La
ESTAFETA LITERARIA

Revista quincenal • Madrid, 1 de agosto de 1962 • Tercera época

Vida, obra y pensamiento de Nikos Kazantzaquis, por José Luis Albertos (Pág. 3)

EMANCIPACION DE LA NOVELA

Por MARIANO BAQUERO GOYANES

Me gustaría buscar una nueva perspectiva desde la que encarar ese panorama de la novela actual, abordado en anteriores coyunturas desde los tradicionales enfoques de los temas, los géneros, las técnicas. Sin que resulte posible —al menos para mí— prescindir totalmente de tales enfoques, quisiera inicialmente manejar uno distinto, que bien podría venir dado por el público lector.

EL PUBLICO LECTOR DE NOVELAS

Se ha hablado tantas veces de crisis o decadencia de la novela, de sus metamorfosis, novedades formales, expresivas, etcétera, que se ha olvidado un poco, absorbidos todos por la atención dispensada a obras y autores, ese elemento importantísimo sin el cual perdería sentido y significación el género: el público lector de novelas, precisamente de novelas.

Si la novela fuese un género en vías de extinción, como pudo pensarse hacia los años veintitantos del presente siglo, ¿con qué suplirían su merma o desaparición los actuales lectores de esa especie? Se podría pensar, y de hecho no pocas veces se han emitido pesimistas vaticinios en tal sentido, que nuevas formas expresivas (el cine, la radio y la televisión) cubrirían el hueco dejado por el género muerto.

¿Ha ocurrido esto ciertamente? Yo diría que la presencia —atosigante a veces— de estos nuevos procedimientos expresivos ha traído, entre otras consecuencias, la de una clarificación o matización de públicos, una separación —unas veces

(*Pasa a la página* 8.)

N.º 246

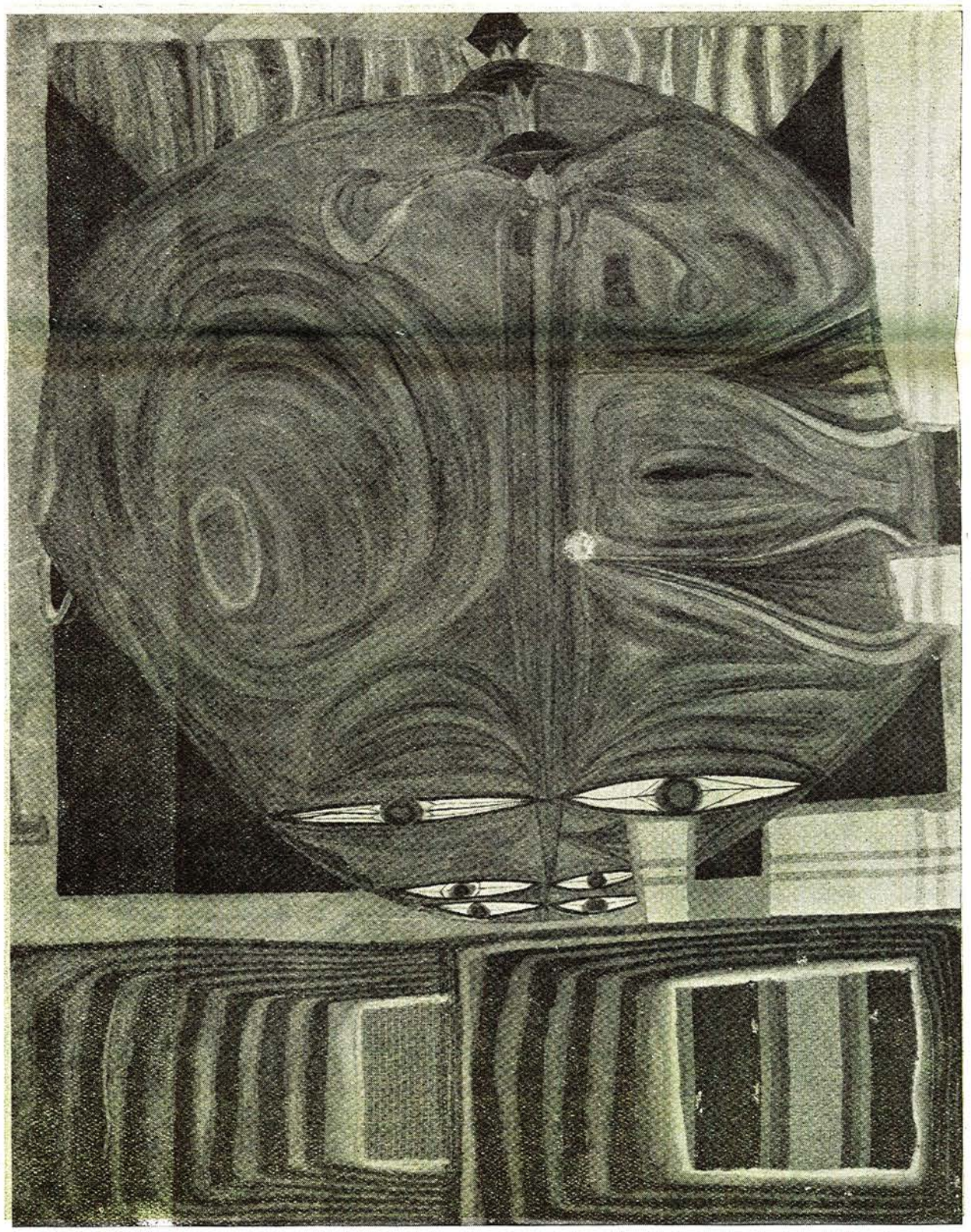
15 pesetas

APARECE LOS DIAS 1 y 15 DE CADA MES

Depósito legal: M. 615-1958

LA XXXI BIENAL DE VENECIA O EL RETORNO A LA FIGURACION

Por J. RAMIREZ DE LUCAS (Pág. 12)



«CABEZA CON DOS PERSPECTIVAS», DEL AUSTRÍACO HUNDERTWASER, REVELACIÓN DE LA BIENAL.

(*Viene de la página 1.ª*)

rotunda, otras imprecisa— de los mismos; por virtud de la cual los lectores de novelas quedan nitidamente diferenciados de aquellos espectadores o auditores que son solamente eso, y que sienten sus necesidades intelectuales o estéticas satisfechas con lo que les ofrecen los medios citados.

A nadie se le oculta que ésta es una abstracción extrema, fuera de la cual caben todos los grados y transiciones imaginables. Unicamente quería hacer ver cómo la competencia que los nuevos procedimientos expresivos puedan hacer a la novela, convierte a los fieles de ésta en lectores dotados de la pasión y el casi sagrado entusiasmo propios de las minorías que se saben combatidas por las más insidiosas presiones y tentaciones.

De forma consciente u oscura la mayoría de los lectores actuales de novelas intuye o siente que esa su terca fidelidad a un género cuya muerte viene cantándose con los más variados acentos a lo largo del siglo XX equivale a la fidelidad a algo que el hombre occidental sabe importante, a despecho de tanto tópico y de tanta confusión una herencia cultural, unos valores del espíritu, unas conquistas de la sensibilidad, que confieren sentido y dignidad a la existencia humana.

Aun así: son tan extremosas, tan espectaculares a veces, las transformaciones sufridas por la novela en lo que va de siglo, que es forzoso preguntarse si el lector de la misma sigue leyéndola —leyéndolas— como tales novelas o como otra cosa, como un producto intelectual distinto que se acoge a una denominación tradicional, pero que poco tiene que ver con ella.

El problema no es sólo terminológico, y, por tanto, no cabe evitarlo con la solución de un Unamuno al emplear el término **nivolas** para las que le discutían o negaban ser novelas, o la, idéntica en lo fundamental, de Cela al creer, como dice en el prólogo de **Mrs. Caldwell habla con su hijo**, que «es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse fuera la de decir que novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título y entre paréntesis la palabra **novela**».

Tras una y otra actitud, la de Unamuno o la de Cela, hay la misma idea: lo de menos es el marbete, el rótulo que colgar al libro. Para Unamuno todo es novela, todas sus obras en cierto modo, y no pocas de las ajenas, desde **La Ilíada** hasta la **Lógica** de Hegel. Para Cela —parece adivinarse— una novela sería aquello que no es otra cosa (una comedia o un soneto, por ejemplo); pero sin que sea posible dar una definición positiva. Contaría, pues, lo negativo, aquello por lo que sentimos como novela el producto literario que, aun no acomodándose a los esquemas tradicionales del género (fundamentalmente los acuñados en el siglo XIX), tampoco podemos acomodarlo en algún otro de los casilleros usuales, reservados al poema lírico, al ensayo, etc., por más que, en ocasiones, parezca poseer su tonalidad, su designio formal.

EL OCIO Y LAS FORMAS NOVELESCAS

No es posible apurar aquí esta compleja cuestión de nomenclatura o, como se decía, antiguamente, de preceptiva literaria. Lo único que yo pretendía considerar ahora era la **puesta en situación** del lector que se enfrenta con una obra a la que él, de antemano, concede la condición de **novela**. Parece obvio que quien así procede a la hora de leer, por ejemplo, una obra de Robbe-Grillet, no espera obtener de su lectura unos resultados semejantes a los que le proporcionaría una narración de Dickens o de Balzac. ¿Qué misterioso denominador común puede haber —si es que lo hay, efectivamente— entre obras tan alejadas y diferentes, que permita leerlas **sintiéndolas** como novelas, es decir, como creaciones literarias pertenecientes a una misma especie?

En mi opinión, y puesto a buscar alguna luz que aclare tan intrincado asunto, puede que no resulte inútil pensar en los orígenes del género y en las funciones o finalidades que inicialmente se le asignaron. Y me parece que, por este camino, nos encontraríamos con una dimensión humana tan asediada hoy, sicológica y sociológicamente, como es la del ocio. Este es, a todas luces, un ingrediente con el que hay que contar para entender la historia y mutaciones de la novela, como género enderezado precisamente a rellenar ese vacío, a satisfacerlo. De ahí que, como tantas veces se ha comentado, la novela europea, en sus primicias medievales, a través de los **romans courtois** y sus secuelas, sea un género esencialmente dedicado a un público lector femenino, el preferente consumidor del ocio medieval y aun renacentista. El es quien está al fondo de las principales manifestaciones novelescas de la Edad Media, del Renacimiento e incluso del Barroco.

Muy significativo resulta, a esta luz, el que Boccaccio imagine en su **Decamerone** que son los gustos y apetencias de una sociedad acentuadamente femenina —siete damas frente a tres caballeros, fugitivos todos de la peste florentina— los que funcionan como resorte y marco de los relatos integradores de la obra. Cuando en el siglo XV, un imitador del Boccaccio de la **Fiatmmetta**, Diego de San Pedro, compone sus novelas sentimentales, tipo la **Cárcel de amor**, lo hace pensando en las damas de la reina Isabel, a las que se dirige en las introducciones.

Un público femenino está también al fondo de las novelas pastoriles renacentistas y barrocas que debían desempeñar en su tiempo, según vio agudamente Menéndez Pelayo, un papel semejante al que hoy **asumen ciertos libros de etiqueta**, códigos sociales y de refinadas costumbres. Una alusión como la de Malón de Chaide, en su Libro de la **Conversión de la Magdalena**, a las doncellitas de tierna edad que apenas saben andar y ya llevan la historia de **Diana** en sus faltriqueras, resulta reveladora en cuanto al ámbito esencialmente femenino en que tales ficciones pastoriles crecieron y se desarrollaron.

Y hasta los libros de caballerías que por la índole de sus temas —luchas, guerras, heroísmo— se dirían pensados para un público lector masculino, suscitaron también la fervorosa captación y entrega de lectoras tan apasionadas como las que Cervantes nos presenta a lo largo del **Quijote**, desde Dorotea hasta la mujer e hija del ventero Palomeque, e incluso Maritornes; todas ellas grandísimas aficionadas a este género por matizadas razones que vienen a coincidir en el gusto por la abundante carga sentimental y erótica que los tales relatos conllevaban.

Y saltando de la ficción a la realidad, parece inevitable recordar el caso de Santa Teresa, muy entregada también en su juventud a la lectura y aun a la composición de novelas caballerescas.

¿Qué puede haber de común entre esas tan variadas especies novelescas? ¿Cuáles son los rasgos dominantes que favorecen su aproximación al mundo lector femenino? Posiblemente —y esto se ve bien a través de su contraste con alguna nueva especie narrativa, de signo masculino, surgida en el XVI: el **Lazarillo de Tormes**— ese denominador común venga dado por su radical y muy **sui generis** antirrealismo. Los mundos de ficción que contienen tales modalidades narrativas no pretenden, en ningún caso, ser reproducción fiel del mundo real, de la circunstancia histórica de sus lectoras. Son mundos un poco fuera del tiempo —situables en todo caso en un inconcreto pasado— y un tanto idealizados. Lo mágico, lo fantástico, lo inverosímil tienen amplia cabida allí, cumpliéndose así de forma perfecta ese proceso, ese mecanismo de sustitución, por virtud del cual el lector pierde sus asideros con el mundo real, al ser desplazado éste por el imaginado, con todo su poder absorbente, succionador, con toda la fuerza de su hermetismo, al decir de Ortega.

El carácter decididamente realista del **Lazarillo de Tormes** es el que, por oposición a los géneros novelescos entonces en boga, confiere a esta obra todo su indiscutible valor y sabor de novedad, es el que hace de ella una de las primeras manifestaciones de la moderna novela europea.

Sin embargo, el mundo de la fabulación novelesca arrastró consigo esa tonalidad ficcional que todavía en el XVIII, e incluso en el romanticismo, parece traslucirse tras la marcada melodía sentimental con que entonces se modula el género. No deja de ser significativo recordar que lo que llevó a Samuel Richardson a convertirse en novelista poco menos que accidentalmente, a los cincuenta años de edad, fue el encargo que en 1739 le hicieron unos libreros de Londres para que compusiera unas **Cartas familiares** que habían de proporcionar modelos de estilo epistolar y también de conducta a diferentes estamentos sociales, entre ellos el de las jóvenes dedicadas al servicio doméstico. Así nació **Pamela**, y con ella todo un género cuyos ecos europeos cabe percibir en obras como **La nouvelle Heloïsse**, de Rousseau.

LA NOVELA, GENERO DESPRECIADO

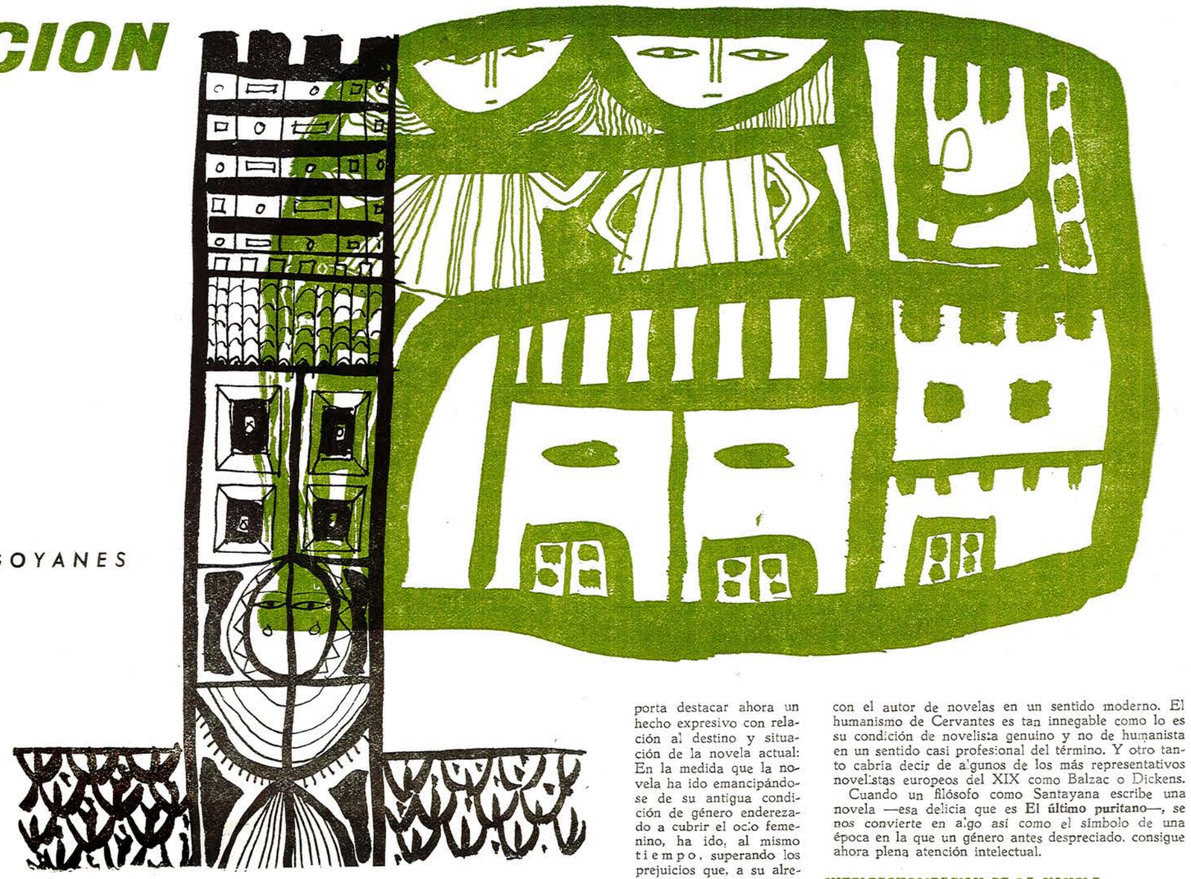
Aunque quizás no exista ninguna conexión entre este fenómeno y el del desprecio o desdén que poetas y humanistas sintieron durante tantos años, durante tantos siglos, por la novela, uno se inclinaría a sospechar que sí debe haber, en la compleja configuración de tal actitud, alguna razón de este tipo. Pues recuérdese que si la novela suscitó desprecio, al menos en comparación con otros géneros de más noble jerarquía literaria, fue, entre otros motivos, porque se la veía como una especie menor, de entretenimiento insustancial, pueril, encaminada a rellenar el ocio y dar cauce a la desbordante sentimentalidad de un público sin exigencias intelectuales, sin formación humanística, de embotada o escasa sensibilidad frente a la magia y el misterio de la alta poesía lírica.

En un libro sobre la novela inglesa, Walter Allen recuerda cómo sir Desmond Mac Carthy decía a propósito del novelista Trollope, que «uno de los errores de la crítica literaria finisecular y de comienzos del XX fue considerar la novela como una **obra de arte**, en el mismo sentido que una sonata, una pintura o un poema es una obra de arte». De ello dudaba sir Desmond Mac Carthy al considerar que convergen en la novela muchos intereses humanos y oscuros impulsos no siempre estéticos, capaces de hacer de la novela una forma artística bastarda. El mismo Walter Allen recuerda también cómo Congreve podría haber sido tan excelente autor de novelas como lo fue de comedias. Pero prefirió ser antes un **gentleman** que un escritor, aceptando en todo caso como compatible con esa condición —el caballero Congreve— el escribir dramas, pero no narraciones cuyo público lector era evidentemente **bajo**.

En el Ateneo de Madrid, en 1888, el poeta Gaspar Núñez de Arce tuvo ocasión de expresar el tradicional desdén por la novela —fabulación pueril y primitiva— para así destacar más las bellezas y excelencias de la poesía. Sabido es que Leopoldo Alas, **Clarín**, dio en uno de sus **Folletos literarios** la réplica adecuada, definiendo así, con tal polémica, el sesgo y alcance que esa cuestión tenía en una época que cabría considerar, a primera vista, como de total aceptación y triunfo de lo novelesco. Y, sin embargo, según el profesor José F. Montesinos ha estudiado certeramente, un autor como don Juan Valera se avergüenza o poco menos de escribir novelas, y recurre, en principio, a subterfugios y técnicas capaces de enmascarar o paliar, en lo posible, la condición de tales que sus obras presentan, explicando la génesis de **Pepita Jiménez** como la de un florilegio o algo así, provocado por la atenta lectura de nuestros escritores ascético-místicos, o bien calificando de **idilios** algunas de sus ficciones extensas. El humanismo y el rigor clasicista de Valera se atemperaban mal con el aire, tono y servidumbres —en su sentir— de la novela, aquejada de énfasis folletinesco o amenazada ya de sordidez naturalista. Entre los dos extremos parece evidente que Valera se inclinó siempre por el ennoblecimiento y tratamiento bienhumorado de lo folletinesco, antes que recaer en el tan denostado y combatido naturalismo.

EMANCIPACION DE LA NOVELA

Por MARIANO BAQUERO GOYANES



Los novelistas del XIX se esforzaron, pues, de una u otra manera, en dar jerarquía artística a un género antes considerado ínfimo cuando no ridículo, según lo revelan, por ejemplo, las páginas satíricas escritas por un Boileau, desde una perspectiva clasicizante, en torno a los decaídos héroes de la novela. Cuando Balzac, en la introducción de **La Comedia Humana**, elogia a Walter Scott, lo hace por considerar que este autor dio un impulso gigantesco a un género de composición, injustamente apodado secundario.

No se crea, sin embargo, que los prejuicios antinovelescos desaparecieron con el descrédito del petrificado neoclasicismo y con la irrupción de los nuevos aires románticos. Pues no sólo a lo largo del XIX se perpetuaron tales prejuicios, sino también en nuestro siglo, y por móviles a veces coincidentes, pero en algún caso distintos y aun opuestos a los que en la centuria pasada justificaron tal desdén. Si entonces fue, fundamentalmente, la aversión a la mentira descarada, a la fabulación fantástica, al folletinismo romántico, lo que llevó a ciertos espíritus graves a desdeñar las formas novelescas como género menor, entre pueril y femenino, no alineable con los géneros serios, v. gr., la tragedia o el poema; en nuestro siglo el repudio de la novela ha tenido alguna formulación de signo contrario, como no podía menos de suceder tras el empacho naturalista. Así, en la actitud de Paul Valéry frente a este género —apenas arte literario para él— se adivina la aversión del poeta hacia lo excesivamente realista, prosaicamente cotidiano. El que Valéry considerase que él jamás podría componer una novela por sentirse incapaz, estéticamente, de escribir una frase como **La marquesa salió a las cinco**, resulta enormemente significativo en cuanto al origen de esa actitud, determinada por una saturación realista del género en las letras francesas y, en general, europeas de su época.

LIMITACIONES Y GRANDEZA DE LA NOVELA

Cuando un joven escritor francés de nuestros días, Claude Mauriac, publica una novela con ese título precisamente, **La marquesa salió a las cinco**, hay que ver en su obra no sólo una especie de broma literaria o irónico desafío contra las añejas prevenciones poéticas, sino también un símbolo del destino y tendencias de la novela actual. Se diría que sus más inteligentes cultivadores han asumido, con plena conciencia, esas servidumbres y limitaciones por las que la novela resultaba humana, demasiado humana, con referencia a determinadas sensibilidades volcadas hacia el fenómeno poético, entendido como la cristalización de un algo insustituible, inamovible. Por esto —André Rousseaux lo ha visto bien al comentar la actitud de Valéry— la novela, muchas de cuyas páginas podrían ser distintas de lo que son, le parecía al autor de **La joven Parca** que pertenecía menos al arte que a lo amorfo y corriente de la vida. En un poema, como en un dibujo o en una sonata, no se puede cambiar nada si el trabajo es de un arte perfecto.

En cambio en una novela —el **Quijote**, en ejemplo de Ortega— no sería difícil imaginar al hidalgo y a su escudero como héroes de unas aventuras distintas, con tal de que fuesen ellos mismos, las maravillosas criaturas cervantinas, los que viviesen esos nuevos episodios. La novela —entendía Ortega— no perdería su atractivo ni su poder hermético, ya que el interés se centra en la sicología y comportamiento de los personajes, más que en la anécdota en sí.

No es posible insistir en este punto, sin peligro de desviarnos del tema propuesto. En cualquier caso, no importa reconocer esa limitación de la novela puesto que, sin excesiva paradoja, podría convertirse en un indicio de su riqueza y flexibilidad. Frente a la obra conclusa e intocable —esas novelas parnasianas de que habló alguna vez Baroja con enorme desprecio—, la obra abierta e incitante, en la que lo esencial radica en su entraña y no en su corteza. La apertura de horizontes que es connatural a la novela, las posibilidades que por naturaleza alberga en cuanto a permitir la participación imaginativa del lector, coloreando con su pasión y su fantasía lo que no es materia pétrea y solidificada, sino blanda y porosa; todo ello es lo que, quizás, está al fondo de esa cada vez más rotunda tendencia de la novela actual a evitar las soluciones, las estructuras rígidas, en favor de las ambigüedades y de la desvertebración de la materia novelesca, como si el posible restablecimiento del orden, el desciframiento de los símbolos, atañeran más al lector que al creador de la obra literaria.

LA EMANCIPACION DE LA NOVELA

De todo el proceso que he venido reseñando y que, con imagen muy romántica, muy siglo XIX, casi podríamos llamar de emancipación de la novela, me importa destacar ahora un hecho expresivo con relación al destino y situación de la novela actual: En la medida que la novela ha ido emancipándose de su antigua condición de género enderezado a cubrir el ocio femenino, ha ido, al mismo tiempo, superando los prejuicios que, a su alrededor, había permitido crecer el énfasis clasicista jerarquizador de géneros y estilos.

No sé hasta qué punto tendría sentido plantear hoy una polémica como la sostenida en el siglo pasado entre **Clarín** y Núñez de Arce, en torno a la superioridad, igualdad o inferioridad de la poesía y la novela, comparadas. Es muy posible que tal polémica pueda ser renovada entre novelistas y poetas; pero al lector desapasionado que conozca tantas bellísimas páginas de la novela moderna —páginas de Proust, de Henry James, de Thomas Mann, de Faulkner— no dejará de sonarle a pleito artificial, a agua pasada, esa discusión. No en balde sabe ya ese lector —por más que este descubrimiento romántico se olvide a veces— que la poesía puede vivir también fuera del verso.

No quiere decir esto que el período anterior al de esa posible emancipación del género se caracterice por una literatura novelesca pueril, blanda e insustancial. Nada más lejos de la verdad, habida cuenta de que al tal período pertenecen algunas de las obras maestras del arte narrativo.

Me refiero únicamente a la apreciación de la novela, y no a sus intrínsecos méritos. El que en todos los tiempos se hayan escrito novelas serias, en cuanto a su categoría estética y trascendencia, no es lo mismo, ni mucho menos, que el no haber sido considerado el género serio e importante por quienes gobernaban o pretendían gobernar el gusto literario. Recuérdese que cuando un Jovellanos en España o un Fielding en Inglaterra alaban el **Quijote** cervantino en el XVIII, ven fundamentalmente en esa obra un poema. Para Fielding el **Quijote** y sus propias novelas, como el **Tom James**, no eran otra cosa que la vieja especie literaria, de tan clásico raigambre, del poema heroico-cómico.

Tampoco quiero decir con todo lo hasta ahora expuesto que sólo en nuestros días haya comenzado a tomarse en serio el género novela, y sí solamente que tal fenómeno puede hoy percibirse con una claridad, una rotundidad, quizás no alcanzables en épocas pasadas. A ello ha contribuido la dedicación al género de los intelectuales en proporción muy superior a la de otros tiempos. Claro es que, en seguida, cabría preguntarse qué entendemos por intelectual novelista. Pues las escapadas novelescas de ciertos humanistas del pasado se diría que invalidan o atenúan lo que acabo de señalar.

Sin embargo, no creo que sea posible una total confusión, aun dentro de lo movedizo y subjetivo de esta problemática. Pues la verdad es que el tipo de humanista puro, tal como somos capaces de imaginarlo dentro del marco renacentista, no tiene demasiado que ver con el autor de novelas en un sentido moderno. El humanismo de Cervantes es tan innegable como lo es su condición de novelista genuino y no de humanista en un sentido casi profesional del término. Y otro tanto cabría decir de algunos de los más representativos novelistas europeos del XIX como Balzac o Dickens.

Cuando un filósofo como Santayana escribe una novela —esa delicia que es **El último puritano**—, se nos convierte en algo así como el símbolo de una época en la que un género antes despreciado, consigue ahora plena atención intelectual.

INTELECTUALIZACION DE LA NOVELA

La tentación de discutir si esto ha redundado en beneficio o en daño de la novela, parece insoslayable. Para algunos la novela más auténtica será la intuitiva, la conseguida no por el ensayista, el filósofo, el intelectual, el **clerc**, sino por hombres más sencillos, más vitales, abiertos a lo popular y aun a lo masivo, nunca encastillados en ninguna torre de marfil, por admirable y envidiable que ésta parezca. Y, sin embargo, el que la novela, desde que un Proust, un Henry James, un Joyce, pusieron las manos en ella, haya adquirido rigor, altura intelectual, creo que ha traído como consecuencia la desaparición o desgaste de aquellos viejos prejuicios por los cuales equivalía a perder el tiempo —pasatiempo, diversión fácil— el consumir unas horas en la lectura de ficciones sin fuste ni trascendencia.

Me parece innegable que, con referencia a las más altas expresiones de la novelística actual, nadie sostendría hoy que el tiempo invertido en su lectura, en su conocimiento, en su goce, sea un tiempo perdido, vacío intelectualmente. Por el contrario, estamos dispuestos a conceder que la lectura de novelas resulta hoy una tarea intelectual tan seria como pueda serlo la lectura del humanismo de nuestro tiempo, tal como vive en los tratados o ensayos de la más diversa especie.

Y el que esto sea así ha traído como consecuencia una apertura de horizontes, una iluminación de signo también intelectual, referida a la producción novelesca de siglos pasados, valorada ahora desde la nueva perspectiva a que nuestro tiempo nos ha acostumbrado.

El enfoque intelectual de la novela ha servido, repito, para hacer ver lo que de falso y convencional había en la imagen de este arte, el novelesco, como un algo menor, entre infantil, femenino y peyorativamente popular.

Pero no ha sido esta la única consecuencia derivada de tal proceso, pues junto a la nueva consideración del género, habría que señalar también su intelectualización intrínseca o, dicho con otras palabras, su radical problematización.

RENOVACION DE LAS TECNICAS NARRATIVAS

El intelectual que se acerca a la novela no siempre suele sentirse satisfecho con las formas y técnicas tradicionales. En sus manos todo se hace problema, y cuando lo que en ellas cae es un género tan flexible y fluido como la novela, no puede extrañarnos que se adense y acreciente su consustancial carácter problemático.

Cuando un Sterne, en pleno siglo XVIII, escribe relatos, narraciones, está corroyendo, disolviendo, bajo la presión de su humor sarcástico, de su escepticismo, las estructuras tradicionales del género para ensayar unas nuevas, anárquicas y personalísimas, que, como André Maurois ha señalado certeramente, parecen abrir el camino de un Proust o un Joyce, al adentrarse en la peligrosa aventura de un **roman fleuve** sin unidad de acción. Una excesiva capacidad crítica, un acusado temperamento satírico, un muy acendrado intelectualismo, suelen traer consigo esa rotura de los moldes tradicionales, sustituidos por nuevas expresiones e intenciones.

De entonces a acá, desde el **Tristram Shandy**, de Sterne, hasta los experimentos formales de un Joyce, una Virginia Woolf, un Faulkner, un Butor, la novela ha recorrido un largo camino en cuyo recorrido sus cultivadores han ido percibiendo, cada vez con mayor claridad, la condición problemática del género, las facilidades que entraña para, a su través, expresar lo que no permitirían otros géneros, más nítidos, más rotundamente delineables, más vertebrados, como diría Baroja.

Por haberse tomado totalmente en serio lo que antes pudo pasar por diversión, folletinesco panfleto social, tosco desagüe de una sentimentalidad elemental, se ha llevado a sobrevalorar la novela, al ver en ella poco menos que una forma de conocimiento. Que toda novela haya respondido siempre a una concepción del mundo, parece tan indudable como el que hoy se aspire a expresar esa concepción no sólo por lo que llamaríamos el contenido novelesco, sino por la forma misma del relato y por las técnicas empleadas para modularla.

Este problema, el de las técnicas, presenta una doble vertiente. En la una no parece haber sino **snobismo**, ingenuo o pretencioso afán de renovación para así estar al día, aunque se adivine lo forzado y sobrepuesto de las acrobacias expresivas. En la otra, parece haber una seria necesidad de encontrar nuevos procedimientos expresivos, no por el frívolo gusto de la novedad, sino en orden a conseguir **formalmente** una visión adecuada del hombre de nuestro tiempo y de sus problemas. Posiblemente los más ilustres casos, dentro de la novela actual, en que ésta se caracteriza por su fragmentarismo, por sus plurívocos simbolismos y oscuridades, por su no sumisión a la linealidad, orden y sentido de las narraciones tradicionales, puedan ser explicados como resultado natural de esa necesidad, de esa nueva visión del mundo que no parece encajar adecuadamente en las estructuras novelescas clásicas. Que al socaire de esto, novelistas ineptos, sólo acuciados por el deseo de sobresalir aun a costa de las mayores extravagancias técnicas, remeden o simulen esos procedimientos, no dice nada en contra de la validez y honestidad de los mismos, cuando sus autores los manejan sinceramente. Y pese al confusionismo crítico, a la vocinglería publicitaria, a los grandes **bluffs** literarios, creo que todavía resulta posible a los hombres de nuestra hora distinguir, en bastantes casos, lo natural de lo amañado, lo auténtico de lo falso.

¿UNA NUEVA CONCEPCION DE LA NOVELA?

Posiblemente uno de los ejemplos más expresivos, por lo que tiene de caso límite, con relación al sentido de las nuevas técnicas novelescas, lo ofrezca el tan traído y llevado **nouveau roman** en las letras francesas actuales, la llamada escuela novelesca objetiva o de la mirada.

Pensando en sus mejores y más sinceros cultivadores, cabe pensar que tiene algún sentido y, desde luego, altura intelectual, toda la literatura crítica y teórica provocada por estas nuevas formas novelescas, cuya vitalidad parece indiscutible de momento, según lo prueba su repercusión en el más ambicioso cine europeo actual, con su **spécimen** en **L'année dernière a Marienbad**, fruto de la colaboración de Alain Resnais con el novelista Robbe-Grillet. Refiriéndose éste a dicho **film**, ha dicho que en **Marienbad** el fenómeno importante está siempre como el estado de cavidad en el corazón de esta realidad. Lo que en Marienbad está en cavidad es **l'année dernière**. Lo que ha pasado —si es que pasó algo antes— produce constantemente una especie de hueco en la narración. Como el personaje principal de **La Jalousie** no es sino un agujero, como el acto principal, el crimen, es un agujero en **Le Voyeur**. Todo está contado antes del agujero, luego otra vez después del agujero, y se intenta acercar los dos bordes para hacer desaparecer ese vacío molesto. Pero lo que se produce es todo lo contrario: es el vacío el que invade, el que lo llena todo.»

Estas palabras de Robbe-Grillet sobre la narración-agujero en la que éste se agranda y lo invade todo, convirtiendo el relato en un algo que se deshace mientra se construye, en una cada vez más creciente oquedad, me hacen pensar en que no es casual el hecho de que bastantes obras de la nueva escuela francesa se acerquen en su configuración a la de la novela policíaca más tradicional y clásica. Al decir esto pienso en obras como **Le Voyeur** y **Les gommes** de Robbe-Grillet, en **El empleo del tiempo** de Michel Butor, en **mise en scéne** de Claude Ollier.

En toda novela policíaca, al menos en la de más clásico pergeño, hay también un agujero, muy amplio al principio, que luego va cerrándose, según se aclara el problema y se reconstruye la historia del crimen. Toda novela policíaca comienza por el final, y en cierto modo cuando Allan Poe (que fue, no se olvide, el autor de **El doble crimen de la calle Morque**) en su **Filosofía de la composición**, recuerda lo que Dickens decía del **Caleb William** de Godwin, como novela iniciada por el final, equiparando este caso con el de la composición de **El cuervo**; cuando Allan Poe alude a todo esto, anticipa una problemática cuyos ecos en la novela actual ofrecen gran interés.

Si una novela policíaca es un relato que comienza por el final, es un agujero que se cierra y una historia que se reconstruye desde el presente hasta el pasado; esas novelas de Robbe-Grillet, Butor, Ollier, etcétera, son en bastantes casos unas novelas que carecen de comienzo y de fin, unos agujeros que aumentan y unas historias que no cuentan nada, porque, en definitiva, estas son unas novelas que siempre se están haciendo ante la vista del lector y que nunca acaban de hacerse.

En cierto modo, una técnica que se caracteriza por tales rasgos está relacionada con la que tan peculiar es de William Faulkner, al agujerear también sus relatos de una forma tal que quizás lo que para otros novelistas hubiera sido lo más importante a efectos descriptivos, aparece totalmente escamoteado en las obras faulknerianas. Las dificultades y oscuridades que algunas de ellas puedan suponer, la especial tensión a que obligan al lector, proceden en buena parte de ese haber quebrado Faulkner la marcha, la línea tradicional del relato, hudiéndolo por muchas partes, alterando su cronología, abriendo misteriosas oquedades cargadas de alusiones, de reticencias, de símbolos, de trágicos silencios.

Joyce, Proust, Kafka y Faulkner pasan por ser precisamente —y así lo ha recalcado la crítica en muchas ocasiones— los más directos precursores del **nouveau roman**, cuyo sentido —su desciframiento— ha dado lugar a curiosas y aun dispares teorías e interpretaciones. El interés de las mismas reside en lo que, conjuntamente, suponen de perspectiva eminentemente intelectual y aún filosófica de un hecho literario rico en implicaciones.

He seguido con alguna atención, a través de varias revistas francesas, la fortuna e interpretaciones del **nouveau roma**, que cuanta ya con brillantes exegetas y con formidables impugnadores. La revista **Esprit** dedicó todo un número a tal especie literaria, abordada allí dede muy diferentes perspectivas, pero con repetida constancia de su interés. Más recientemente, la revista **Preuves** ha incluido en distintos números artículos de Jean Bloch-Michel, Gerda Zeltner, Pierre-Henri Simon, Marc Saporta, etc., relativos al mismo tema. Generalmente, en todos esos artículos o al menos en gran parte de ellos, el tema aparece abordado no tanto en sus dimensiones específicamente literarias (no eludidas, sin embargo) como desde unas perspectivas filosóficas, sociológicas e incluso políticas. Así, frente a un artículo de Bloch-Michel que veía en el **nouveau roman** el resultado literario, la imagen de una cultura de masas, ha habido quienes, como Pierre-Henri Simon, han observado que si esto fuera cierto, el **nouveau roman** (por él llamado **anti-roman**) debería haber aparecido en las sociedades de tipo totalitario, las más peligrosamente entregadas a una civilización deshumanizadora. Pero no ha sido así, y en Rusia el **anti-roman** es excluido como una expresión del **dilettantismo** burgués, y la novela se mantiene en una línea que no se ha desviado de la manera de Tolstoi y de Gorki. Por el contrario, es en las democracias liberales, las menos inficionadas por la cultura de masas, donde proliferan las técnicas del **anti-roman**.

Para Bloch-Michel hay una confusión en la identificación que P. H. Simon hace de cultura de masas y totalitarismo, señalando cómo aquella se da precisamente en las democracias antitotalitarias, sobre todo en los Estados Unidos y también, hoy día, en la Europa occidental.

Apunto aquí todo esto no para intervenir en la discusión, sino sólo para hacer ver por qué derroteros caminan las tan variadas interpretaciones del **nouveau roman**. Y, sobre todo, para demostrar, una vez más, hasta qué punto la atención prestada a la novela actual confiere a ésta una calidad intelectual quizá no conseguida antes.

Junto al enfoque sociológico o político, está el filosófico, manejado incluso por los mismos cultivadores del **nouveau roman**, que, en las páginas teóricas escritas sobre el mismo —por ejemplo las de Robbe-Grillet o Nathalie Sarraute— han intentado justificar sus ensayos con una nueva concepción del mundo o, al menos, un consciente rechazo de las hasta ahora vigentes.

RIESGO Y HUMILDAD DE LA NOVELA

Frente a quienes todo esto pudiera parecer excesivo —y en cierto modo sí lo es—, cabría argumentar que si así se comporta actualmente la literatura, tradicionalmente llamada de imaginación, es porque hemos ido acostumbrándonos a ver en ella, en la novela, un género cargado de responsabilidades. Que esto ha sido siempre así y que esas responsabilidades las tuvieron también las mejores novelas de otros siglos parece indudable. A lo que yo me refería era tan sólo a la más reflexiva percepción, por parte del público lector de tales responsabilidades, como consecuencia de la jerarquía intelectual concedida hoy a la novela.

En 1925 y en sus **Ideas sobre la novela**, Ortega y Gasset, al glosar la morosidad del género, su hermetismo, su perfección clasicizante, decía que toda gran obra novelesca es siempre algo aburrida, precisando con su habitual agudeza el recto entendimiento de tal calificación.

(*Pasa a la página* 23.)

PRADO 21

Creí estar en un rincón del Ateneo. Pero no. No era el Ateneo ni era Madrid. Sino un viejo edificio de Montauban, donde se celebraba una amplia exposición de pintura española contemporánea. Si me parecía estar en el Ateneo madrileño era por dos razones. Una, porque de los pintores representados en esa muestra colectiva, más de la mitad habían expuesto en las Salas de Santa Catalina o el Prado. La otra razón es que, coincidiendo con una de las sesiones dedicadas a la poesía española en el Festival de Languedoc, tropecé con personas que habían asistido alguna vez a las sesiones del Aula Poética. Otras me hablaban de poetas jóvenes habituales de los viernes del aula pequeña. Me parecía estar aún en Madrid.

Lo admirable de todo ello es el interés que el arte joven de España despierta en el vecino país. Pintores y poetas españoles son admirados, conocidos y seguidos en su evolución. Y lo mismo podría decir de la música. Sólo que aquí las opiniones no eran ya tan unánimes. Algún musicólogo —Maurice Ohana—, al referirse a los músicos jóvenes, afirma que «los músicos jóvenes han llegado en estos años a buscar una salida, por absurda que sea, a su estancamiento. Se inclinan sobre todo a los medios de expresión que, más radicalmente, pueden arrancarlos de un pasado que anhelan abolir... Es Alemania quien les proporciona estos medios. Se tiene derecho a preguntar por qué el contacto con las escuelas mediterráneas ha sido interrumpido... La música alemana nueva, impulsada en un tiempo por la revelación de la escuela vienesa, se sume con agrado en el esperanto serial... Puede ser que veamos reanudarse con la enseñanza trascendente de un Debussy o de un Messiaen los lazos naturales que existen entre espíritus consanguíneos. Sólo estos lazos pueden, creo yo, hacer volver la música española a sí misma...»

Es aquí donde la información de míster Ohana no es suficiente. Sin entrar en la cuestión —que dejo a los técnicos— del germanismo de la música serial española, no cabe pensar que el contacto con Debussy o Messiaen hubiera podido cambiar su rumbo. Entre otras razones —hoy por hoy—, por la sencilla razón de que basta repasar el temario de las sesiones del Aula de Música para darse cuenta de que ambos nombres, al que podríamos añadir el de Boulez, son tan amados y conocidos como los del ámbito germánico —Webern o Stockhausen—. Y ningún músico contemporáneo entre los citados ha merecido tanta atención como Debussy, en este año de su aniversario.

Un rincón del Ateneo hallado en las templadas tierras del Languedoc, donde lo español es algo vivo, consolador, digno de que poetas y pintores de España prestemos, en el futuro, la debida atención, la colaboración necesaria.

JOSE HIERRO

ción, como algunos han proclamado en las publicaciones italianas con excesiva premura. La pintura y escultura no figurativa es una conquista demasiado importante para que pueda pasar en unos pocos años. No se trata de una moda, sino de otra forma de entender el arte, tan noble como todas las que le precedieron. Lo que ocurrió es que se había exagerado en demasía, llegando a extremismos que han terminado por fatigar.

Las Bienales de la última posguerra se caracterizaron por una radical no figuración, que culminó en la de 1958. Pero no se podía continuar así por indefinido. Las audacias, los hallazgos de nuevos materiales, las innovaciones, tienen un límite. Y el límite se ha alcanzado ya. La sorpresa es indudablemente un valor, mas valor poco perdurable, porque pronto deja de ser sorpresa.

Después de tanta negación caótica, de tanta pirueta, es preciso volver a la norma, a cánones que por ser eternos pueden desdeñarse. La no figuración fue como una epidemia mundial de carácter muy virulento, pero la virulencia ha cedido, como no tenía más remedio que suceder. De ahora en adelante sólo quedarán los buenos pintores de esa tendencia, no los mediocres audaces que encontraron vía expedita en la facilidad.

Ninguna tendencia artística tiene por qué excluir a otra, todas pueden coexistir en la más completa de las armonías. El tiempo se encarga de serenar los revueltos ánimos y en esta XXXI Bienal de Venecia hemos visto reunidos infinidad de credos artísticos sin que ya sorprenda nada. La abstracción tuvo la virtud de ser un revulsivo artístico, de indignar a las genes y de apasionarlas, en definitiva, de interesarlas; pero hoy es ya una academia más y, por lo tanto, una consecuencia de las otras tendencias que en la historia han sido.

La XXXI Bienal es, en muchos conceptos, la del retorno a la serenidad. De ahora en adelante ya no valdrá la audacia por sí misma, sino, ante todo, la calidad artística. —R. de L.

Emancipación de la novela

(*Viene de la página* 10.)

Recuerdo ahora esa observación orteguiana a la vista del rótulo de que muy recientemente se ha servido Jean Bloch-Michel para bautizar la escuela del **nouveau roman: una literatura del aburrimiento, del hastío.**

Muy razonadamente distingue Bloch-Michel la literatura que ha expresado el tedio a la manera de Chejov, incluso de Kafka o, en estos días, de Alberto Moravia, de la literatura que es ella misma, y no por su contenido temático, sino por su configuración física, su forma, y hasta su intención, imagen y símbolo del hastío, del sinsentido, del absurdo. Un mundo como el presentado por estas novelas de **la mirada,** es un mundo sin comunicación posible ni con los seres ni con las cosas. Ante los ojos, innumerables objetos nos resultan exteriores, porque no tienen para nosotros ningún sentido. A nuestro lado viven seres a los que nunca podremos comprender. Entre esos seres reinan falsas relaciones y un lenguaje pervertido que les sirve para obtener lo contrario de aquello para lo que el lenguaje se creó. Gracias a él, esos seres permanecen enmascarados, extraños unos a otros. Un mundo frecuentemente sin amor, ya que el amor es una forma de comunicación y ésta no existe aquí.

El amor es, en todo caso, mero erotismo, soledad de dos. Un mundo, en definitiva, de aburrimiento y de hastío. El **nouveau roman** no ha intentado expresar la situación de los seres en su enfrentamiento al mundo del hastío; su tema, su objetivo, expresar y representar precisamente ese mundo.

¿En qué medida puede interesar una literatura así engendrada y orientada? ¿Hasta qué punto el lector de novelas se está convirtiendo hoy día en lector de algo distinto que sólo una serie de convencionalismos literarios y de tradiciones culturales autorizan a llamar así?

La verdad es que, como bastante críticos franceses reconocen y entre ellos el citado Bloch-Michel, este fenómeno, el del **nouveau roman,** es de muy limitado alcance, y junto a esas formas novelescas (prenovelescas, antinovelescas o lo que sean, pues para ellas se han usado las más variadas denominaciones) no cuentan demasiado al lado de otras zonas de la literatura narrativa, fieles, en lo sustancial, a la vieja concepción del género.

En cualquier caso las extremosidades del **nouveau roman** funcionarían como un síntoma revelador del sesgo que en nuestros días ha tomado la novela.

Pasó ya —parece— la época del desprecio o de la estimación vergonzante. Han quedado atrás los tiempos en que una alta exigencia intelectual era difícilmente compatible con la entrega a un género proscrito o, en todo caso, consentido como entretenimiento sin importancia cultural. Por más que en ínfimas especies literarias se conserve el recuerdo de la novela fácil(intrascendente y hasta estúpida diversión, en las más representativas obras narrativas de nuestro tiempo hay algo más que vanas ficciones destinadas a rellenar el ocio humano. Precisamente porque hay algo más, porque novelistas y lectores han adquirido conciencia del destino y relevancia de un género literario, este se ha hecho más problemático en la medida que ha conquistado dignidad intelectual.

Por eso, yo no creo que a estas alturas vayan a cumplirse los funestos vaticinios que años atrás se formularon acerca del agotamiento y extinción de la novela. La privilegiada situación en que ésta se encuentra hoy tiende a garantizar su existencia y su futuro.

Aun así, ese futuro aparece comprometido, tal vez por obra y gracia del proceso que he intentado describir sumariamente. ¿No habrá caído la novela actual en el espejismo de creerse superior a lo que realmente es? ¿No sería conveniente que la novela no olvidara nunca las etapas humildes de su historia, de sus mismos orígenes?

Quizá en esa humildad, es decir, en la aceptación de un destino que hace de la novela el género imaginativo por excelencia, el que habla no sólo al intelecto del hombre, sino también a sus sentimientos, sus sueños y sus fantasías; quizás en todo eso radique la perdurabilidad de una expresión literaria vieja e infantil, y, a la vez, sabia y refinada.—M. B. G.

LOTERIA de las ARTES y las LETRAS

PREMIOS LITERARIOS

Premio	Género	Tema	Cuantía	Extensión: Máxima	Extensión: Mínima	Fecha tope de admisión	Dirección de originales	Fallo	Observaciones
ATENEO DE VALLADOLID	Novela	Libre	40.000 pesetas	100 folios	75 folios	30 septiembre	Presidente del Ateneo de Valladolid Juan de Juni, 1	29 diciembre	—
MARIA DE MOLINA	Novela	Libre	10.000 pesetas	100 folios	75 folios	30 septiembre	Presidente del Ateneo de Valladolid Juan de Juni, 1	29 diciembre	Sólo mujeres
FUENTE-OVEJUNA	Poesía	Algún episodio o personaje de la historia de Fuente-ovejuna o del drama «Fuente-ovejuna»	10.000 pesetas	—	40 versos	15 agosto	Comisión Organizadora del Homenaje a Lope de Vega Ayuntamiento de Fuente-ovejuna (Córdoba)	—	En sobre cerrado, con lema y plica aparte, indicando a qué concurso se refiere de los tres
	Ensayo	Valores morales y humanos del drama «Fuente-ovejuna»	10.000 pesetas	100 holandesas	25 holandesas	15 agosto			
	Estudio monográfico	Aspecto de la historia de Fuenteovejuna y de su riqueza artística y monumental	10.000 pesetas	100 holandesas	25 holandesas	15 agosto			
FERROL DEL CAUDILLO	Periodismo	Exaltación de los valores espirituales o materiales de El Ferrol	10.000 y 5.000 ptas.	—	—	30 noviembre	Ayuntamiento de El Ferrol	—	—
MARZO	Periodismo	La universidad como problema	10.000 ptas. y 5.000 ptas.	—	—	10 diciembre	Grupos Universitarios de FET y de las JONS Alcalá, 44 Madrid	—	Universitarios menores de veinticinco años, españoles o hispanoamericanos. Publicados hasta el 30 de noviembre