

El fuego sagrado

(La enajenación en la “nueva novela”)

Por Víctor FLORES OLEA

¿Existe en verdad algo definido que pueda llamarse unívocamente la “nueva novela”? ¿Se trata de una escuela o de una corriente con características precisas, que pueda fijarse por ejemplo en los términos de un manual? ¿Nos enfrentamos a una mera convención, a un hecho circunstancial y externo o, por el contrario, es posible descubrir a un nivel más profundo elementos comunes en la obra de quienes se reclaman a esta literatura de vanguardia? ¿Hay en ellos una pareja actitud frente a la creación artística y, en definitiva, frente al hombre y al mundo contemporáneos?

No debemos confiar mucho en las expresiones de cuño dudoso, nacidas más bien de una crítica rápida, de información, que del estudio acucioso y en perspectiva de una obra de conjunto. Pero tampoco hemos de subestimar el hecho sintomático del consenso, del acuerdo relativamente general para *situar* y *unificar* un hecho de cultura. A primera vista, son claras las diferencias entre la obra de un Michel Butor, de una Nathalie Sarraute, o de un Alain Robbe-Grillet. Cada uno responde a una experiencia singular, con su problemática autónoma y su esfuerzo por descubrir una dimensión inédita de la realidad. Sin embargo, comencemos subrayando las identidades, aun a riesgo de generalizar en exceso, para después referirnos a lo peculiar y personal de cada autor, intentando en el conjunto ver de qué manera se manifiesta eso que le da título a estas páginas: la *enajenación*.

Para significar la innovación fundamental y el rechazo del pasado que comporta esta literatura, Sartre la definió como una “antinovela”. En el mismo orden de ideas, Lucien Goldmann ha dicho que “la vanguardia se caracteriza por el hecho de que su contenido esencial, el denominador común de las obras que la integran, está constituido por la *ausencia*. ¿Ausencia de qué? De lo esencial, ausencia de todo lo que podría ser importante en relación con la vida y la existencia de los hombres”. Y añade que una historia de la literatura occidental sólo podrá ser escrita desde el punto de vista científico cuando se estudien las diferentes modalidades del tema de la *ausencia* y su condicionamiento psico-sociológico. Es evidente que los dos juicios apuntan en el mismo sentido: se niega una tradición literaria que, según parece, rebotaba de contenidos humanos y existenciales, para llegar a una forma novelesca en que se ha desvanecido la *presencia* de esos contenidos. Todo esto, naturalmente, amerita una explicación.

Se ha dicho mucho que el artista no es siempre el más calificado para enjuiciar su propia obra. Ésta tendría una historia *objetiva* que no se identifica necesariamente con los propósitos declarados del autor; vive de la energía que le brinda cada conciencia en que se deposita. Sin embargo, para una primera aproximación a la “nueva novela” pasemos revista sumaria a lo que ha sido la *voluntad creadora* manifiesta de quienes forman dicha corriente.

Una primera tesis podría expresarse así: no hay razón alguna para que los escritores de nuestro tiempo recorran servilmente los caminos tradicionales. La crítica más académica y escolar sigue proponiendo como modelo acabado la novela del siglo XIX; además las preferencias del lector común están condicionadas también por la herencia, por el hábito de aceptar sin crítica que la única estructura posible de la novela es la que se elaboró en la primera mitad de la centuria pasada. Robbe-Grillet nos dice que desde la época de madame de La Fayette el “sacro-santo análisis psicológico constituía la base de toda prosa: presidiendo la concepción del libro, la pintura de los personajes, el desarrollo de la intriga. Una buena novela, desde entonces, se identifica con el estudio de una pasión, o de un conflicto de pasiones, o de una ausencia de pasión, en un medio dado”. El motor central de la novela era el *personaje*: héroe definido, con una cuna y una familia, en una época y en una clase, con un carácter y una voluntad al servicio de una historia excepcional, ejemplar. Cada elemento de la trama, cada objeto, cada hombre, incluso el paisaje que enmarcaba los acontecimientos, estaba cargado fuertemente de una *significación* especial: sugiriendo sentimientos y estados de ánimo, ambiciones y esperanzas,

búsquedas afanosas y fracasos, todo ello con el objeto de enriquecer la galería de retratos y tipos que nos entrega la historia de la literatura: Julien Sorel y Matilde de la Mole, Rastignac y César Birotteau, Iván Karamázov y Raskolnikov. La novela debía contar obligadamente una historia situada en el tiempo, una aventura individual o colectiva perfectamente inteligible. La personalidad era el principio y el fin de la acción novelesca; el contenido, la anécdota y peripecias de cada aventura; la forma, el estilo y la estructura de la narración.

Es indudable que semejante idea de la novela respondía puntualmente a una determinada concepción del hombre y de la sociedad. El racionalismo y el antropocentrismo del liberalismo burgués terminaron también por condicionar las categorías estéticas de la época. El hombre se postulaba como medida de todas las cosas, y en última instancia la naturaleza entera participaba de su misma esencia; una nube, un bosque, el mar, se cargaban de significados *humanos*: eran apacibles, tristes, o embravecidos. El viento galopaba y la noche estaba llena de misterios. Por otra parte, la sociedad y la historia sólo se concebían como resultado de la acción creadora de las grandes personalidades. El arte novelesco hubo pues de reflejar este mundo racional y este humanismo abstracto que marcó el apogeo del individualismo burgués.

La “nueva novela” rechaza expresa y decididamente las formas de la novela tradicional, tal como las hemos descrito sumariamente. En primer término, porque respondían a una sociedad y a un tipo de hombre radicalmente distintos a los nuestros. El mundo de hoy ya no gira en torno a los individuos de excepción, sino que priva más bien un hombre indiferenciado y diluido en la multitud. Hemos perdido nuestro lugar de privilegio para vivir dentro de formas sociales *uniformes*, cuya meta consiste precisamente en borrar toda singularidad, toda diferencia cualitativa entre las personas. Robbe-Grillet, en muchos sentidos el más explícito de los representantes de la “nueva novela”, nos dice: “Puede ser que no sea un progreso, pero es indudable que la época actual es sobre todo la del número de matrícula. Para nosotros, el destino del mundo ha dejado de identificarse con el ascenso o caída de algunos hombres, de algunas familias. El mundo ha dejado de ser esa propiedad privada, hereditaria y contable, que más que conocer era preciso conquistar.” Vale la pena subrayar que la “nueva novela” es perfectamente consciente de su *temporalidad* y, en consecuencia, del carácter *histórico* del arte. No hay expresión estética que no esté rigurosamente *fecha*, y es que el arte está ligado a ciertas formas de la vida social y espiritual, por la razón evidente y primera de que los hombres viven y crean en el interior de la sociedad. Un escritor como Robbe-Grillet considera que las grandes innovaciones artísticas, cuando son auténticas y no meros ensayos *formales*, tienen su origen en los cambios profundos de la sociedad. No podemos dejar de estar de acuerdo con esta afirmación. Ni podemos caer en las fáciles interpretaciones de *gratuidad* y de mero *ejercicio estilístico* que se le han endosado a esta corriente.

Liquidación del antropocentrismo y del apogeo del individuo, abandono de la ingenuidad racionalista y de la idea de progreso, renuncia a contar una historia en los términos decimonónicos, ¿pero a dónde nos lleva la “nueva novela”? ¿Qué verdad original, o qué visión del mundo y qué experiencia inédita pretende comunicarnos? Aclaremos todavía que para los representantes de la “anti-novela” su tarea de renovación literaria no constituye, ni desde lejos, algo excepcional y sin precedentes en la historia de la literatura. Por el contrario, los escritores más importantes del siglo: Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, habían ya renunciado en buena medida a los cánones tradicionales. En su tiempo, fueron los creadores de formas novelísticas que pusieron de manifiesto aspectos de la realidad dejados en la penumbra por la novela anterior.

Los creadores de la “nueva novela”, en este sentido, serían los herederos del fuego sagrado, llamados a descubrir para el

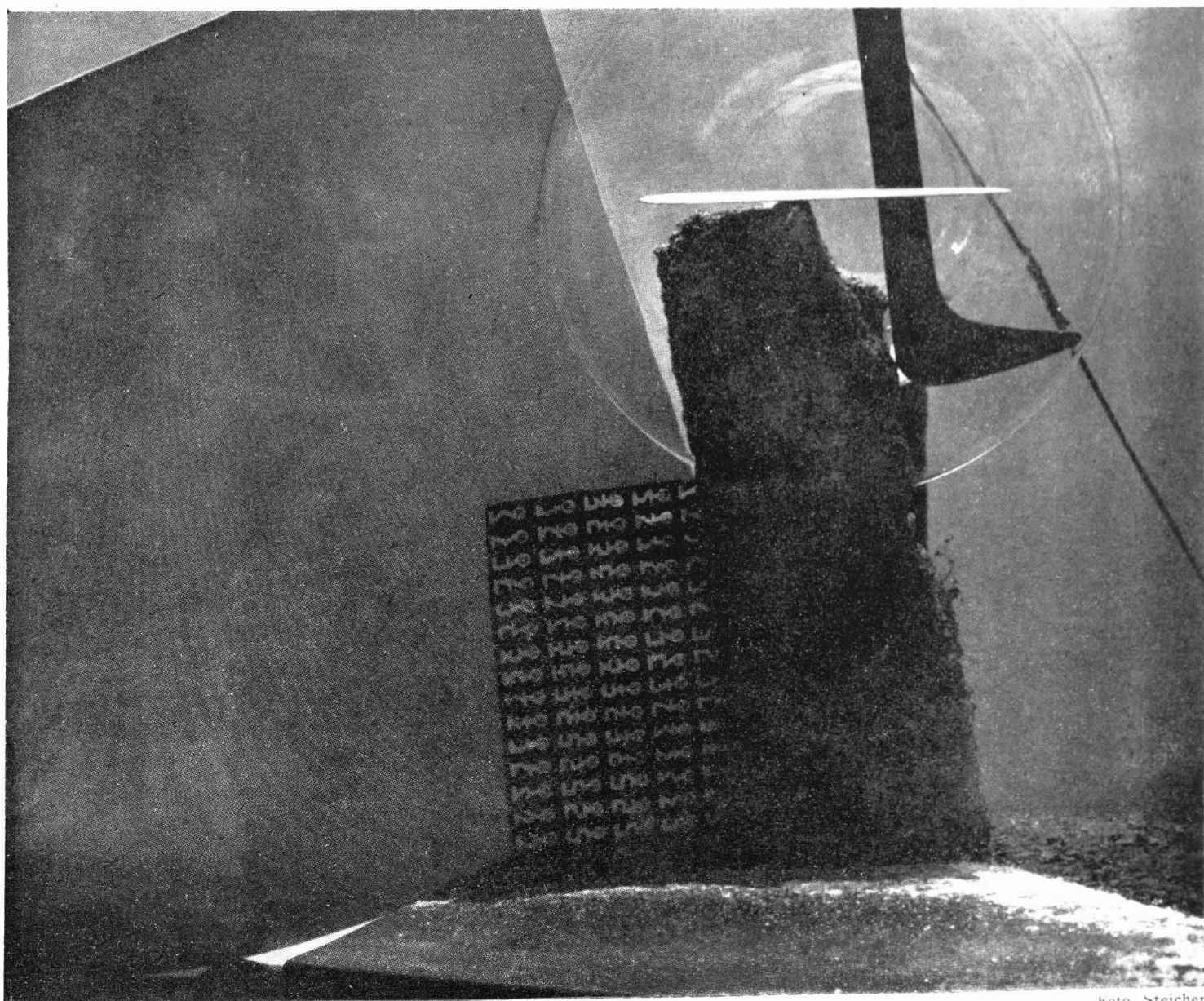
género perspectivas que los escritores del futuro habrán de tomar en cuenta sin remedio. Su línea sería así idéntica a la de los grandes creadores de todos los tiempos.

Es fácil percibir en la novela que nos ocupa que el personaje ha perdido su carácter de motor central de la narración; no es ni su voluntad, ni sus aspiraciones, ni sus luchas, las que se encadenan para mover el relato y darle la fisonomía de una historia singular. En ocasiones, cuando el personaje parece asumir la figura de un verdadero protagonista y participar en los hechos, no es sino para convencernos a la postre que su desempeño ha sido mucho más ilusorio que real, que su acción ha estado subordinada a un mecanismo *externo*, a una especie de fatalidad inexorable que regula impersonalmente el curso de los acontecimientos. Otras veces, el hombre apenas se muestra como testigo mudo de la única realidad concreta —las cosas—, que llena con su sólida existencia la narración, que constituye el motivo exclusivo de la novela y que ha terminado por desplazar al hombre de su acostumbrado espacio vital. Este caso extremo de un universo integrado por *cosas* nos lo ofrece Alain Robbe-Grillet en *La jalousie*, que en el título mismo y en su ambigüedad simboliza la subordinación de un sentimiento —los celos (*jalousie*)—, a una cosa: esa celosía (*jalousie*) desde la que el supuesto marido observa las extrañas manipulaciones y actitudes de su mujer y de su enigmático vecino. Aquí, ha desaparecido toda definición de perfiles humanos; los hombres ni siquiera son marionetas regidas por impulsos ajenos: en rigor, han perdido todo elemento propiamente *existencial*, *cualitativo*, y han asumido por entero la pasividad y el carácter cuantitativo y mensurable de los objetos inertes. El hombre es una cosa entre las cosas, sin autonomía, sin tiempo y sin movimiento. En el universo de esta novela los *objetos* se afirman como la única realidad concreta.

Otras veces más, la presencia difusa de los personajes sirve para mediatizar dos mundos absolutamente incompatibles: el del vano “lugar común” y la *inautenticidad*, que rige la vida de relación entre los individuos, y las corrientes subterráneas y la lucidez que bullen en el fondo psicológico de cada hombre, y que

sólo excepcionalmente se manifiestan en el diálogo y en la conducta, como destellos de *autenticidad* que surgen en un momento preciso para volver después a las profundidades del alma, en que se adivinan los elementos posibles de una vida rica en experiencias, en atisbos de verdad, en intensidad plena. En los *Tropismes* de Nathalie Sarraute, encontramos esta ruptura esencial entre lo verdadero y lo convencional, entre lo auténtico y lo inauténtico, entre la vida exterior y cotidiana de los hombres y algo que pugna por salir a la superficie y que, fuera de esos instantes de iluminación privilegiada, lleva una existencia sorda y ahogada por la vacuidad del orden establecido. Para Nathalie Sarraute, el mundo y la sociedad son barreras infranqueables que se oponen, en términos existencialistas, a la afirmación del *Ser-para-sí*. El hombre vive al descubierto, cosificado por la mirada del *Otro* y por las imposiciones y regularidades del exterior, y en radical incomunicación y soledad. La planicie del “lugar común” cancela toda posible expresión *cualitativa* de la persona: el hombre está condenado a plegarse dócilmente a las exigencias de la maquinaria colectiva. Para Nathalie Sarraute, la auténtica realidad está fuera de este mundo de mentiras, se ha refugiado en lo más íntimo de las almas y se postula indirectamente como una lejana posibilidad de cabal reivindicación humana.

En otros casos —el de Michel Butor—, el personaje asume en lo inmediato el papel de testigo de un universo problemático que se desintegra sin remedio. Y al mismo tiempo, como en *La modification*, por un giro técnico del máximo interés, convierte al lector en partícipe activo y en conciencia inmediata de la problemática novelesca. El narrador, el sujeto de ese imperceptible cambio subjetivo que se opera en las 24 horas del trayecto en el ferrocarril París-Roma, es en definitiva *Usted*; es decir, el agente de ventas de la *Scabelli* que un buen día se propone romper el cordón umbilical que lo liga a un pasado amorfo, muerto, para conquistar la vida plena y auténtica que simbolizan, a la par, Roma y Cecilia, la amante italiana que resume un mundo de promesas futuras. Pero *Usted* es también el lector, cada uno de nosotros, a quienes Butor compromete en



“Hemos perdido nuestro lugar de privilegio para vivir dentro de formas uniformes”

—Foto Steichen

esa búsqueda afanosa del ideal, de la belleza, de la libertad soñada. Sin embargo, al final del libro es claro que la decisión del personaje ha sido sólo una quimera, una pura aventura interior que no llega a materializarse en actos concretos. El ambicioso proyecto inicial del protagonista se convierte en un sucedáneo, en un refugio provisional: el arte, la conquista subjetiva y ficticia de lo que no ha podido lograrse en la práctica. Para Butor, la realización de los valores humanos es una empresa inaccesible en las condiciones presentes. La opacidad del mundo cancela nuestras aspiraciones y nos obliga a desviar el camino. Partimos en pos de nosotros mismos y, al final de la aventura que es la vida, encontramos sólo una quimera, una imagen distorsionada de lo que pudimos haber sido. Dentro de esta situación, el hombre es constitutivamente *Otro*, reflejo falso de sí mismo, angustia radical frente al propio *Ser* degradado y envilecido. El proyecto de existencia auténtica que es cada individuo, termina sin remedio en el fracaso y en la muerte.

De los tres escritores mencionados, tal vez sea Michel Butor el que más se aproxima a ciertas formas estructurales de la novela tradicional. En primer término por el carácter marcadamente simbólico de sus temas, por la persecución afanosa de un sistema de valores auténticos que han sido destruidos implacablemente por una sociedad equívoca, irracional, en la que pululan como fantasmas multitud de seres solitarios, incapaces de conocerse y de conocer a sus semejantes. Para Butor, la vida comunitaria, fincada en relaciones creadoras, es prácticamente imposible: una especie de maldición original condena al hombre a vivir en una atmósfera cerrada, sin escape, que se consume inflexiblemente en su puro acontecer mecanizado. El hecho de que Butor simbolice una y otra vez en una ciudad —París, en *La modification*; Bleston, en *L'emploi du temps*; Milán, en *Passage de Milan*—, la frustración esencial de la vida moderna, es altamente significativo. Las grandes urbes representan concentradamente las conquistas técnicas, los mecanismos reguladores de la civilización actual. ¿Cómo no ver en esto una clara condena al maquinismo contemporáneo, y a las relaciones sociales impuestas por la industrialización y automatización que rige nuestras vidas? ¿Cómo no pensar que para Butor ésta es la causa profunda de la inautenticidad de los tiempos modernos? Con la particularidad de que Butor no percibe ningún medio práctico a nuestro alcance para liquidar la presente falsificación universal; el único refugio, por lo pronto, es la intimidad, el arte solitario del escritor que intenta salvarse a través de las palabras. Tal rescate abstracto y subjetivo de la brizna de humanidad que conservamos, aparece también reiteradamente a lo largo de su obra: *La modification* y *L'emploi du temps* son ejemplos de este esfuerzo dictado por el instinto de conservación.

Las grandes ciudades industriales, como figuración simbólica del carácter inhumano de las relaciones sociales modernas, se manifiesta en el siguiente párrafo de *L'emploi du temps*: “Desde los primeros momentos, me pareció esta ciudad hostil, desagradable, falsa como un terreno pantanoso, pero en el transcurso de esas rutinarias semanas..., se fue desarrollando sordamente este odio apasionado, que es en parte, no cabe duda, un efecto de su contaminación, este odio en cierto modo personal, pues sé muy bien que Bleston no es única en su especie, aunque también sé que análogo influjo hubieran ejercido sobre mí Manchester o Leeds..., o Liverpool..., y más aún, desde luego, esas ciudades norteamericanas como Pittsburg o Detroit, pero sigo creyendo que Bleston es, entre todas ellas, la que lleva al extremo ciertas características de este tipo de aglomeración, la que encierra mayores y más arteros sortilegios.”

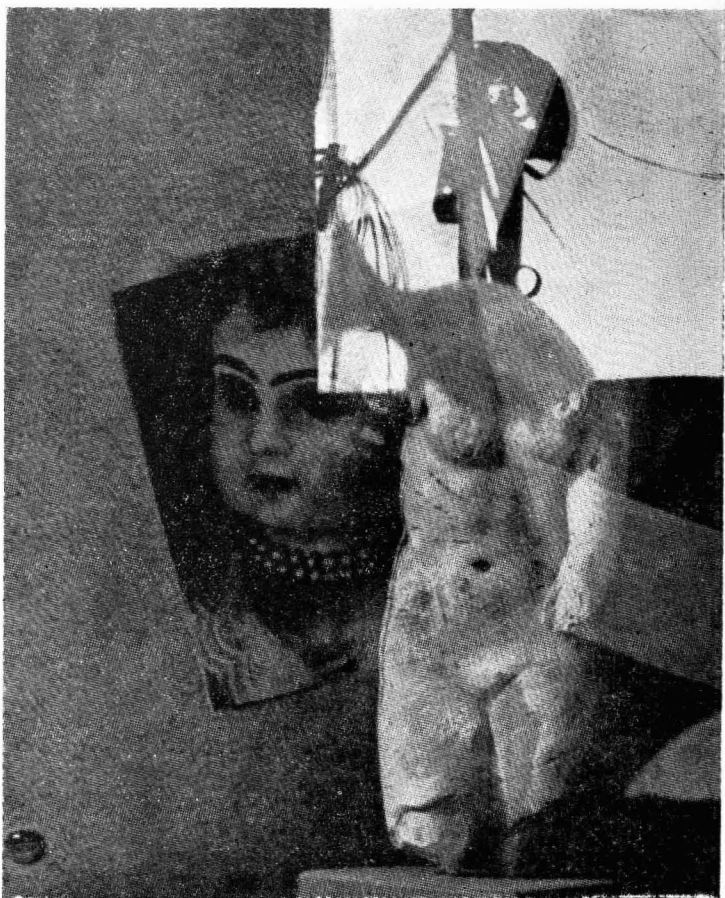
En esta referencia breve a la temática esencial de la obra de Robbe-Grillet, de Nathalie Sarraute y de Butor, creemos encontrar la expresión acabada de la ruptura que define al hombre de nuestro tiempo. Por distintos caminos, con medios técnicos diversos, a través de una elaboración artística original, nos brindan un testimonio acabado de algunos aspectos fundamentales de la realidad contemporánea. Su obra, en este sentido, está ligada estrechamente a la problemática más actual. Pero queremos desvanecer todo equívoco: en ningún momento, ni explícita ni implícitamente, la “nueva novela” pretende asumir una posición ideológica definida, ni erigirse en juicio moral y “comprometido” frente a la materia histórica y social de nuestro tiempo. Nos engañaríamos lamentablemente si pensáramos que se propone moralizar, o transmitir un “mensaje”, o provocar una toma de conciencia política e inducir a la acción. Nada más ajeno a su propósito que hacer manifiesta una lección edificante. Robbe-Grillet nos dice que es falso suponer que el novelista tiene originalmente “algo que decir”, y que sólo después busca la “manera” de expresarlo, porque en verdad el *cómo* agota y define el proyecto de todo escritor: “proyecto radicalmente oscuro, que más tarde será el contenido dudoso

de su libro”. Y agrega: “Pudiera ser, al fin de cuentas, que el contenido dudoso de un oscuro proyecto de forma servirá mejor que otra cosa a la causa de la libertad”. La “nueva novela” rechaza enérgicamente el binomio forma-contenido, si por este último entendemos el *argumento* de la narración, la *historia* que se relata. El contenido, más bien, se identificaría con la estructura de la forma, con la coherencia estética de la obra: el arte no tiene una materia *significativa* aparte de su propio ser *formal*. Y mucho menos se propone comunicar *ideas* en el sentido riguroso del término.

Hemos de insistir, sin embargo, en que la “nueva novela” está profundamente ligada a su tiempo. Dijimos que Robbe-Grillet lo acepta expresamente; como acepta que es un testimonio del hombre actual. Este hombre peculiar se encontraría “en cada página, en cada línea, en cada palabra” de sus libros. Lo que ocurre es que “la situación del hombre en el mundo, hoy, no es la misma que hace cien años”. De ahí que, ciegos ante nosotros mismos, y sugestionados por la validez de los estereotipos de antaño, seamos incapaces de reconocernos en la humanidad *sui-generis* que llena con su presencia la novela moderna.

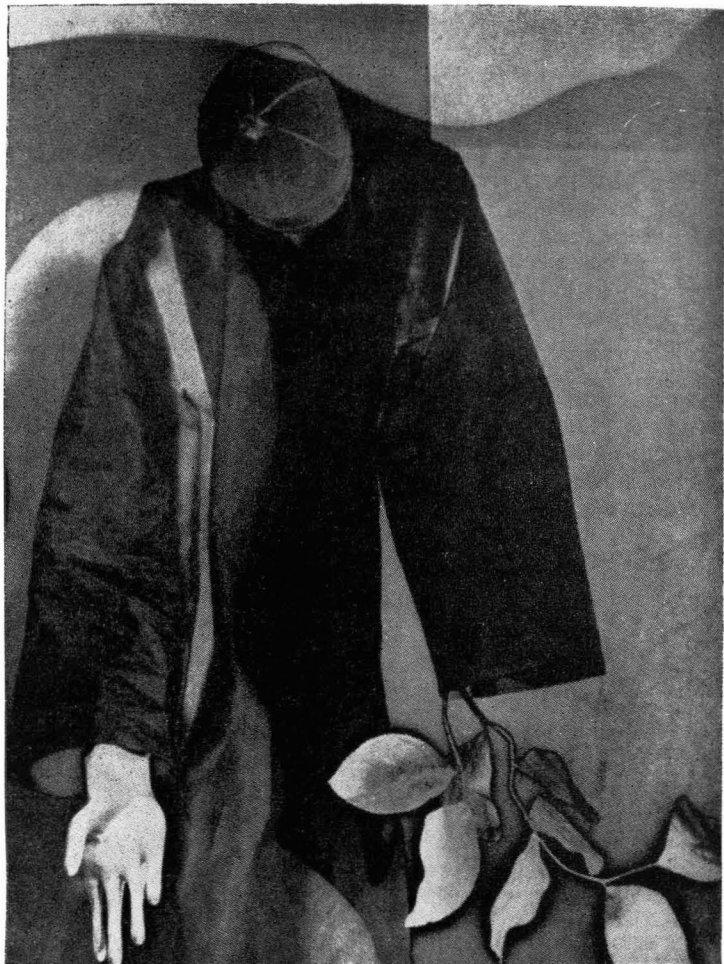
Desde hace tiempo se ha dicho, con razón, que la historia de la novela está ligada a la historia de la burguesía. ¿Pero en qué consiste concretamente ese paralelismo? En *La teoría de la novela* (1920), Lukács ha definido su estructura, a la vez, por la identidad y el antagonismo que hay entre el héroe y el mundo. Identidad, porque ambos viven la misma degradación de valores auténticos; antagonismo, porque su relación con los valores degradados es radicalmente opuesta. Mientras la sociedad acepta dócilmente la ausencia de valores, se complace en ella y vive de lo convencional, el héroe busca el absoluto, aunque de una manera también envilecida —*demoníaca*, la llama Lukács—, que lo conduce sin remedio a la muerte y al fracaso.

El *Quijote* sería la primera manifestación grandiosa de esta lucha ambigua y problemática que caracteriza al héroe de la novela moderna. El destino trágico del héroe es una exigencia orgánica de la ruptura entre lo verdadero y lo convencional. La novela asume una forma biográfica y de crónica social, en tanto el personaje *vive* en una sociedad y en un tiempo determinados. La muerte del héroe sólo es la expresión simbólica de su derrota final. Por otra parte, la novela implica lo que Lukács llama la *ironía* del autor en relación con su obra, “ironía que resulta del hecho que el autor conoce, a la vez, el carácter demoníaco y vano de la búsqueda del héroe, el carácter convencional del mundo en que se desarrolla, la insuficiencia de la conversión final y el aspecto conceptual de los valores, tal



—Foto Cramer

“la frustración esencial de la vida moderna”



—Foto Winifred Carson

“el hombre enajenado en todas las dimensiones de su historia”

como existen en su propia conciencia” (L. Goldmann. *Introduction aux premiers écrits de Lukács*). El héroe, al final de la novela, abandona sus esfuerzos, sin que esto implique aceptar el mundo de la convención ni renunciar definitivamente a los valores auténticos. El autor, simplemente, nos obliga a reconocer la inutilidad de la lucha. Pero si los valores no existen dentro de la sociedad ¿dónde están? Lukács responde que en la conciencia del novelista, de manera abstracta, ética. Por eso ha podido decir que la novela es la única forma literaria en la cual “la ética del escritor constituye un elemento estético de la obra”. El escritor, comprometido también en una sociedad falsificada, refleja en su creación el carácter enajenado de nuestras vidas. Pero ¿por qué esta estructura de la novela?

A partir de las observaciones del filósofo húngaro, Lucien Goldmann ha formulado una hipótesis excepcionalmente aguda: la estructura de la novela es rigurosamente homóloga a la estructura del cambio en una economía de mercado como la capitalista. En esta economía, los “valores de uso” —los bienes en cuanto satisfacen un cierto número de necesidades individuales— han desaparecido de la conciencia de los productores para convertirse en “valores de cambio”, es decir, en algo que ha perdido sus *cualidades* y existe sólo como *cantidad*. Las propiedades de las cosas desaparecen frente a lo puramente cuantitativo, frente a la contabilidad y el número. Los mismos consumidores, que se interesan en los productos en la medida en que satisfacen sus necesidades, se ven obligados a adquirirlos en el mercado a través de la mediación del “valor de cambio”, cuantitativo y degradado.

Así, la enajenación burguesa y el fetichismo de la mercancía —tal como los definió Marx— se reflejarían inmediatamente en el universo de la novela tradicional, en esa búsqueda del absoluto condenada al fracaso. En la sociedad moderna, todos los valores se habrían trastocado para impedir nuestra plena realización material y espiritual. La conciencia, las relaciones humanas, los valores éticos, el amor, la libertad, habrían perdido sus *cualidades* esenciales y se habrían rebajado al nivel de las cosas. El signo de los tiempos estaría representado por esos “valores de cambio” representativos del interés, la medida y el precio. La culminación de cada existencia ya no tendría nada que ver con lo trascendental: el lucro es la más alta aspiración de la nueva humanidad. Por otra parte, en ese mundo gobernado imperiosamente por las leyes del mercado, el hombre habría perdido su autonomía, su destino singular. En lugar de afirmarse como ser de voluntad y de razón, capaz de decidir libremente, se encontraría en la trágica situación de un objeto

manipulado por fuerzas radicalmente extrañas. Todo se habría vuelto en su contra: simple juguete de las circunstancias, falsificado y perdido, hombre que llevaría en la frente el estigma de la derrota. El hombre de la sociedad burguesa, enajenado en todas las dimensiones de su historia.

Desde este punto de vista es indudable que la novela, como forma literaria ligada al desarrollo de la burguesía, ha reflejado siempre la enajenación del hombre moderno, sus luchas fantasmagóricas para conquistar una hipotética salvación. Pero también es indiscutible que los cambios en la estructura del mercado capitalista, y las peripecias de la evolución del sistema, han operado sus transformaciones correspondientes en la estructura de la novela, en sus alcances, en su significado concreto.

La novela clásica del siglo XIX, que representa la lucha entre un héroe problemático y el mundo, surgió en la época de la “libre competencia”, en que los hombres se consideraban sujetos económicos libres e iguales, con aptitudes idénticas para triunfar. Es la culminación del individualismo, que afirmaba algo ingenuamente que el éxito o el fracaso en el mundo de los negocios dependía en última instancia de la audacia y voluntad particulares. La historia del capitalismo del siglo XIX, en todas partes del mundo, está llena de biografías y de crónicas en que se narran aventuras excepcionales coronadas por el triunfo económico. ¿Cómo no ver en esa realidad social el fundamento último de la novela del siglo pasado? El *personaje* —el hombre como centro del mundo— es el resorte último de la narración; el tiempo lineal y cronológico es la instancia en que se desarrollan los acontecimientos, ellos también dotados de una estructura temporal y espacial rectilínea, euclidiana; el narrador, por otra parte, va soltando el hilo de la narración sin desatender ningún aspecto del *cosmos* económico y social que sirve de trasfondo y sostén a la dinámica del relato. La creación literaria y novelesca, a la par, reflejaba una situación histórica precisa y encontraba en ella su más sólido punto de referencia y de apoyo.

Dentro de la hipótesis de Goldmann, la transformación de la estructura del mercado libre, como consecuencia de la evolución del sistema hacia la economía de monopolios y al dominio del capital financiero, hubo de traer consigo una pareja transformación de la estructura novelesca. En el sistema monopolista, prácticamente desaparece la función económica del individuo; la competencia a partir de sujetos privados se reemplaza por una competencia mucho más radical entre monopolios. El *homo oeconomicus* es absorbido por gigantes empresas que, en adelante, tendrán a su cargo la producción y distribución de las mercancías, el control de los mercados y la fijación de precios y salarios. El hombre pierde aquí hasta la brizna de independencia y autonomía que ilusoriamente conservaba dentro del liberalismo clásico, y se convierte, cada vez más, en un simple engranaje de la colosal maquinaria económica y técnica del capitalismo. Su pérdida objetiva y subjetiva llega al paroxismo: la *reificación* invade toda manifestación de vida y hace del mundo una *exterioridad* radicalmente hostil, impenetrable, opaca. El hombre “sufre” la acción de fuerzas que desconoce y que lo oprimen, y contra las cuales no puede luchar. Aislado, ha perdido toda esperanza de comunicación: el signo de su vida es la soledad más absoluta.

A la estructura del capitalismo de monopolios, correspondría paralelamente una forma de la novela en la que el individuo se ha desvanecido casi por completo. Kafka —una de las cumbres artísticas de esta etapa— se conforma apenas con nombrar a sus héroes por la inicial. El hombre singular ha perdido toda importancia; a la vez, Kafka expresa en su obra, con una densidad que no vacilo en calificar de genial, la angustia y la impotencia del hombre contemporáneo frente a un mundo indescifrable, impenetrable. Es evidente que no podemos estudiar aquí las diversas manifestaciones literarias en que se refleja la situación antes descrita. Sin embargo, es muy posible que una investigación sociológica concreta, que partiera de las hipótesis señaladas, arrojaría nueva luz sobre la historia de la novela en esta primera mitad del siglo XX. La obra de Proust, de Joyce, de Mann, del propio Kafka, de Malraux, de Faulkner, y los grandes temas literarios de la época: monólogo interior, subjetivización del tiempo, psicología “en profundidad”, disgregación de la personalidad, sentido de la angustia y de la muerte, catarsis a través de la acción, etcétera, probablemente encontrarían dentro de esta línea un principio de explicación global y científico. Pero volvamos a nuestro tema.

A partir de los años treinta, se hizo evidente que ni la economía de libre cambio ni el capital financiero y monopolista eran capaces de asegurar indefinidamente la estabilidad del sistema. Al contrario, la desocupación y las crisis, las luchas proletarias y las guerras, representaban amenazas permanentes a

la voluntad de expansión indefinida del capitalismo. A éste le urgían fórmulas eficaces para neutralizar sus propias contradicciones. La batalla sin cuartel entre los monopolios, la sobreproducción y el subconsumo, los paros y las huelgas, constituían cargas demasiado pesadas para el capital. Era necesario movilizar una serie de recursos y de mecanismos de auto-defensa, que alejaran el día de la crisis final y catastrófica del sistema. El capitalismo emprendió pues un viraje organizativo e ideológico —facilitado en buena medida por la última guerra y por el prodigioso avance técnico aplicado a la producción—, no sólo con el objeto de enmascarar sus contradicciones, sino de suprimirlas dentro de lo posible.

Aquí, sólo cabe enumerar algunos rasgos esenciales del *neocapitalismo*: planificación relativa de la producción y del consumo, desarrollo del capitalismo de Estado como instrumento de acumulación estable a favor de los grandes monopolios, mecanismos autorreguladores para asegurar una tasa de ganancia satisfactoria, programación a largo plazo de una política de inversiones y de control de mercados, proliferación de una tecnocracia económica y política, integración de los obreros a la empresa dentro de un cuadro de nuevos sistemas de organización y de remuneración del trabajo: "co-responsabilidad" en la gestión, participación de utilidades, distribución de acciones, etcétera. Es evidente que el neocapitalismo conserva los rasgos esenciales del sistema: en primer lugar, el carácter cuantitativo de la producción, con fines de lucro, y no para mejorar cualitativamente los niveles de consumo, con fines humanos. A pesar de todo, sería necio desconocer las reformas estructurales que ha traído consigo, y su impacto sobre la vida social en las dos últimas décadas.

Quienes han estudiado críticamente esta novísima tendencia, son unánimes en proclamar que, desde el punto de vista material e ideológico, el neocapitalismo ha llevado hasta sus últimas consecuencias la *reificación* de la sociedad y del hombre implícita a toda economía basada en el mercado. Paul M. Sweezy, por ejemplo, nos dice que "la ideología de la nueva era no es solamente anti-liberal en sentido cultural, sino que es anti-democrática en el plano político. En el dominio de lo económico, la nueva ideología capitalista reivindica una *planificación* que concibe como intervención del Estado para forzar la acumulación del capital. El *leit-motiv* de esta ideología es la idea de *dominación*, que implica una visión ética completamente diferente a la que caracterizó a la ética liberal". Sintetizando: en el neocapitalismo se realiza la deshumanización plena de la sociedad burguesa. No sólo porque la producción y el consumo se despojan de todo elemento cualitativo, sino porque la integración ideológica y económica a la empresa, de sectores cada vez más amplios de la población, implica el fin de la independencia y del poder creador de los individuos. El sistema en su conjunto absorbe cualquier discrepancia, cualquier desajuste personal. El trabajo, sin excepción, es ahora trabajo explotado, fuerza de trabajo, mercancía.

Cualquier elemento perturbador es eliminado sistemáticamente: todas las voluntades han de someterse incondicionalmente al imperio y a la lógica del sistema. La programación neocapitalista y la propaganda controlan todos los aspectos de la vida: el trabajo, el consumo, el ocio, las preferencias estéticas, la moral, las ideas políticas, la cultura. El conformismo y la capitulación asumen proporciones escandalosas. El hombre-masa, impersonal e indiferenciado —el "número de matrícula" de Robbe-Grillet—, es el típico producto de esta sociedad. Lucio Magri nos dice que la operación más gigantesca y total que conoce la historia: la sociedad *cosificada*, el hombre convertido en literal engranaje de una gigantesca maquinaria que sigue inflexible su propia ruta, se ha realizado en nuestros días.

Para decirlo de una vez: la estructura de la "nueva novela" refleja puntualmente las características esenciales de este hombre y de esta sociedad. En este sentido es la ejecutoria testamentaria, al absurdo, de las tendencias implícitas en la novela y en la sociedad del siglo XIX.

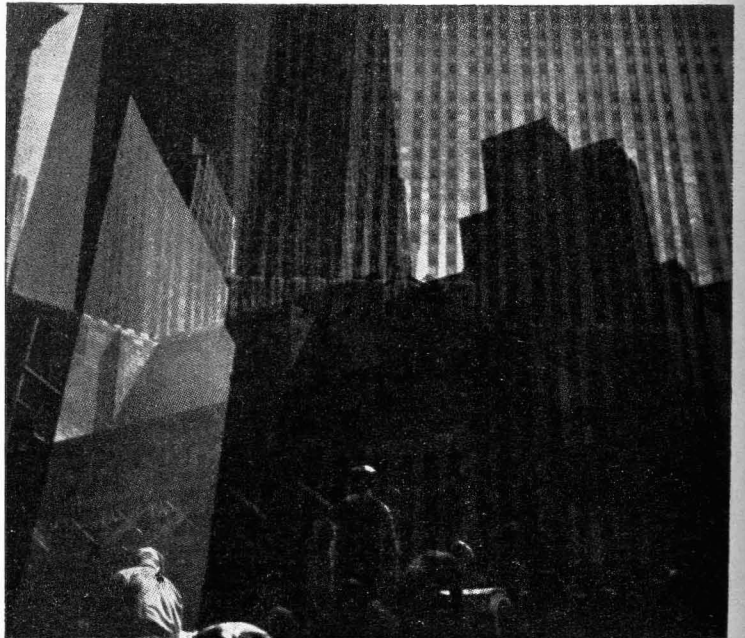
Hemos visto ya como en Nathalie Sarraute el mundo exterior carece de validez, representa lo convencional e inauténtico, por oposición a ciertos procesos anímicos que, en su combustión interna, representan lo auténtico y verdadero. Frente al "gigantismo" de esos procesos no tenemos más remedio que aceptar la mezquindad y "nadería" de lo exterior, del "lugar común". Para Nathalie Sarraute lo realmente humano ha desaparecido de lo objetivo, de las relaciones sociales, y se manifiesta sólo en esas luchas, en esos destellos, en esa actividad volcánica que tiene lugar en lo más profundo de las almas. El mundo, en el sentido literal del término, ha dejado de estar habitado por hombres; apenas sombras, o fantasmas, moran en esta sociedad vacía, de mentiras. Es cierto que Sarraute, al utilizar la introspección y el análisis psicológico "en profun-

didat", sigue las huellas de otros novelistas: particularmente de Proust y de Virginia Woolf. Pero también es cierto que para llevar al límite estos procedimientos y para llegar a la disgregación total de la persona. La estructura técnica de la novela, en este caso, expresa igualmente la ruptura inconciliable entre el hombre contemporáneo y el mundo.

Por otra parte, recordemos el significado que tienen para Butor las grandes ciudades, como figuración simbólica de la vida mecanizada y asfixiante de nuestro tiempo, como vehículo de una "contaminación" destructora de la personalidad, como negación de todo valor.

En gracia a la brevedad, permítasenos concentrar nuestra atención solamente en algunas de las obras de Robbe-Grillet, a nuestro modo de ver el más radical y consecuente de los representantes de la "nueva novela". Su primer libro, *Les gommes* (1953), conserva en alguna medida el esquema tradicional de las novelas policíacas (un asesinato, la correspondiente investigación detectivesca, la intervención de las autoridades, etcétera); sin embargo, en este libro se anuncia un contenido nuevo que implica serias modificaciones formales. Las alusiones veladas al mito de Edipo (enigma de la esfinge, existencia probable de un hijo de la víctima) se incluyen en la obra probablemente para indicar que no se trata de un libro policíaco cualquiera, sino emparentado con la tragedia antigua. O dicho de otro modo, que se trata de una verdadera tragedia moderna. El parentesco con el mito clásico reside en el hecho de que la trama se desarrolla según un encadenamiento de circunstancias ineluctable, que ni las intenciones ni los actos de los hombres pueden cambiar; se trata de un proceso mecánico que tiene lugar en un universo en el que los individuos y la búsqueda de la libertad han perdido toda significación. El universo de la novela se asemeja a una máquina moderna controlada por dispositivos de auto-regulación. Una organización clandestina decide eliminar, sin razón aparente, a un cierto Daniel Dupont; sin embargo —y eso suele ocurrir hasta en la más perfecta maquinaria—, algo se desajusta (una luz que se enciende antes de tiempo), y el presunto asesino falla en su intento. A primera vista, parece que el proceso fatal se ha roto, que una desviación inesperada se ha producido. Sin embargo, esto no es más que una ilusión. En realidad, el mecanismo funciona a las mil maravillas: el detective Wallas, por un azar de las circunstancias, liquidará efectivamente, 24 horas más tarde, a la víctima de tal manera que otro detective podrá iniciar una nueva encuesta ahora sí sobre un asesinato que realmente se ha cometido. El grupo de asesinos, que ni siquiera llega a conocer el error pasajero de su máquina de muerte, prosigue al día siguiente su trabajo liquidando a otro hombre, Albert Dupont. Tal vez el título mismo de la novela —aparte de la circunstancia de que el detective, durante su investigación, compra varias gomas que no le satisfacen— evoca el mecanismo de una sociedad que borra toda traza de desorden vivo y de realidad individual.

En la segunda de sus novelas: *Le voyeur* (1955), Robbe-Grillet aborda temas semejantes a los de su primer libro. También aquí se comete un asesinato (en una isla que constituye el universo de la novela), pero sólo para que el asesino, al final, perciba que sus angustias y torturas han sido gratuitas, que nadie en esa isla tiene interés en descubrir y castigar al



—Foto W. H. Thompson

"El ámbito del hombre-masa impersonal e indiferenciado"



“...negando ese mundo que está en la raíz de nuestra perdición actual”

—Foto Resnick

malhechor. En el fondo, ese crimen se inserta también en el orden de las cosas. Incluso, en la medida en que la joven asesinada no se parecía a los otros habitantes de la isla, en cuanto representaba un elemento de espontaneidad y de desorden, el crimen mismo es un motivo de satisfacción y de calma. El universo, aquí, está integrado por “mirones” pasivos que no tienen ninguna intención ni ninguna posibilidad de intervenir en la vida de la sociedad a fin de transformarla y hacer de ella algo más humano. El único en pensar un instante que el asesinato era una violación al orden social, es el propio asesino. Pero el libro termina cuando comprende su error. En lugar de huir, espera tranquilamente el barco que a la mañana siguiente lo llevará al continente. El crimen, en este libro, es considerado en última instancia como algo “normal”, como la autorregulación de una sociedad que es capaz de eliminar fríamente todo elemento imprevisible, toda veleidad individual. Quien se oponga mínimamente al ritmo y a las costumbres del sistema, cualquiera que intente afirmar su personalidad y *contestar* la validez general del orden, del “lugar común”, de lo “decente”, es retirado de la circulación. La representación simbólica de la *pasividad* del hombre moderno, de su insensibilidad marcada frente a los valores auténticos, y de su aceptación conformista y cómplice del orden establecido, cobran en estos libros una sorprendente claridad. Es indiscutible que Robbe-Grillet ha sabido expresar aquí uno de los aspectos típicos, y más negativos, de la vida contemporánea. Y poner al desnudo los resortes de una sociedad que permanece callada, indiferente, ante las peores injusticias y crímenes que se cometen en nombre de la “salud” de la propia comunidad.

La idea de la *reificación* absoluta del mundo moderno, de la transformación fundamental de los seres humanos en *cosas*, hasta el punto de convertirse en algo idéntico a ellas, es el tema del tercer libro de Robbe-Grillet, *La jalousie*, que ya mencionamos al principio de esta plática. Aquí, el universo gira en torno de sí mismo, alrededor de su propio corazón petrificado. Ni siquiera descubrimos una mirada, una sospecha, un boceto de pasión con rostro humano. El hombre se ha despojado hasta

de su piel para asumir el perfil parejo de las cosas. Ni un movimiento del alma, por más escondido y tímido que se le conciba; sólo interesa en la narración la fría dureza de las cosas, sus aristas, su colocación precisa en el espacio. El hombre ya no vive, ha sido desplazado: en su lugar, una nueva realidad *objetiva* afirma sus derechos. La voluntad, la libertad, la iniciativa, la originalidad de cada existencia han sido sustituidas por otra realidad autónoma. El hombre apenas puede exhibirse como un incondicional subordinado de los objetos, de las cosas. Robbe-Grillet, la “nueva novela”, la sociedad moderna: todo nos habla de esta ausencia de valores, de esta terrible evacuación histórica del hombre de nuestro tiempo.

Si las tesis sostenidas en estas páginas son ciertas, habría que concluir que los escritores de la “nueva novela” son profundamente realistas, en tanto han creado un mundo imaginario que refleja fielmente nuestra situación actual: situación sin salida que, paradójicamente, no permite ningún desarrollo ulterior de la novela. El hombre, a fuerza de seguir las huellas que él mismo se ha trazado, habría desembocado en el absurdo y en la inmovilidad, en la parálisis y en la paz de los sepulcros. A la pérdida del hombre correspondería paralelamente la liquidación del arte, de la razón, de la libertad de toda manifestación auténtica de vida. Al hombre no le quedaría otra alternativa que refugiarse en sus propias cenizas.

Pero justamente ¿dónde está el hombre? ¿Cómo reconocer a nuestros semejantes? ¿Cómo seguir pensando que la libertad y la solidaridad constituyen nuestro horizonte? ¿Cómo vencer la soledad, cómo cambiar lo cuantitativo por lo cualitativo, cómo afirmar nuestros auténticos valores? ¿Y cómo escapar de la enajenación asfixiante a que parecemos destinados? Yo lo diría sin ambages: negando ese mundo que está en la raíz de nuestra perdición actual. Afirmándonos de nueva cuenta como personajes “problemáticos”, o como héroes “demoníacos”, partiendo al encuentro de una nueva sociedad, conquistando el derecho de reconocernos y afirmarnos en una comunidad distinta, verdaderamente humana. Pero esto es materia de otra historia, de otra literatura y de otra conferencia.