

NATHALIE SARRAUTE, ACIDA

1.—Tropismos apareció en 1939, después de *Le voyage au bout de la nuit* y *La naissance*. ¿Se siente Ud. más cerca de estas obras, o bien de lo que se ha convenido en llamar la "nueva novela" donde se la incluye actualmente?

—Si la noción radical de las formas de la novela tradicional, tal como se manifestaba en *Tropismos*, comenzado en 1932; si la ausencia de sentimientos definidos, de personajes, de caracteres y de nombres propios jamás aparecen en mis libros salvo en los momentos en que esas acciones dramáticas, esos tropismos que se desarrollan en las regiones más íntimas donde se sitúa, para mí, la autenticidad, afloran y se consolidan en lugares comunes y en relieve; si la mezcla de escenas imaginarias y de escenas vividas (*Portrait d'un inconnu*, 1948); si la reutilización, bajo ángulos diferentes, de una escena idéntica (*Martereure*, 1953), si un cierto modo de tratar el tiempo en la novela, de servirse del diálogo, y las posturas asumidas, desde mí, en 1950, en *L'ère du soupçon*, si todo ello no tiene nada que ver con lo que se llama hoy la "nueva novela", entonces yo no tengo nada que ver con ella.

2.—Actualmente se habla mucho de realismo. Alain Robbe Grillet, en un estudio sobre *L'ère du soupçon*, citaba esta observación sobre el autor realista, quien según Ud. se desdía: "Ante todo a captar, esforzándose por traspasar lo que es posible y no disminuir ni alisar para resolver las complejidades y las contradicciones, a escrutar con toda la sinceridad de que es capaz y todo lo lejos que le permita la acuidad de su mirada, aquello que le parece que es la realidad".

¿Cuál es esa realidad? Una realidad imaginaria que el artista cree percibir realmente, o una realidad que cada uno de nosotros debería ser capaz de percibir? ¿El novelista inventa o imita la realidad?

—El arte no resiste a lo visible: hace visible". Esta frase de Paul Klee es la mejor respuesta a su pregunta.

Ese invisible que el arte torna visible, que en todo momento es para el artista lo que él llama "la realidad", ¿de qué está compuesto? De elementos desconocidos, esparcidos, confundidos, amortos, de virtualidades, de sensaciones fugaces, indefinidas, aplastadas bajo el magma de lo visible, de lo ya conocido, de lo ya expresado, de lo convencional.

Creo que el arte creador es el movimiento merced al cual el artista no sólo se imagina, hace surgir los elementos intactos y nuevos, los agrupa, les da una cohesión, los construye según un modelo, que es la propia obra de arte. La estructura de una obra, el estilo, son la coronación de ese esfuerzo.

En ausencia de una forma que los cree, esos elementos permanecerán invisibles, inexistentes. Sin la forma no son nada. Pero la forma no es nada sin ellos.

Sólo ellos otorgan a la forma sus poderes mediante su necesidad, que proporciona novedad a la forma; por su verdad, que el lector reconoce, y sin la cual la forma no sería para él más que letra muerta; por su riqueza y sus prolongaciones, que otorgan a la forma su complejidad y sus resonancias; por esa violencia que, para que accedan a la existencia, exige la quiebra de las apariencias, violencia que concede al estilo su poder de ataque, su fuerza de persuasión.

3.—¿Qué piensa Ud. de esta idea de Roland Barthes: "La obra más realista no será la que pinta la realidad sino la que, sirviéndose del mundo como contenido fondeado que por otra parte es ajeno a su estructura, es decir, a su ser, explorará lo más profundamente posible la realidad íntima del lenguaje"?

—El lazo indisoluble entre la realidad desconocida y la forma que la crea, hace que toda exploración de esta realidad constituya una exploración del lenguaje. Y ocurre a veces, a lo largo del trabajo, que una búsqueda acerca del lenguaje desencadena, hace afluir una nueva sensación.

Pero pienso que toda exploración del lenguaje que no postulara, mejor, que no se justificara por la creación de una sustancia desconocida, que perdiera contacto con un orden de sensaciones nuevo, que se contentara con cualquier sustancia, se decida con cualquier contenido, incluso uno ingenuamente trivial, indiferente a ese contenido y encerrado por los espejos del lenguaje, no podría escapar al esteticismo, al academicismo.

4.—¿Le parece a Ud. que la novela es un modo de investigación, comparable a la ciencia? ¿sirve a esa investigación, la adelanta, o se contenta con ilustrarla?

—Es verdad que el arte, se trate de literatura, de música o de pintura, aparece hoy como un instrumento de conocimiento. Pero este conocimiento, como es manifiesto, difiere del conocimiento científico. El artista crea un mundo que viene a ampliar la realidad conocida y a su vez a tender el campo de lo visible. Ese mundo fundado por el arte creador no sirve ni ilustra nada. Su basta a sí mismo. Como con todo elemento de lo real, la ciencia puede, investigar y servir de lo que allí descubre.

5.—¿Una obra novelística puede no ser psicológica? ¿Toda novela, en última instancia, no se revela una obra psicológica?

—¿Qué entiende Ud. por psicología? Si entiende el análisis de los sentimientos, la búsqueda de los móviles de nuestros actos, el estudio de los "caracteres", entonces creo que, hoy, una obra novelística no sólo puede no ser psicológica, sino que lo debe serlo.

Pero si Ud. entiende por psicología la creación de un universo mental, entonces no conozco ninguna obra literaria, ni concibo alguna, que no sea psicológica.

6.—Habitualmente se dice que Flaubert, antes que Joyce, antes que Kafka, es el gran precursor de la novela moderna. (Ud. es de esa opinión?) ¿Por qué?

—Su estilo descriptivo atrae hoy sobre Flaubert la atención de los jóvenes novelistas. Ven en él un precursor.

Para mí la importancia de Flaubert procede, exclusivamente, de *Madame Bovary*, donde, por un salto adelante cuya potencia me confunde cada vez que pienso en la época en que el libro fue escrito, ha hecho con lo que hoy llamamos "lo inauténtico" la sustancia, el asunto único de su novela.

Merced a sus descripciones, que para mí se emparentan con el cromó, todas reuclentes, como barnizadas, merced a su estilo liso con movimientos demasiado armoniosos, ha logrado crear un universo en engañador relieve, enteramente compuesto de visiones y sentimientos socioconocionales, si de *Emma Bovary*.

Debo confesar que, fuera de *Madame Bovary*, el estilo de Flaubert me resulta a menudo insoportable y que doy todo Salammbó por diez líneas de *Saint-Simon*.

Creo que uno de los méritos de los escritores actuales, en la obra de los cuales la descripción ocupa, como se sabe, un lugar importante, es haber desmaquillado la descripción flaubertiana, haber sacado ese barniz que le recubre, haber sido categóricamente con el cromó y el ronroneo flaubertiano que, lo repito, en mi opinión sirven de una manera genial a los propósitos de Flaubert en *Madame Bovary*.

7.—La novela es un género literario típicamente contemporáneo, como el poema o el teatro podían serlo en otras épocas. ¿El escritor debe someterse a un género que le parece el más adecuado para reflejar las preocupaciones artísticas de su tiempo? ¿Piensa Ud., por lo tanto, que la novela ha alcanzado su plena expansión, y que los mayores escritores del futuro la abandonarán, a menos de lo que con alguna razón se ha dicho de Racine, que mató la tragedia en Francia por los tres siglos posteriores a su obra?

Todo novelista que no se contente con "restituir lo visible", sino que busque "hacer visible", crea obligadamente una forma nueva. Esta forma, entre las manos de sus imitadores, se consolida en un academicismo que toda búsqueda nueva ha de romper. ¿Cómo establecer un límite a esta investigación constantemente renovada? Y por lo tanto, ¿cómo pensar que la novela pueda alcanzar nunca su plena expansión?

8.—¿El novelista sabe hablar de sus propias novelas, de su significación? ¿El instrumento de que dispone no puede revelarse así insuficiente, superficial? ¿El novelista puede, o debe, engañarse? ¿Su pensamiento es algo más que una ilusión necesaria?

—Siendo forma y fondo una sola y misma cosa, ¿cómo podría expresarse un fondo idéntico bajo una forma diferente? Por consiguiente, la obra debe bastarse a sí misma y el escritor no tiene nada que agregar. En cuanto a su génesis, al proceso de germinación o de maduración de una obra, es tan oscuro, es tan grande en ella la parte del error del inconsciente, que al escritor no le es posible explicarlo.

Sin embargo la actitud del escritor que se parapeta en un silencio activo y se arroja de misterio, me parece consecuencia de una concepción desusada del esfuerzo creador. Henry James, Proust, Virginia Woolf, no han temido —de conformidad con el espíritu del arte moderno— ese esfuerzo de elucidación, de aclaración de algunos aspectos de su trabajo.

Cuando una obra es insólita, cuando encuentra resistencia, es natural que el escritor, una vez concluida, y una vez separado de ella, colocado a cierta distancia, se sienta impulsado, como todo artista, a reflexionar —aunque más no sea que para justificarse, o tranquilizarse, o alentar— acerca de las razones que lo llevaron a determinados rechazos.

9.—¿Su técnica novelística puede ser transformada por un descubrimiento que Ud. avizore y del que tenga una intuición, más o menos clara? ¿O cree Ud. que debe ser la misma técnica, cada vez más profundizada, la que se utilice para proseguir y renovar sin cesar la obra?

—La técnica es el movimiento por el cual la realidad accede a la existencia. Una realidad que, para cada ar-



Piccoso a la...

(Viene de la página 25)

tista, es su realidad propia, dentro de la cual está comprometido, que se ha elaborado en él desde su infancia a lo largo de un proceso inconsciente. ¿Qué "iluminación", qué "descubrimiento" puede de golpe trastornar esta realidad? Me parece que sólo puede crecer, lentamente, continuamente. Las transformaciones de la técnica son las etapas de ese crecimiento.

10 — Jean-Paul Sartre ha escrito... que Ud. ha afinado "una técnica que permite alcanzar... la realidad humana en su propia existencia".

¿Pero no podría decirse más bien

que Ud. la toca en su "esencia"? Roland Barthes, por ejemplo, afirma que la literatura "constitutivamente reaccionaria" se define enteramente por la construcción de esencias, la representación de cosas que "son" y no las que se "transforman".

—La sustancia de todos mis libros está hecha de movimientos en estado naciente que aún no pueden ser nombrados, que todavía no han accedido a la conciencia donde se consolidarán en lugares comunes. Están en constante transformación, en perpetuo devenir. Creo que por lo tanto es justa la apreciación de Sartre al hablar de "existencia".

Desde luego, la aprehensión intelectual, a posteriori, de esos movimientos, como de toda obra literaria,

los transforma en "esencia".

Pero se debe hablar de existencia si el lector puede vivirlos a partir de su eclosión, a través de las frases de su desarrollo y hasta su final, sin saber ni lo que son ni adónde van.

11 — ¿Considera Ud. que su obra es una obra poética?

—Habría que saber, previamente, a qué se llama una obra poética. Para mí, la poesía, en una obra, es lo que hace aparecer lo invisible.

Ud. me pregunta si pienso que mis propios libros son poéticos. Dado lo que en mi opinión es la poesía, ¿cómo quiere Ud. que no crea que mis libros lo son? Sería creer que no hago visible ninguna parte del mundo invisible. Y entonces ¿para qué tantos esfuerzos?