

**CARTAS A UNA MUCHACHA
SOBRE LA NOVELA MODERNA**

NOTA

En noviembre de 1955, en el *Suplemento Cultural* de La Prensa, Pablo Antonio Cuadra comenzó a publicar semanalmente cada domingo, estos ensayos en forma epistolar sobre la novela moderna. *Cartas a una muchacha sobre la novela moderna* revela su universal curiosidad y su premonitoria perspicacia: Virginia Woolf, Faulkner, Greene, son ya señalados como modelos, décadas antes de que los novelistas del “boom” latinoamericano los consagraran como sus grandes precursores. Las cartas se suspendieron en 1956, por la razón que se da en la última de ellas, donde se hace referencia a un proceso judicial que le entablaron y para el cual tenía que preparar su defensa a opinar libremente. Poco después, en septiembre de 1956, el tirano fue ultimado, lo que significó para PAC un nuevo proceso y cárcel. Las cartas ya no se reanudaron más.



EN EL PRINCIPIO FUE LA EPOPEYA

Me impone usted —bella amiga— un trabajo difícil, de reposo y meditación, en medio de la vorágine periodística. El tiempo que salvo me gustaría más emplearlo en escribir novela y no en hablar sobre ella. Me va a perdonar, por tanto, que mis cartas tengan ese sabor perecedero de todo lo que se escribe para el consumo diario: basando mis reflexiones sobre lecturas que no puedo volver a repasar; olvidando ex profeso todo lo que no cabe en una carta y, en fin, sacrificando las visiones extensas y completas que el tema exige, para sólo mirar por el ojo de la cerradura pequeñas síntesis que le puedan servir a usted para orientarse en sus lecturas. ¿No es eso lo que me pidió en su última conversación?

Cuando yo iba a felicitarla por su poca común curiosidad literaria, usted, que posee la movilidad de los pájaros, saltó a una interrogación inesperada: “¿Por qué será que gustan tanto las novelas?” —me dijo.

Recuerdo que le contesté: “Porque nos descubren.” Y hubiera podido agregarle: “Si Diógenes hubiera ocupado su linterna para leer buenas novelas, no hubiera necesitado andar buscando a un hombre.”

ENTRE CUATRO PAREDES

Ahora, pensando un poco más sobre su pregunta, encuentro que por ella podemos comenzar nuestro diálogo sobre la novela.



La invito únicamente a colocarse frente a su espejo y a mirarse con “extrañeza,” como si usted fuera otra persona.

Si usted o yo o cualquiera mira con esa perspectiva y con esa “ajenidad” al hombre, se dará cuenta con sorpresa que el hombre es un extraño ser construido de limitaciones. Un ser que va hacia adelante y que sin embargo, no conoce su futuro. Un ser que viene de atrás y que, no obstante, olvida casi todo lo que va viviendo hasta guardar solamente pequeñísimos retazos de recuerdo. Un ser, un animal social que vive en sociedad, entre hombres, pero que en cambio está encerrado, de manera casi impenetrable, dentro de su intimidad de tal modo que aun los seres más amados y con quienes más íntimamente convivimos nos parecen en ciertas ocasiones verdaderos desconocidos.

CONOCER LO DESCONOCIDO

Lo interesante es que la vida del hombre sólo es posible dentro de estas limitaciones. Porque si conociera su futuro, terminaría el tiempo, dejaría de existir la esperanza que hace vivir y moverse al hombre.

Si recordara todo su pasado siempre, la carga le sería tan pesada que enloquecería o no podría arrastrarse con esa monstruosa cola oceánica hacia el porvenir.

Si estuviera visible plenamente la intimidad cesaría el respeto, cesaría el trato humano, terminaría la sociedad, seríamos intratables. El alma sólo puede ser develizada saltando sobre la muerte: en la eternidad.

De estas limitaciones nace, sin embargo, la inmensa e insaciable apetencia del hombre por la Historia (para reparar la limitación de su recuerdo), por la Religión y sus misterios y aun por las formas más supersticiosas de la adivinación (para levantar siquiera un poco el gran velo del futuro), y por las artes y ciencias que revelan o descubren la intimidad del hombre (desde la filosofía hasta el chisme... y para llegar a nuestro tema: por la Novela).

ATRACCIÓN DEL AMOR Y LA MUERTE

La novela tanto más tienta la apetencia humana, cuanto ha invadido todos los terrenos de esas limitaciones. Pero el principal elemento de la atracción de la novela creo yo, que es esa necesidad curiosa del hombre por conocer al hombre. Como es natural —por el peso inmenso de la “especie”— el misterio de la intimidad humana que más desea perforar y conocer el hombre es el Amor. Sólo la muerte puede tener más atractivo y vértigo, pero nos está vedada. Y la novela suele especializarse en la revelación de esa zona dulce y peligrosa de la intimidad: el Amor. Eso no es nuevo. Ya en su decadencia los griegos llamaron a sus novelistas “escritores eróticos.”

Por eso hay novelas que sólo a eso se dedican, novelas que comercian con esa revelación y con sus falsificaciones más soeces o burdas.

HUMANIDAD Y VIDA EN LA NOVELA

La sustancia, pues de la novela es doble: revelar al hombre y recrear la vida. En el castellano, querida amiga, la palabra recrear implica un gozo y de ella nace el recreo. Observe usted que a la novela se le tiene como recreación (como “género recreativo,” según los preceptistas) y aunque pueda creerse que con esto se rebaja su valor yo creo lo contrario: inconscientemente en la novela encuentran y otorgan al novelista el poder y el placer semidivinos de ser como dioses, de volver a crear por la palabra.

LA EPOPEYA DESTRONADA

Llegado a este punto, usted tendrá deseos de preguntarme: “¿Cómo nació la novela?” Y yo pudiera contestarle con la frase con que puede comenzarse la historia de la novela:

—En el principio fue la Epopeya.



Tomemos como ejemplo *La Odisea* de Homero. Muchos no la leen porque se la recetan como “epopeya.” Yo se la recomiendo a usted como la más formidable novela. Una novela hecha en un metro de verso para que fuera recitada o cantada, porque ese era el modo, en aquellos tiempos, de hacerla conocer y recordar a falta de imprenta y de libros. (También la Iglesia aún canta los Evangelios). Ahora que el libro es ya tan popular como eran entonces los cantos y los cantores populares o *aedas*, la moderna epopeya —la novela— recurre a otro tipo de poesía más sutil y menos formal, menos instrumental, puesto que ya no es necesario el verso medido o las rimas (propias para que la memoria no olvidara) puesto que la letra está “impresa” y ella se garantiza sola su propia memoria.

Se lo digo así, exagerando un poco los términos, para hacerla llegar a la fuente maravillosa de la novela: para que le pierda el miedo a un “largo poema” y tome *La Odisea* como la tomó por siglos el más inteligente pueblo del mundo: como su más grande novela de aventuras. Y no crea tampoco que le estoy inventando un anzuelo. Ya Menéndez y Pelayo dice que: “La novela, el teatro y todas las formas narrativas y representativas que hoy cultivamos son la antigua epopeya destronada.”

PERMANENCIA DE HOMERO

En *La Odisea* encontrará esa virtud novelesca de que le hablaba al comienzo de estas letras: la revelación del hombre y la recreación de la vida. Recuerdo a este propósito una frase del gran poeta norteamericano Ezra Pound sobre *Hamlet*, la obra de Shakespeare. Decía: “*Hamlet* es un gran drama, no porque narre las desventuras del introspectivo príncipe de Dinamarca, sino porque el que lo lee halla en *Hamlet* algo de sí mismo.” Y eso es lo que hallará usted leyendo *La Odisea*. Sus héroes tienen tal contenido humano que llegan a convertirse en símbolos. Ulises, el *urdemales* Ulises, asume la eterna sed de aventura del hombre. Siempre que la insinuación

misteriosa del mar, o de la lejanía, o de lo desconocido, nos llama y tienta, encontramos en el fondo de nuestro corazón el vago Odisseo en su negra barca homérica. Nadie mejor que un nicaragüense puede sentir algo de sí mismo leyendo esta novela del navegante exótico, al que reclama un hogar y una esposa y al que también empuja el ansia aventurera de amar, navegar y descubrir.

Y Circe será siempre la mujer que retiene, la que nos “interrumpe,” la que nos hace quedar mal y perder el itinerario. Circe es siempre la “otra” mujer. La rival. La “doble” (doble en su doble sentido, tal como admirablemente lo expresa la película sobre Ulises hecha en Italia, en la cual la “Esposa” y la “Rival,” Circe y Penélope, son actuadas por la misma artista —Silvana Mangano— para dar a entender que el hombre al buscar otra busca la misma. Y así cada personaje: piense en Penélope, la esposa, la espera y la esperanza, con su tela y con sus pretendientes; piense en Nausica, en Telémaco, en el Cíclope, etc.; cada tipo es un prototipo. Y cada escena un trozo de vida. Porque es la novela original. El origen de todas las novelaciones.

Y aquí termino. Mientras le escribo mi segunda carta lea a Homero. Con este solo fruto sentiría fecunda mi labor. Ya hablaremos próximamente de otras viejas y grandes novelas que nos han de servir para mojonar y esclarecer nuestra ruta hacia la novela moderna.

Su amigo, PBC



DE LA BELLA Y TRIGAL RUTH,
AL MARAVILLOSO LOCO DE LA MANCHA

Si usted —amiga mía— fuera no sólo lectora sino escritora de novelas, le recomendaría no dejar nunca de alimentar su expresión



y su conocimiento del hombre a través de la Biblia. En el “Libro de los libros” no encontrará usted la novela en cuanto “ficción,” pero sí el más puro arte de novelar en cuanto “creación.”

Eso que creemos los católicos cuando decimos que la Biblia es un libro “inspirado” por el Espíritu Santo, subsiste fuera de la fe, porque aún no creyendo en el Espíritu Santo, tenemos como artistas que creer en una inspiración sobrehumana, inventarnos una Musa divina que haya hecho posible tan admirable poder literario de expresión. Tome usted dos libros: el Libro de Ruth y el Libro de Tobías, como ejemplo. En el de Ruth florece la primera y más bella novela bucólica de la humanidad, con la tibia y tragal figura de la espigadora que tan dulcemente se le insinúa al corpulento y campesino Booz. Y no hay allí exceso de adjetivo (en lo que abundan las literaturas orientales): todo está admirablemente podado, todo es sustantivo y la poesía brota con la poderosa fuerza de lo inmediatamente vivo y verdadero.

TOBIÁS, CINEMATÓGRAFO BÍBLICO

En el libro de Tobías se advierte algo más: una maravillosa trama cinematográfica (con un alegre y vital *happy end*) que desarrolla un “romance de substancia mágica pero de un realismo, de una ternura, de una calidad aventurera que será eternamente el modelo de la novela breve de amor y aventura.” Me interesa hacerle observar la “técnica” de ese libro sin técnica: su economía extraordinaria de literatura para decir únicamente lo necesario y la habilidad en la construcción narrativa que en una sola frase, muchas veces, sugiere el paisaje exterior (la naturaleza) y el paisaje interior de los protagonistas (su psicología). Y hasta me preguntaría: ¿cuántos Cocteau harían falta para llegar a esa pintura tan real de lo super-real, del Arcángel Rafael que ayuda a Tobías y de sus diálogos sorprendentes?

LA BIBLIA, FUENTE DE BUENAS NOVELAS

Uno de los secretos de André Gide y de su poder alucinante y misterioso en la narración novelesca —creo yo— se deriva de su extraordinario conocimiento de la Biblia. Y no me disgustaría hacerla a usted partícipe de esta teoría mía: una de las razones por las cuales las naciones de habla inglesa han producido tan espléndidos novelistas, superando mucho en técnica, en número y en calidad a los de lenguas latinas, es por la costumbre protestante de leer constantemente la Biblia, mientras los católicos —no sé por qué atrofiamiento incalificable— sólo la leen en reducidas minorías y no como un texto diario y familiar.

UN VUELO DE PÁJARO POR LA NOVELA ANTIGUA

Pero pongamos punto y aparte a esta digresión: usted me pide que le hable sin prisa (“porque siente curiosidad”) sobre los orígenes de la novela. Temo que si le hago caso, en vez de cartas, tendría que enviarle largos y quizás aburridos ensayos que ni yo tengo tiempo de escribir ni usted tendría paciencia de leer. Fíjese usted: tendríamos que estudiar desde las primeras novelas de Grecia y Roma, que sucedieron a la *Epopéya* —como *El Asno de Oro* de Apuleyo, o la *Cyropedia* de Xenofonte, en la que se inspiró Rousseau para su *Emilio*—, desde los “escritores eróticos” que ya le cité (como la célebre novela pastoral griega *Dafnis y Cloe* que inspiró la conocida novela romántica *Pablo y Virginia*), hasta los primitivos apólogos y cuentos orientales de tan decisiva influencia en los orígenes de la novela española.

Luego tendríamos que recorrer la enorme y delicada Edad Media, detenernos en la extraordinaria *Blanquerna* de Raimundo Lulio, o bien en la sabrosísima prosa popular del *Corvacho del Archipreste* de Talavera, primera piedra de la novela picaresca española (donde se leen cuadros tan bellos e indelebles como aquel de la mujer que perdió su gallina y alborota a todo el pueblo

hasta dar con ella). Luego, cruzando por sobre las primeras y bellas obras de esa “picaresca” hispana (como *El Lazarillo de Tormes*), navegar a plena fantasía por las “novelas de caballería,” visitar miles de obras preclásicas y clásicas de Francia, de Italia, de Inglaterra, de Alemania, hasta quedar anclados en el más profundo y bello golfo de la novela universal, leyendo el *Don Quijote de la Mancha* de don Miguel de Cervantes.

EL TERCER PERSONAJE DEL QUIJOTE

Naturalmente que no puede entrarse a la novela moderna sin pasar por esta solemne puerta. Cervantes recoge todo el legado de la Edad Media y “crea” un sentido nuevo, una síntesis nueva, una literatura nueva. Menéndez y Pidal ha señalado la influencia del Romancero en Cervantes. Junto a esta fuente múltiple del canto popular español, vemos el cantar de gesta derivado de Homero, el humor picaresco, la ternura pastoril, el romance de amor: todo fundido y asumido para la novela.

Por haber juntado en una aleación genial tales y tan variados elementos del pasado, la novela de Cervantes es el punto de comienzo —la síntesis inicial— de la novela moderna. Él no es moderno; pero es clásico, lo cual quiere decir que sigue siendo actual y que lo seguirá siendo aún cuando lo moderno sea ya antiguo.

En Cervantes están los gérmenes del novelador moderno. Pero hay algo más hondo y permanente en su “Don Quijote” —algo plenamente literario, pero que salta sobre lo literario— y es la creación humana que él logra: los dos tipos o héroes, el Quijote y Sancho, que encarnan a la humanidad en su contradicción idealista-realista, soñadora y práctica, sensata por loca e insensata por cuerda, heroica y cobarde, espíritu y materia.

En alguna parte hablé sobre este tema inagotable, e hice ver que aún más que en la creación de esos tipos de contradicción y de complemento, la más alta y genial virtud de Cervantes consiste en haber creado un tercer personaje en la mente del lector: “quijote-

sancho,” el “hombre,” el resultado del equilibrio y de la contradicción que se hace “ser” en la mente del lector, que se hace símbolo y mito de su proceder humano: prototipo humanista. De este libro de aventuras cervantino se deriva el más alto evangelio humano de la literatura universal excluyendo, naturalmente, el Evangelio divino. “Y todo hombre —para terminar con la frase citada en Ezra Pound—, se reconoce, y se reconocerá a sí mismo siempre, en el doble personaje de la creación de Cervantes.”

Si en mi carta anterior le recomendé *La Odisea*, ahora le recomiendo *El Quijote*. No lo lea por su “prosa exquisita” como recomiendan los profesores, porque le va a resultar “extraña” a su gusto. Venza el cambio y busque más que la prosa —que es un modo de hablar galano del Renacimiento, un traje de terciopelo de los palacios literarios del Siglo de Oro— la vida, la aventura, su trato directo con un interesante y genial loco y con un rústico aldeano lleno de gracia y de sentido común. Si algo la hace tropezar, sálteselo. No tardará mucho en volver y en leer todo, ejercitada por su misma lectura. ¡Sepa usar, para leer, un aire deportivo!

Hasta otra vez. Su amigo, PAC



BOCETO PARA UN MAPA NOVELERO

Cuando la narración se convierte en indagación
Flaubert, Proust, Joyce

De Cervantes hasta nuestro tiempo, la novela se detiene dos veces para adquirir impulsos verdaderamente nuevos en su desarrollo como género literario. La primera vez alrededor

de Gustave Flaubert en el siglo pasado. La segunda, alrededor de Marcel Proust y de James Joyce, en este siglo. Le doy a usted, mi bella amiga, estos nombres-mojones, no de una manera definitiva y absoluta, sino como puntos de referencia para que podamos dibujar juntos el complicado mapa de la novela.

DEL HOMBRE EXTERIOR AL HOMBRE INTERIOR

La novela clásica anterior a Flaubert nos descubría al hombre por sus actos. Usaba el novelista un lenguaje expositivo, racional, narrativo, admirable para pintar los sucesos por su exterioridad —como fue admirable la gran pintura realista— pero sin atreverse a destapar la interioridad del hombre, sino expresando esta interioridad por su reflejo en los sucesos.

La novela clásica era aún la epopeya, la épica, en cuanto a la relación literaria expresiva entre el autor y sus héroes. Pero hay un momento en que esa relación se agota y el novelista ya no quiere solamente narrar el comportamiento de sus héroes, sino sondear ese comportamiento: abrir la intimidad del hombre, mostrar la subjetividad humana y responder al “¿por qué?” de sus acciones y descubrir sus causas. Así nace la gran novela del siglo XIX. Stendhal, Dickens, Balzac, Dostoievski y Flaubert son los grandes autores de esta nueva fase. Sin embargo, todos ellos, por muy honda que sea su indagación o su exposición psicológica —como bien lo hace notar Julio Cortázar— la lengua literaria que usan es la tradicional: expositiva, racional. Explican contando. El cambio en el lenguaje de la novela, según lo veremos más adelante, fue obra de este siglo. Y esa transformación se opera al abrir las puertas de Marcel Proust y de James Joyce.

GUSTAVE FLAUBERT, PUNTO DE PARTIDA

Pero en el primer párrafo de esta carta dije a usted, mi buena amiga, que Flaubert era un punto de partida. ¿En qué sentido?

En primer lugar, porque en sus obras fundamentales, *Salambó*, *Madame Bovary* y *La Educación Sentimental*, lleva a su apogeo todas las formas de la novela anterior y contemporánea suya, y al mismo tiempo reúne y perfecciona de una manera magistral todos los procedimientos y todas las técnicas del arte de novelar. A este respecto dice Ezra Pound: “Si se consideran las grandes líneas de la literatura universal después de 1880, se puede decir que los mejores escritores han explotado a Flaubert más que desarrollando su arte. Maupassant ha hecho un Flaubert más ligero y otros muchos le han seguido. Anatole France se sirve de Flaubert como una especie de paravientos, y se retira a su siglo XVIII. Galdós, en España, hace un buen Flaubert. Joyce mismo, en su *Dublinenses* y en *Retrato de un joven artista*, flauberiza pero sin superar *La Educación Sentimental* o *Los Tres Cuentos*.”

Pero hay otro jugador para Flaubert: no el de resumidor y maestro de su época, sino el de inaugurador de un mundo nuevo para la novela. Esto lo logró en su última gran obra interminada: *Bouvard et Pécuchet*. “En esta extraordinaria novela inconclusa — dice el mismo Ezra Pound— se inaugura una forma nueva, una forma que no tiene precedente en la novela. Ni *Gargantúa*, ni *Don Quijote*, ni *Tristram Shandy* de Sterne, le dieron el arquetipo.”

En *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert noveliza todos los conocimientos, toda la vida ideológica, todas las tendencias de una época: *Encyclopédie mise en farce* la llamó el propio autor. *Bouvard et Pécuchet*, dos tipos de la clase media de una curiosidad ilimitada, son empujados por todos los snobismos, modas, tendencias, ideas, ansias de conocimiento, filosofías, etcétera, de su época y de su ambiente, de tal modo que —a través de estos dos mediocres y estupendos personajes— Flaubert hace protagonista al más difícil y desconcertante personaje: la Enciclopedia. La documentación la hace novela, la lleva a la vida, la hace tropezar con la ironía y la sátira de su implacable realismo y sigue... sigue... ¿hacia dónde llevaba esta obra inconclusa su sorprendente genio?

No sabemos. Únicamente podemos decir que esa novela inau-



guradora e inconclusa tuvo una continuación en nuestro siglo: el *Ulysses* de James Joyce. Este escritor inglés —luego lo veremos— provino de Flaubert, pero dio el salto del genio y rompió “las barreras del sonido” de la novela.

Poniendo punto y aparte, sospecho mi buena amiga, que en esta carta he sido un poco pesado; pero necesitaba colocar este breve andamiaje con explicaciones no muy amenas, para poder levantar con la mayor claridad posible el edificio de la novela moderna. En otra carta veremos lo que esta novela de nuestro tiempo recibió, además de lo dicho, de esos grandes autores del siglo pasado: Balzac, Stendhal, Dostoievski, Dickens, Henry James, Galdós y algunos más que usted me recordará.

Su amigo, PAC

Postdata: Al dibujarle este esquema, no crea usted que estoy haciéndole una recomendación moral de las citadas obras de Flaubert. Aun en orden al gusto —al grato gustar— yo sé que tanto *Bouvard et Pécuchet* como *Ulysses* de Joyce, no son lecturas fáciles. Pero creo que son obras que ningún escritor de novela debe ignorar.



INVITACIÓN AL CRIMEN LITERARIO

Stendhal, el relojero

Balzac, el gigante domador de monstruos

Muerte a Dumas, Zola, Hugo y Jorge Sand

Sobre el esquema de mi carta anterior, bien simple por cierto, vamos a colocar algunas de las grandes novelas de los dos últimos

siglos, que siguen nutriendo e impulsando a la novela moderna. Debemos para ello —querida amiga— eliminar implacablemente a todos aquellos autores, por famosos que sean, que no nos aporten algo verdaderamente provechoso en el desarrollo de la novela, de su lenguaje, de su mecanismo literario y de su arte.

A este respecto yo la invito a cometer junto conmigo una serie de provechosos asesinatos. Muchos escritores no llegan nunca a escribir una buena novela porque se apegan al magisterio de autores o de obras tal vez famosas, pero que ya agotaron o nunca tuvieron capacidad de nutrir o impulsar nuevas creaciones. Y muchos lectores nunca llegan a captar y gustar la novela de su tiempo porque fueron detenidos para siempre en otro tiempo por obras sin movimiento de continuidad. Naturalmente que usted puede leer a Dumas y salir ilesa. Pero usted no llegará nunca por medio de Dumas ni a la historia, ni a la novela. Haríamos bien en cometer con este maestro del “folletín” nuestro primer asesinato.

En cambio, hay tres autores anteriores a Flaubert, que merecen nuestra atención y nuestro estudio. Son ellos: Stendhal, Merimée y Balzac.

STENDHAL Y MERIMÉE

Stendhal es el gran ajustador de la lengua de la novela y el exacto y minucioso analítico de los caracteres humanos, precursor de toda la corriente psicologista de la novela moderna. Enrique Beyle sentía horror por la “frase a lo Chateaubriand.” Su novela *El Rojo y el Negro* (nacida de una crónica judicial leída por Stendhal en los diarios) es el origen de una nueva prosa noveladora. Un concepto nuevo del estilo como precisión —Stendhal escribe como un relojero de minucioso y preciso instrumental— y de él proviene todo un linaje de novela que llega a nuestro tiempo.

Merimée, su discípulo, autor de *Carmen* y de *Colomba*, afina la lección del maestro. Quizás, amiga mía, lo superó en sus defectos y virtudes. Stendhal leía el Código Civil para doblegar su lengua



al objeto. Merimée leía a Stendhal. En el primero está el secreto de lo original.

EL GIGANTE DE LA COMEDIA HUMANA

Detengámonos ahora en Balzac. Con este Miguel Ángel de la novela, amiga mía, debemos andar con cuidado. Los gigantes fácilmente aplastan. Yo dudo mucho que su monumental *Comedia Humana* sea provechosa como magisterio novelístico, por los peligros que luego señalaré, aunque Balzac fue para la novela moderna como un poderoso Sansón que abrió a golpes las puertas cerradas por el Romanticismo, de tal modo que, después de él, la novela perdió sus límites.

Pero como acertadamente ha escrito José Ortega y Gasset: “Balzac, leído hoy, nos despierta de nuestro ensueño novelesco a cada página porque nos golpeamos con su andamiaje de novelista.” Sus personajes, más que seres reales, son símbolos prefabricados de un grupo social o de una categoría moral.

Grandel, por ejemplo, no es un avaro, sino la avaricia. Bette no es una mujer celosa, sino los celos. Pero por su formidable capacidad de observación humana, Balzac sabe mover esos “símbolos” en cada circunstancia, con tal formidable descripción de sus acciones, características físicas, temperamentos y reacciones, y entre tales detalles vivientes (y asombrosamente realistas) del ambiente, lugar, paisaje, época, etcétera, que los símbolos acaban haciéndonos olvidar su calidad típica engañándonos con una existencia real de seres humanos que no tienen. (¡Balzac es un gran domador de pequeños monstruos, amiga mía!)

Es una destreza, pero un defecto. En realidad, Balzac es un costumbrista y un poderoso sociólogo novelador. Por eso le gustó tanto a Marx, pero por eso también cuando se busca “al hombre” en sus personajes se tropieza con los hilos (“con el andamiaje”) de su guiñol genial. André Gide decía que Balzac es bueno de leer antes de los 25 años... Después nos resulta que todas las acciones de sus personajes nos son previsibles. Después ya se nos hace

difícil ser arrastrados por unos tipos de una sola pasión; y por una prosa —por una lengua novelesca— generalmente insegura y trabajosa.

Compensación: el formidable mural, el gigantesco escenario y documental “cinemascópico” de toda una época que Balzac traza con insuperable realismo en el vasto edificio de los 86 tomos de su *Comedia Humana*.

DEL PARALELO ENTRE BALZAC Y FLAUBERT

Hay quienes comparan la capacidad de abarcar de Balzac —que pobló de cerca de dos mil personajes su obra— con la ya legendaria lentitud y parquedad de Flaubert, que hizo vivir solamente unos diez y que tardaba cinco años o más en escribir una novela, mientras Balzac escribió en una noche *El secreto de los Ruggieri*, como si este paralelo fuera la explicación de sus diversas concepciones del arte de novelar.

Balzac es una gran capacidad de oficio. Es como un hercúleo artesano a quien se le da una máquina y logra con ella producir un abrumador número de obras bien hechas. En cambio Flaubert es el que se inventa una máquina.

El autor, para Flaubert debe ser impasible. Debe estar ajeno completamente de su obra, no intervenir nunca en la vida, en la acción, ni en el pensamiento y comportamiento de sus personajes. Debe evitar toda retórica y todo efectismo que truculentamente llamen la atención del lector para conservar su interés. Y esta negación de todo recurso que no sea la sola verdad viva de la vida de la novela, esta lucha del autor contra sí mismo para impedirse entrar dentro de los personajes y de la obra, imponía a Flaubert una lucha brutal de autocritica, un suplicio insoponible de vigilancia y de fidelidad, de análisis y de expresión. Ya hablaremos en otra ocasión sobre Flaubert y su obra al comentar otros autores.

HUGO A CUCHILLO

Pero no quiero despedirme sin cumplir mi invitación. La literatura la debe haber incitado a leer a Víctor Hugo, maestro efusivo. A excepción de *Nuestra Señora de París* puede pasar a cuchillo todas sus obras sin que queden más que algunas huellas de tinta en el camino de la novela moderna. Tinta lírica, humanitaria, democrática, sentimental, retórica, oratoria. De todo un poco. El pintor Delacroix decía en su *Journal* que “las obras de Víctor Hugo parecen el borrador de un hombre de talento: dice todo cuanto se le ocurre.” En cambio *Nuestra Señora de París* puede quedar en su ámbito romántico, como un acierto híbrido de “novela histórica.” Hermosa ópera.

JORGE SAND AL MARGEN

A Jorge Sand, novela ella más que novelista, puede caritativamente suprimirla en un crimen provinciano y romántico. Cultivó la forma de una manera femenina. (No se ofenda). Sus famosas novelas pastoriles pertenecen a la historia de la literatura, no a esta tradición vital de la novela que vamos rastreando.

ZOLÁ, CADÁVER EN LA NOVELA

Lo mismo le pasará a usted con Zolá. Aquí ya no requiero su ayuda para la supresión. Creo que ha muerto agotado. Su naturalismo fue una receta. Engels, que era mal crítico literario, decía que era un Balzac de los bajos fondos. Alguien dirá después que Proust es un Zolá de la alta sociedad. Pero esto es tomar los rábanos por las hojas. Zolá no es novelista y por eso no puede ser comparado con otro novelista. Es un vulgarizador científico que quiso experimentar con la novela, usar la novela como instrumento de un científismo snob. Pero usar la novela no es hacer novela.

Podría hablarle luego del “impresionismo” de los Goncourt.

Del fino Guy de Maupassant. De Daudet (de su deleitoso *Tartarín*), pero no hay tiempo. Me detengo ante ellos con cariño, los saludo y paso. Nos reclama nuestro tiempo y aún tenemos que detenernos unos instantes aleccionadores ante Dostoevski y Dickens, sobre los cuales le hablaré en mi próxima carta.

Su amigo, PAC



DE DICKENS AL GENIO ALUCINANTE DE DOSTOIEVSKI

He procurado escribirle —mi bella amiga— como si usted fuera una posible escritora de novelas, buscando señalarle el magisterio de los grandes autores, tanto porque su inquietud por la novela puede significar una escondida vocación de escritora que me agrada orientar, como porque un buen lector tiene que ser en cierta manera escritor (un colaborador pasivo del autor que lee) y conocer la técnica y el arte de novelar, distinguir las influencias, saber, en una palabra, qué lugar y qué rango ocupa en la literatura la obra que lee y a qué tendencia responde.

A veces podré recomendarle novelas para su placer y gozo. Pero mi intención es más bien estudiar junto con usted la ciencia de la novela.

Por eso tampoco puedo —como usted me pide— alargarme en datos biográficos, contar anécdotas —casi siempre apasionantes— de los grandes autores. Eso lo puede encontrar usted en cualquier texto en cualquier biografía. No me tiente, querida amiga, con la amabilidad.

Le digo esto muy especialmente al detenerme con usted frente a Dickens y Dostoevski, porque soy consciente de la inmensa atracción personal de estos dos autores y del extraordinario

material que presentan sus obras para hablar durante volúmenes enteros sobre ellas.

CARLOS DICKENS Y SUS INMORTALES PERSONAJES

La vida, la historia de sus libros y de sus éxitos, la crítica detenida de la obra de Carlos Dickens —por ejemplo— son materiales tentadores. Quien haya leído *Oliver Twist*, *Martin Chuzzlewit* o *David Copperfield*, desea responderse muchas preguntas sobre estas novelas inmortales y saber muchos datos del autor que dio vida a tales gentes maravillosas de la ficción literaria.

En esta carta únicamente puedo recomendarle que estudie en Dickens su acertado uso del mecanismo del humor, su vigoroso dibujo de caracteres y la evolución de su lengua novelesca.

Dickens, a mi juicio, es el más asombroso pintor de personajes del siglo XIX. Una frase del gran novelista inglés Graham Greene me dio la clave que andaba buscando para precisar esta notable virtud de Dickens. “Recordamos con nostalgia —dice Greene— los bodegones, los patios humildes, las calles de Dickens tan silenciosas los domingos. Los personajes de Dickens eran de importancia inmortal; las casas donde se amaban, las caballerizas donde se maldecían a sí mismos: se volvían importantes a su sola presencia.”

Los personajes dickeneanos tienen tal personalidad (no sólo por lo bien que dibuja sus rasgos, sino por ser ellos quienes son) que impregnan su escenario, lo hacen histórico, como lo hace un héroe cuya casa se conserva porque allí nació y vivió y contiene su recuerdo. Podría decirle, comparando a Dickens con Balzac (¡tenga siempre cuidado con mis comparaciones!) que los personajes de Balzac logran vivir por el cuadro que los enmarca, mientras que los de Dickens son ellos, los personajes, los que dan importancia a todos los sucesos y ambientes donde se mueven.

TRES GRANDES VIRTUDES DE DICKENS

Este arte y el de inyectar con tan hábil mano novelera un sustrato de humor a su mundo de ficción, para que la novela prenda en el encanto y, luego, su lengua: cuyo ritmo coordina los detalles todos de un cuadro o de una secuencia provocando al mismo tiempo su clima poético, son las principales lecciones que yo extraigo para usted (¡entre muchas otras!) del creador de Mrs. Gamp.

Es el mismo Graham Greene quien nos hace notar el proceso de la prosa de Dickens al transformarse gradualmente de aquella prosa densa y pantanosa (de *Los Papeles de Pickwick*) a las cadencias poéticas delicadas y exactas, “la música del recuerdo” (como en *Grandes Ilusiones* por ejemplo), prosa que tanto influenció a Proust.

Si usted quiere visitar la intimidad biográfica de Dickens lea *Little Dorrit* y *Old Curiosity Shop*. O bien *David Copperfield* que nace de sus entrañas. No olvide a este viejo y encantador Maestro.

DOSTOIEVSKI, EL GENIO Y EL VIDENTE

Acercarse a Fiodor Dostoievski no es acercarse a un maestro ni aproximarse a un gigante. Es asomarse a un abismo. Mejor dicho, al cráter de un volcán llameante que arrojase simultáneamente vida y caos. Quien va a él a pedirle lecciones puede ser arrollado por su ígnea corriente, como puede ser fertilizado por su fecunda vitalidad casi solar. Porque Dostoievski es el genio.

Un genio “vidente” y epiléptico, con profundidades abismales, sedimentos románticos de espesa borrachera irracional, composiciones de perfecta topografía clásica como también de aluviones caóticos, de humanidad celestialmente remontada como infernalmente aterrada; un mundo palpitante de vida, preñado de significación, donde encontramos trozos de todas las tendencias: zonas de la novela romántica, sublimación de las tendencias



realistas, presencias de Balzac (como en *Pobres Gentes y El Doble*), influencias de Dickens (como Nelly, de *Humillados y Ofendidos*), técnicas de Stendhal (como en *Crimen y Castigo*), ejemplos de novela policíaca perfecta, de novela filosófica, de novela teológica; introducción a la novela psicológica proustiana, registros del subconsciente a lo Joyce, usos del surrealismo, anticipaciones de Freud, etcétera... De Dostoievski fluye no sólo novela, sino mundo: nuestro mundo. De él tanto pueden desprenderse, como dice Karl Pflager, un Karamazov como un Nietzsche, un Stavrogin como un Lenin, un Kirilov como un Gide, un Pushkin como un Joyce. André Gide no encuentra en la literatura universal con quien parangonarlo.

EL FORMIDABLE BUZO DEL CORAZÓN HUMANO

Lo más extraordinario de este Shakespeare de la novela es su conocimiento del hombre. Es un vidente del subconsciente humano. Los más secretos movimientos del corazón del hombre, las pasiones más inexploradas y hondas, son iluminadas por el genio de Dostoievski como por un salvaje relámpago al que no escapa ningún rincón o pliegue de la intimidad.

Vemos, por ejemplo, a un maestro como Stendhal penetrar con su escalpelo en la psicología de Sorel, su personaje de *Rojo y Negro*, en todas sus actuaciones. Pero cuando Sorel llega al crimen, el minucioso novelista psicólogo titubea, acorta su análisis, pasa como sobre brasas, no sabe investigar e iluminar aquel momento psicológico de su personaje, el más intenso de la novela, y con maniobras de técnica cubre su deficiencia. En cambio Dostoievski ¡colocadlo en cualquier situación humana, en las psicologías más opuestas: en la ternura que Balzac ignoró, en el odio, en el amor, en el crimen, en el arrepentimiento, en el vacío ateo o en la mística más vehemente... y sus personajes se descubren vivientes, monstruosamente vivientes a veces, y todos los movimientos del corazón, son captados por la portentosa dimensión

de profundidad del genial ruso!

Sus obras fundamentales, que misteriosamente están vinculadas por el tejido supra-novelístico de los grandes planes de Dostoievski, son: *Crimen y Castigo* (cuyo criminal Raskolnikov, personaje que conoció en la Siberia, deviene, en sustrato, de Stendhal); *El idiota* (para muchos la más pura creación de Dostoievski); *El Príncipe Mischkin* (un indudable hijo de quijote; es una contrafigura del asesino Raskolnikov). Luego tiene usted *Los Demonios* y *Los Hermanos Karamazov* (su obra cumbre) que son retazos de un vasto libro: *La vida de un Gran Pecador* proyectado por Dostoievski, adelantado en parte por necesidades económicas y truncado por la muerte. *Los Hermanos Karamazov* —donde vibran las ideas filosóficas de Vladimir Soloviev— una novela arrolladora, teológico-policíaca, psicológica, cósmica, es como el vórtice de su creación. De ese cráter llegan a nosotros, en todas las formas de la influencia literaria, zonas enteras del mapa de la novela moderna. Es la conmoción más honda de la novela universal.

Para completar a Dostoievski puede usted visitar a Tolstoy (sobre todo *La Guerra y la Paz*), a Gogol y a Puschkin.

¡He ahí Rusia! Hasta pronto. Su amigo, PAC



EL NOVELISTA DE LA MEMORIA Y DEL TIEMPO: M. PROUST

*Enfermo y encerrado en una habitación de corcho,
Marcel Proust abre a la novela un mundo nuevo*

Releyendo mis anteriores cartas, doy en parte la razón a usted, mi buena amiga, cuando reclama sobre diversos autores que no



he citado. Usted me dice que “leyendo textos de historia de la literatura encuentra obra y autores señalados como de gran influencia en el desarrollo de la novela” que yo olvido. Me habla de Benjamín Constant y de su *Adolfo*; de Prévost, de Walter Scott y de Sterne y de varios otros valiosos antecedentes de la novela moderna.

El itinerario que le he trazado es, en primer lugar, el fruto limitado de una experiencia personal (de mis lecturas) y tengo que dejar vacíos, a veces voluntarios, a veces de impotencia, pues de otro modo sumaría en mí a *Bouvard et Pécuchet* inflándome en una anemia enciclopédica. Hay que leer poco y bien para poder leer mucho.

En segundo lugar, no he pretendido escribir para usted un texto, sino un pretexto: llevarla a usted por el camino más corto y de más provecho al conocimiento de la novela y de su arte; darle un esquema (quizás muy personal, le repito), de los autores y obras que “enseñan a novelar” o a tener un sentido crítico y técnico del arte de la novela. Por tanto, compléteme usted: una buena lectora debe poner algo, debe poner mucho, de su parte...

ENTRADA A LA NOVELA MODERNA

Escrito esto entremos a la novela moderna. Antes de escribir sobre Marcel Proust debería dedicar una carta a uno de los más grandes maestros de la técnica moderna de la novela: Henry James. Pero volveré a él al dedicarle una carta a la novela norteamericana de nuestro tiempo. En realidad la novela de nuestros días se abre por la puerta de dos hojas de: Marcel Proust y de James Joyce.

PROUST RECOBRA EL TIEMPO PERDIDO

Proust, el autor de esa gran novela (nueva *Comedia Humana* de la época moderna) que tituló *A la recherche du temps perdu*, “En busca

del Tiempo Perdido,” produjo toda una revolución en la lengua, en la forma y ritmo del novelar y en el mundo interno tradicional de este género literario.

LA POESÍA EN LA LENGUA

Le hablé a usted en una carta pasada de la lengua o idioma del novelista del siglo XIX, que “explicaba contando” —según la frase de Julio Cortázar—. Desde Stendhal, que inició la renuncia del novelista a utilizar los valores poéticos como adornos y complementos de la prosa, la llamada prosa poética (a lo Chateaubriand, a lo Ricardo León, a lo Walter Scott) o el “estilo artístico” (a lo Goncourt), el escritor de novelas usaba un lenguaje reflexivo, racional, expositivo, magnífico, técnico para traducir los sentimientos, y exacto y directo para describir o pintar con realismo el ambiente o paisaje, como para expresar la acción. Proust introduce (no sin antecedentes) un elemento nuevo en el idioma, en el estilo del novelista: la poesía. No la poesía adjetiva, de adorno, sino la sustantiva: la intuición creadora, es decir: el utilizar la propia lengua y su organización y composición para producir una serie de efectos que coadyuven a crear el clima, o a percibir el sentimiento que se pretende expresar.

CADA SITUACIÓN EXIGE UN ESTILO

Pudiera decirse que Proust no tiene un estilo, sino que en cada situación y en cada frase varía su forma de armar el lenguaje para que esa forma produzca en el lector, por sus propias sugerencias verbales, el efecto buscado, la emoción poética propia de lo que se escribe o describe. Cada situación dicta un ritmo, “no el de la palabra tácitamente pronunciada que le da cadencia, sino el movimiento del pensamiento mismo hecho perceptible,” según la observación de Benjamin Crémieux. No es lo mismo describir el mar desde afuera, con palabras que observan, analizan y narran;



que describir el mar con palabras cuyo ritmo propio sugieren, con su especial sintaxis y composición, con sus analogías y asociaciones de ideas, la impresión *mar*, por contacto, en el lector. Y eso hace Marcel Proust. Obtiene “lo real” por la impresión. Es —y vuelvo a citar a Crémieux— un “super-impresionista.”

LA MEMORIA COMO ANDAMIAJE

En cuanto a la composición o arquitectura técnica de sus novelas, Proust también introduce un tipo nuevo de andamiaje. En vez de que la novela se desarrolle conforme su natural cronología, es decir, progresivamente según la acción y el suceder natural humanos, los sucesos y acontecimientos se desenvuelven conforme el tiempo subjetivo de “la memoria” del novelista.

Proust enseña que la realidad tanto se puede obtener por la descomposición como por la composición de lo real, o por los dos métodos a la vez. Es un realismo introspectivo que une a veces fragmentos separados muy lejanamente por el tiempo. No importa que el desarrollo del personaje y de su historia no sea unilineal y melódico: Proust estudia el efecto total y lo produce “orquestalmente” abriendo con este procedimiento un mundo de posibilidades al arte de la “construcción” de la novela. Y lo admirable de su técnica compositiva es que todo detalle está estudiado —como cada celdilla de un enorme panel— para lograr esa unidad “sinfónica” total. Los efectos que logra de intensidad, de simultaneidad, de preparación psicológica, de “suspenso” pero en un orden completamente nuevo y funcional, merecen un estudio a fondo de quien desee acrecentar su técnica de escritor.

ENFOQUE INÉDITO DE LOS PERSONAJES

Si usted ha leído a Proust, amiga mía, habrá notado también otra importantísima transformación que él efectúa en el arte de la novela: el desplazamiento del punto de vista del lector respecto

a los personajes. Stendhal o Balzac proyectan en la pantalla unos personajes que nosotros vemos actuar desde nuestras butacas como en el cine ordinario. Proust se convierte él mismo en pantalla y a través de él nos lleva al interior de sus personajes. Es decir, es una doble proyección de profundidad, la de un personaje permanente y genialmente minucioso que recuerda, y la de un inmenso número de personajes que viven en ese recuerdo y que se proyectan a su vez en toda su interioridad y exterioridad como en una triple dimensión.

Proust, en este sentido, realizó en la novela una revolución cuyo calado en el análisis psicológico de los personajes y su capacidad de mantener vivos a los seres que estudia a pesar de tan difícil y laboriosa operación, le colocan entre los más grandes novelistas creadores de la literatura universal.

EL 'CASO PROUST'

El “caso Proust,” además, puede tener para su curiosidad elementos llenos de interés. Quizá ese sistema suyo de crear sus personajes adheridos a su memoria, como hijos que no acaban de separarse de su cordón umbilical, tenga un nexo lógico con su vida de escritor, con la enfermedad que lo alejó del mundo y lo redujo a revivir —por la memoria y en la soledad— todo lo ya vivido, a rehacerlo como tiempo perdido y recobrado, con esa fuerza formidable del enfermo que quiere recobrar la vida (y la vida para él era lo vivido) y con el ansia propia del asma que impone una psicología de naufrago.

Proust encerró su enfermiza y genial sensibilidad en un apartamento del boulevard Haussmann y forró su cuarto de corcho para que no penetrara ruido alguno en sus vigiliass e insomnios de infatigable escritor: sólo su memoria, sólo su recuerdo penetraba y se hacía nuevamente vida. Cuentan de él que estando ya casi en agonía pidió sus manuscritos para corregir un trozo de su obra en que narraba una muerte, con las experiencias que en ese momento sufría.



La obra de Proust, en su grandeza y en su miseria, se explica mucho desde el cuarto de boulevard Haussmann forrado en corcho. Ya apuntaremos en otra ocasión sus limitaciones de otro orden. Valga para esta carta la lección que nos entrega el novelista-poeta, creador de un mundo de seres como Balzac, pero ante cuyo calado de psicólogo y hondura humana, Balzac se queda navegando en la superficie...

Su amigo, PAC



EL ULISES DE JOYCE O EL MUNDO MODERNO EN 24 HORAS DE VIDA

A usted, amiga mía, que me ha hablado con comprensivo entusiasmo de Pablo Picasso, le interesará la figura y la obra de este genial irlandés —James Joyce— que ocupa en las letras nuevas un puesto análogo al de Picasso en las artes. El poeta T.S. Eliot dijo de él, cuando apareció su obra fundamental *Ulises*, que “esa obra cierra un ciclo de la literatura inglesa, pero abre otro nuevo a su vez.” Joyce es el escritor de más influencia sobre la novela moderna que ha producido nuestra época y, sin embargo, es apenas conocido por el gran público. Su revolución es tan drástica y su renovación novelística tan osada, que han llegado al público primero sus derivaciones y sus consecuencias por medio de otros autores que devienen de él, que la propia fuente, escarpada y casi inasequible para el lector común. Pero quienquiera “que se plantee en serio el problema de reducir la vida a síntesis novelesca con valores permanentes” —como dice Ricardo Gullón— tiene que ir a él. Y el público irá también llegando “arreado” por los novelistas de nuestro tiempo.

PARALELO ENTRE PROUST Y JOYCE

Si usted compara a Proust con Joyce, el autor de *A la sombra de las muchachas en flor* se convierte casi en un novelista tradicional. Ambos alteran el “tiempo-espacio” de la novela. Pero el tiempo novelístico de Proust es el tiempo de Bergson: hay un orden racional y un hilo lógico en su reconstrucción poético-memorística de la realidad. Joyce en cambio rompe el tiempo. Traspone el espacio. Su libro *Ulises* es un día, la historia de un día de su protagonista y ya veremos en párrafos siguientes cómo la “acción” se descompone en una osada transposición que lleva hasta sus últimos límites la re-creación de la realidad en todos sus aspectos. Proust puede haber llevado a un desarrollo sorprendente la herencia de los Goncourt y a una iluminación nueva la técnica de Balzac, Dostoievski o Henry James. Pero Joyce da el salto radical sobre sus antecedentes. Impulsándose en Flaubert arroja la novela a una novedad radical de construcción. Si Proust es un impresionista, Joyce es, como Picasso, una suma de las expresiones de nuestro tiempo: expresionismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo, todas las tendencias del arte nuevo pueden encontrar su correspondencia en una sola de sus obras: en el día inmortal de *Ulises*.

EL RETRATO DEL ARTISTA ADOLESCENTE

Usted, femenina al cabo, deseará ya que le hable de la persona de Joyce. (“Me dejó con la curiosidad —me ha escrito usted en su última carta— por conocer más la persona de Proust.”) James Joyce nació en Dublín en 1882, y recibió educación católica de los jesuitas. Estudió luego en la Universidad de Dublín y abandonó durante varios años Irlanda viviendo y estudiando en París, Padua y Zürich. Debuta con un libro de poemas en 1908. Vive el mundo de Einstein, Freud, Gide, Bergson, Picasso, y absorbe y desarrolla para su espíritu creador todas esas corrientes descubridoras y novedosas que rompen el siglo al par que las guerras universales.



En *El Retrato de un Artista Adolescente* el pequeño Stephen Dedalus nos da la clave autobiográfica de la niñez de Joyce. Su introversión taciturna, su “ensimismamiento,” su sensibilidad electrónica explican al futuro autor de *Ulises*, dónde volverá a aparecer Dédalus, pero ya en segundo lugar, como reminiscencia de Telémaco al lado de Bloom, el Odiseo del siglo xx.

Ese espíritu infantil que vive de la introspección en *El Retrato de un Artista...*, es el que luego ha de realizar la más osada investigación de la interioridad humana en *Dublinenses*, en *Ulises*, en Anna Livia Plurabella. Y en ese libro inicial ya encontramos también el germen de esa técnica de la trasposición o equivalencia que usa Joyce para recrear la realidad; verdadero trasplante del suceso (con su tiempo y con su espacio) a la novela, como en los Ejercicios Espirituales que noveliza en esa obra y que son Ejercicios Espirituales con su propia naturaleza y duración, para que el lector desprenda vitalmente lo que Dedalus, que los escucha, desprende de ellos.

EL ANDAMIAJE HOMÉRICO DEL ULISES

Pero *Ulises* es ya el fruto del artista en la plenitud. Quince años tarda Joyce en construir esta obra maestra que desarrolla una jornada —lo que va de las ocho de la mañana a las tres de la madrugada— en la vida de un protagonista: Leopoldo Bloom; y de un antagonista: Stephen Dedalus; más otros personajes todos ellos sutilmente ligados con personajes de *La Odisea*: Bloom es Ulises, Dedalus es Telémaco, Circe es una prostituta, Penélope es Molly, la esposa de Bloom-Ulises.

La obra responde a una arquitectura (“es una novela en forma de sonata” —dice con penetrante observación Ezra Pound— “es decir, en la forma de tema, contratema, encuentro, desenvolvimiento y final”), que Joyce se fija sobre las líneas de *La Odisea*. Pero esta correspondencia más o menos exacta o alusiva de los personajes y sucesos de la obra de Joyce con los personajes y los

sucesos de la obra de Homero, no impone, en ningún momento, una camisa de fuerza formal a la novela —y este es uno de los ejemplos de su genio creador y técnico—; sino al contrario, como un gran poeta que puede verter en la forma de un soneto la libertad intacta de una poesía, sin dejar notar que se ha sujetado a una forma, así Joyce trans-“forma” en suya esta arquitectura y se sirve de ella para una serie de sugerencias y alegorías que redoblan las dimensiones poéticas de su Ulises.

LA REALIDAD INTEGRAL Y SU TRASPLANTE A LA NOVELA

Ahora bien, usando ese andamiaje homérico, Joyce toma al lector y literalmente le coloca la piel, los ojos y el cerebro de cada uno de sus personajes y lo echa a andar y vivir “en ellos” los sucesos de ese día inmortal. El lector no sólo oye (como en *El Retrato de un Artista...*) los ejercicios espirituales de un sacerdote en su intacta realidad y duración, sino que ve, oye, piensa, percibe el subconsciente, dialoga, monologa en cada uno de los personajes en cada instante, ya separadamente, ya simultáneamente (como yo puedo estar hablando y mis ojos viendo un letrero de cine y mis oídos percibiendo unas voces que hablan a mi lado, en un mismo acto), y, junto a esta equivalencia y “equivivencia” realista, el lector percibe en la vida de los personajes el oleaje de su época, sus corrientes, sus clichés, mentales y verbales, sus tremendas fuerzas de mediocridad aplanadora, las tradiciones del pasado, sus preocupaciones y tendencias y...

EL GENIO QUE SE ADUEÑA DEL SECRETO DE LA LENGUA

...Y, como si no bastara este esfuerzo inaudito y genial de creación, Joyce recoge y desarrolla al máximo el arte (y aquí le recuerdo a usted lo que en vez pasada le decía de la vinculación de *Ulises* con *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert) de novelizar la “documentación,” de condensar en paráfrasis irónicas o críticas



el pensamiento filosófico-científico ambiental de una época y de burlar a su siglo con el juego de las palabras. En un solo capítulo Joyce descarga todos los clichés de la lengua inglesa; en otro capítulo —en el hospital donde va a parir Mrs. Purefoy— encierra toda la historia de la expresión verbal inglesa; y en otro recorre la historia del periodismo, sin que en ninguno de los tres casos deje de correr el hilo envolvente de la novela.

En esto de los juegos verbales y neologismos Joyce no tiene igual. En *Anna Livia Plurabella* hay un largo período en que están injertos los nombres de medio millar de ríos desfigurados, usados en sus sonidos y sugerencias para lograr un efecto poético y un enriquecimiento lingüístico de la expresión, que mojan y hacen fluir la prosa hacia los peculiares resultados que el novelista pretende lograr.

EL MUNDO MEDIOCRE DONDE NAUFRAGA EL ULISES MODERNO

Pero ¿qué es lo que hacen los personajes de Ulises? —me preguntará usted—. ¿En qué trama se mueven y transcurren? En la vida de un día, le contestaría yo, pero vetándole la palabra “transcurrir,” porque no hay un desarrollo narrado, sino un traslado viviente de la presencia de cada uno de los personajes y, a través de ese vivir lo rutinario, Joyce nos entrega su crítica, su protesta y su reacción contra el mundo contradictorio de nuestro tiempo, como Cervantes reaccionó contra el mundo ya decadente de la caballería. Bloom-Ulises es un empleado de publicidad, un *home cualquier*, un cualquiera (como el mediocre héroe flaubertiano de *Educación Sentimental* o como los citados *Bouvard et Pécuchet*). Toda su cultura y todo lo que cree es “lo que dicen los periódicos.” En cambio Stephen-Telémaco, con su pedantería universitaria, es el que cree reaccionar contra el ambiente sin ser otra cosa que un hijo del ambiente. Y Ulises o Bloom simplemente vive su día: circula, va a un funeral, luego a una casa de baños,

luego al excusado. Visita la biblioteca para verificar un detalle mitológico, entra a un periódico (es el mediocre periplo de un Ulises náufrago en el tiempo moderno). La oficina del periódico es la isla de Aeolus: todos los ruidos foráneos de tranvías, camiones, autos. Nausica aparece en un hospital. El encuentro Bloom-Stephen es el de Ulises con Telémaco. Luego la llegada al burdel (Circe). El pleito. El episodio de los Cíclopes. Y finalmente la aparición de Penélope —símbolo de la tierra— Molly Bloom, la esposa cuyo largo monólogo, entre despierta y dormida, cierra el libro.

En el pleito del burdel, —acota Ezra Pound—, Bloom pone al desnudo todo lo grotesco de su pensamiento y “por primera vez después de Dante, encontramos arpías, furias vivas, símbolos tomados de la realidad natural.”

Y esa realidad sin tapujos, esa fidelidad de “trasplante” es lo que ocasionó las novelescas aventuras de la publicación de *Ulises*. Ya el manuscrito de *Dublinenses* había sido misteriosamente robado. Cuando la *Little Review* publicó por tiradas *Ulises* el puritanismo alzó el grito al cielo y llevó ante los tribunales a la publicación. Se tuvo que suspender, mientras Inglaterra también la prohibía, y aparecer en París en 1922. En cambio fue una revista católica de Irlanda —*Dublin Review*— la que publicó la más comprensiva y acogedora crítica sobre la perseguida novela.

LO QUE LLAMAN ‘MONÓLOGO INTERIOR’

Algunos han llamado a la sumersión de Joyce dentro de los personajes: “monólogo interior.” Es una falsa pista. Porque no se trata solamente del uni-diálogo que uno efectúa consigo mismo, con los pros y contras de cada situación o pensamiento, sino del movimiento todo de la gran resaca de la mente humana en función: el consciente y el subconsciente, las desviaciones o distracciones de los sentidos, los enlaces automáticos de las palabras, los cambios de pensamientos motivados por analogías verbales,

este género literario. Siempre existen —¡usted lo sabe!— “muertos que entierran a sus muertos”: seres aferrados a los “valores consagrados” que se intranquilizan cuando la renovación irrumpe con sus necesarias violencias iconoclastas —fuerzas del tiempo que rechazan lo que ya les es inasimilable— aunque luego, al reposar y al consolidarse el ímpetu revolucionario, recoja parte de lo destruido, lo construya con hálito nuevo y lo incorpore a su mensaje.

LOS PESIMISTAS DE SIEMPRE...

Algunos críticos que padecían ese funerario pesimismo (por los años 1925 a 1930 en Europa, y aún ahora en nuestras remolcadas repúblicas literarias) comenzaron a hablar —y hasta lo convirtieron en tópico— de crisis en la novela. Comparaban el estable y poderoso mundo de la novela del siglo XIX con la afiebrada intranquilidad inicial de la novela del XX, y sin esperar el desarrollo de esos aportes nuevos, guiándose por exageraciones y extremismos de algunos seguidores, o incapaces de captar las directivas y las posibilidades de esos jóvenes maestros que surgían, acotaron minuciosamente los peligros, profetizaron la muerte de la novela y cavaron la tierra para su tumba sin presentir la inmediata y pujante primavera que iba a brotar.

VARIEDAD QUE NO ACEPTA ENCASILLAMIENTO

Ensayistas de la categoría de Eric Franzen o de Vladimir Weidle (en su ensayo sobre el *Destino Actual de las Letras y las Artes*) y el mismo Ortega y Gasset (en su *Deshumanización del Arte*) se hicieron eco de esta temprana e injusta exigencia sacando deducciones que el tiempo no comprobó. Tanto se puede hablar de una actual deshumanización del arte, como de una re-humanización. Tanto se puede hablar (contra Weidle) de una mecanización de los héroes, como de una formidable reacción contra la mecanización de la



vida y del hombre en artistas y novelistas. Tanto se puede hablar de una extinción del mundo objetivo de la novela (contra Franzen) como de una depuración jamás igualada de la objetividad. Y así pudiéramos agregar y contradecir muchas otras teorizaciones falsas, ya que la novela nueva no se encasilló en una sola tendencia ni recorrió un solo camino, sino que abrió las más dispares y contradictorias posibilidades, no habiendo ruta, tendencia o técnica, que no presente uno o varios novelistas escribiendo bajo su bandera.

Sería completamente arbitrario encasillar dentro de la misma tendencia la novela *Contrapunto* de Aldous Huxley (una de las novelas más inteligentemente construidas de nuestra época y que peca por exceso de inteligencia; perdiendo como novela en lo que gana como testimonio veraz de nuestra época), con *Monsieur Ouine* de Bernanos (el extraordinario novelista del misterio sobre quien priva la pasión, la pasión por el hombre en su hondo problema y lucha de la Gracia con el Mal, pasión hermosa que, sin embargo, empuja al novelista a meterse en el relato a riesgo de su claridad y objetividad). No tienen ninguna afinidad tampoco, en cuanto a técnica, un Tom Wolfe; por ejemplo, lea usted *Del tiempo y del río*, cuya formidable y casi monstruosa facultad creadora de materia prima temática lo incapacitaba para la composición, tal un torrente incontrolable; con Graham Greene, el más equilibrado, el más clásico novelista de nuestra época según mi humilde criterio (en cuyas novelas: *El Poder y la Gloria* y *El final de la Aventura* la novela moderna alcanza su más alta perfección compositiva y técnica). ¿Y cómo va a juntarse en el mismo término de “deshumanizado” a Virginia Woolf —la más transparente y elaborada postrimería de Flaubert— con el formidable John Steinbeck de *Tortilla Flat* y de *Dulce Jueves*, novelas que sólo tienen antecedentes en las humanísimas novelas picarescas de los siglos preclásicos?

TRES PUNTOS PARA UNA VISIÓN GENERAL

Como no puedo, ni me lo permite el corto tiempo que tengo que reservar a estas presurosas cartas, detenerme de autor en autor, voy a trazarle un esquemático mapa de los principales aportes y logros de la novela contemporánea citando ejemplos (quizás no siempre los más destacados y valiosos por deficiencia mía y de mis lecturas), y luego la llevaré a usted, mi buena amiga, a visitar ciertas novelas que creo importante que usted conozca y analice por las enseñanzas que de ellas puede derivar.

Podemos trazar ese mapa de la novela nueva abarcando estos tres campos principales:

1. Su ampliación del mundo de la novela.
2. Su inquietud por experimentar toda forma y sus grandes conquistas en la técnica y en la composición novelística.
3. La irrupción de la poesía y los logros en el idioma de la novela.

En esta carta, para no alargarme más de lo debido dentro de las implacables leyes del periodismo, me reduciré a escribirle sobre el primer punto.

AMPLIACIÓN DEL 'CONFLICTO' NOVELESCO
Y NUEVA VALORACIÓN

Creo que fue Henri Massis, uno de los ensayistas que echó su cuarto de espadas contra la novela contemporánea, quien se lamentaba del agotamiento del tradicional "conflicto" que daba razón de ser a la novela del siglo pasado. Ya no hay "novelas en las que pasa algo," decía con evidente exageración, porque las hay, y basta leer al citado Graham Greene, a Ernest Hemingway o a Mauriac, para callar su lamento. Pero precisamente en este aspecto del "conflicto" novelesco es donde más inmediatamente podemos palpar la ampliación de horizontes de la novela nueva, porque nuestra época ha descubierto que todo puede tener fuerza y suspenso de "conflicto,"



aunque casi no pase nada como en *La Sra. Dalloway* de Virginia Woolf, o bien porque ha superado esa sujeción servil en que frecuentemente caía el novelista del siglo pasado, sometiendo sus personajes al melodramatismo del conflicto, “como la naturaleza lo está en Versalles,” según frase de Mauriac. El novelista actual le da primacía a la libertad vital del personaje, y prefiere la complicación y la complejidad difícil de la naturaleza, que la poda jardinera y versallesca en beneficio de la trama.

LAS PREGUNTAS DEL HOMBRE MODERNO

Propiamente no es que se haya agotado el “conflicto” en la novela moderna, sino que se han encontrado otros tipos de conflicto y que se ha ahondado, en un sentido, encontrando que también “pasa algo” novelable en campos anteriormente cerrados al novelista. “Creo poder afirmar —dice Julio Cortázar— que al margen de sus inmensas diferencias locales y personales, la novela del siglo XIX es una polifacética respuesta a la pregunta de cómo es el hombre, una gigantesca teoría del carácter y de su proyección en la sociedad. La novela antigua nos enseña que el hombre es. Los comienzos de la contemporánea indagan cómo es. La novela de hoy se preguntará su por qué y su para qué.” Los “conflictos” que sirvieron para el tejido dramático de las obras de Balzac ya no pueden sostener su dramatismo ante la apatencia del hombre moderno que se hace esas otras preguntas ante la novela, que son preguntas ante el hombre y la vida. Los grandes novelistas tradicionales modernos: un Henry James, un Mauriac, un Conrad, un Steinbeck, han sumado por eso al viejo orden la nueva complejidad.

EL GRAN BUCHE DE AVESTRUZ

La novela moderna ha ensanchado de tal modo su definición que ya un novelista español dijo que “novela era todo libro que llevaba

el nombre de novela bajo el título.” Cortázar llama a la novela nueva “el gran búche de avestruz.” Todo cabe en ella: toda mixtura se ha ensayado, todo campo se ha explorado. Proust usando investigaciones de psicólogo. Joyce con instrumentos de psiquiatría. Lawrence entrando al campo de la magia. Ehrenburg robándole sus instrumentos al reportaje. Sartre novelando la filosofía. Thomas Mann novelando la medicina. Huxley la muerte. Kafka haciendo intriga la no-intriga, novelando lo innovable: la frustración. Bernanos demonizando. Greene usando el milagro. Dos Passos el “collage.” Hermann Broch la desintegración, etc.

Pero lo importante no es la amplitud, sino la capacidad de conquistar esa libertad. Con sólo los nombres citados usted comprenderá que la empresa de abrir horizontes a la novela no fue una locura de insensatos que la llevaban a la muerte. Todos esos autores dieron obras de importancia, y algunos, maestras.

Ya seguiremos estudiando sus virtudes y defectos, sus aciertos y fracasos, sus enseñanzas y sus peligros al meditar sobre los otros dos puntos del breve mapa que nos hemos trazado.

Su amigo, PAC



MUNDO VARIADO Y VARIADAS TÉCNICAS DE LA NOVELA ACTUAL

*Mapa de innovaciones y ejemplos de métodos
Epílogo del tema infantil*

Confieso a usted —mi paciente amiga y lectora— que en mi carta pasada la hice entrar a usted por la puerta de salida. Son resultados de la desordenada prisa periodística que tan fieramente nos ladra en este camino epistolar. Recuerde que comencé hablándole



de “la ampliación del mundo de la novela” cuando ese punto debía de ser lógicamente el último a tratar. Porque lo que ha ampliado el mundo de la novela —incluyendo lo que le dije sobre las dimensiones nuevas que se le ha dado al “conflicto” novelesco en nuestro tiempo— es esa conquista de nuevas formas y técnicas y esa irrupción del “poeta” con su lengua y con su actitud creadora en la novela que yo le proponía para estudiar a continuación.

Pero nunca es malo entrar por la salida. Así podremos ver en conjunto —sin seguir la aburridas clasificaciones de escuelas, tendencias y países— los principales ejemplos de esas “novedades” que ampliaron el mundo de la novela.

LA NOVELA CONSTRUIDA CON LENGUA Y MEDIOS POÉTICOS

Veamos, en primer lugar, algunos ejemplos de lo que ha logrado en la novela el lenguaje propio de la poesía. Ya observamos cómo James Joyce, usando con rigurosa disciplina toda clase de recursos poéticos verbales, como la onomatopeya, la homonimia, las combinaciones criptográficas, los neologismos, etc., logra expresividades misteriosas del “hombre interior,” del clima psicológico del personaje y de su ambiente. Si leemos a William Faulkner (el extraordinario y complicado autor de *Absalón, Absalón* o de *The Sound and the Fury*), encontramos esta introducción poética hasta el subconsciente del personaje que usa Joyce, pero con un sentido más funcional para la novela. Luego (y voy a seguir aquí la observación de Cortázar) si usted quiere apreciar cómo puede sustituirse casi totalmente “el relato por el canto,” lea la encantadora novela de Jean Giono: *El Nacimiento de la Odisea*.

Si quiere apreciar cómo se puede elaborar la atmósfera extra-real y prodigiosa de la infancia “por el uso de la fórmula con valor aforístico y mágico,” lea *Los Niños Terribles* de Jean Cocteau. Si la capacidad de reconstruir un ambiente y una mentalidad

primitiva, sumergida en la magia ritual pura, lea *La Serpiente Emplumada* de D.H. Lawrence. Si quiere apreciar el interesante uso de la salmodia, que actúa por acumulación, lea *Le Vergini delle Rocce* de D'Annunzio o el primer capítulo de la extraordinaria novela inconclusa de nuestro Rubén Darío: *El Hombre de Oro*, cuyo valor ha sido tan poco destacado por los críticos.

Lengua de poema reemplazando la tradicional “narración,” formas poemáticas para lograr —en vez de la descripción, del análisis y del relato— la vivencia directa del mundo y de los seres de la novela, encontramos en casi toda la novela moderna y en las más variadas maneras: en la tercera parte de *Los Sonámbulos* de Hermann Broch —donde lleva al extremo la desintegración del pensamiento discursivo y narrativo, para lograr, por esa forma y ritmo irracionalista, la expresión por contacto de la Alemania desintegrada de post-guerra. En las novelas de Virginia Woolf, sobre todo *Las Olas* donde el ritmo de repeticiones, alejamientos y reanudaciones es un traslado del movimiento marino al movimiento del tema novelesco. En Henry Miller, en Raymond Radiguet, en Valéry Larbaud, en Jean Giraudoux, en André Gide, en Frank Kafka, en Camus, en Bernanos, en Herman Hesse, etc.

NUEVA TÉCNICA Y MÉTODOS EN LA NOVELA

Y si buscamos ejemplos de nuevas técnicas incorporadas a la novela, después de leer a Henry James, el más preocupado y luminoso maestro en este aspecto, el cual nos ofrece tan interesantes observaciones sobre “el punto de vista” en la narración (ya hablaremos de ello, más tarde, mi buena amiga); o después de leer al citado Faulkner, el mejor discípulo de James y el más osado en ese aspecto; citemos el admirable uso del “montaje,” o sea la combinación de la narración novelesca con documentos, como artículos de periódicos, trozos de historia real que ambienten la narración y hasta biografías cortas de personas reales, que se



adhieren e incorporan, como un *collage*, a la novela, en las obras de John Dos Passos como *Paralelo 42*, o en *Berlín Alexanderplatz* de Alfred Döblin. O la incorporación del “reportaje” que Ilya Ehrenburg, el escritor ruso, logra tan admirablemente en *Citroën*. O el método que yo llamo del “vaciado histórico” usado por André Malraux en *La Condición Humana* (que consiste en tomar un acontecimiento real, en este caso la sublevación china de 1927, que comanda Chiang Kai-shek, el cual se vuelve contra el mismo movimiento que lo puso en el poder, y usando las venas, o sea el marco de acontecimientos ciertos, vaciarlas de su realidad histórica para inyectarles la ficción novelesca de tal modo que, con datos exactos de lugar y tiempo, se describe un acontecimiento no verdadero, como el negativo de una novela histórica). En *La Condición Humana* usa también Malraux, admirablemente, la técnica del reportaje. O si queremos descubrir métodos de novelación verdaderamente enciclopédicos: filosofías, tendencias, corrientes científicas, actitudes vitales tramando la novela y luego la indagación de la muerte y del tiempo, lea a Thomas Mann en *La Montaña Mágica*. O en otro aspecto, pero también como ejemplo de técnica enciclopédica, de técnica que permite al novelista construir una condensada “comedia humana” en un volumen (ya diremos en otra ocasión sus fallas) leamos *Contrapunto* de Aldous Huxley: con sus múltiples tramas desarrolladas paralelamente pero en sistema de “puntada-de-cruz,” de “contra-punto,” para valorar similitudes y disimilitudes, para contrastar personajes y sucesos, ideas y ambientes. Etcétera.

Sería excesivo seguir en una enumeración detallada de técnicas, métodos e innovaciones. Únicamente quería mostrarle —somera y rápidamente— el variadísimo mapa de los aportes nuevos de la novela moderna para luego detenerme, como lo había ofrecido, ante algunas obras y ante algunas experiencias aleccionadoras.

UN EPÍLOGO: EL REDESCUBRIMIENTO DEL NIÑO EN LA ACTUAL NOVELA

Por ejemplo, como un epílogo a esta rápida visión de métodos y sistemas de novelar, detengámonos un momento ante una de las obras que cité al comienzo de esta carta: *Los Niños Terribles*. Yo recuerdo la impresión que me hizo de muchacho esta extraña novela donde Jean Cocteau elabora con fórmulas mágicas arrebatadas a la poesía, la atmósfera onírica y prodigiosa (extra-realista) de la infancia. Si se lee esta novela comparándola con cualquiera de las de Dickens, en que el mundo ambiental es también infantil, se puede apreciar mejor —sin juzgar valores, que eso en este momento no nos interesa— la diferencia de recursos y la diferencia de “lengua” novelera que ambos usan. Igual fruto obtendríamos si agregamos a la comparación otra novela de igual “ambiente”: la extraordinaria y sutil *Demián* del gran novelista alemán Hermann Hesse.

Es el mismo mundo de la infancia, pero Hesse ha inyectado, en él, con magistral arte, toda una lucha moral y toda una visión “apocalíptica” (de revelación y de cancelación) de un mundo. Hesse crea un pequeño e infantil Quijote-Sancho en la fusión de los dos héroes Sinclair-Demián cuyo camino de aventura, de esperanza y de misterio desemboca en la Madre, en Eva, una Eva alucinante y nueva construida por la magia infantil.

LA GLORIA DE ‘EL GRAN MEAULNES’

Sin embargo, todos estos libros nuevos, sobre el anuncio del niño, tienen una fuente: la maravillosa e insuperable novela de Henri Alain-Fournier (que yo recomiendo muy especialmente) *El Gran Meaulnes*. Meaulnes, como Demián, es el “ideal” el Quijote de toda niñez. A él está atado el sueño del paraíso que luego se pierde, pero que el niño defiende con todo el heroísmo de su poesía interior. Junto a su prodigiosa diafanidad —donde un dulce y delicado



neorromanticismo cruza sus aguas con una fluyente autenticidad psicológica— han crecido muchos bellos libros: *Los Niños Terribles* de Cocteau, la encantadora *Fermina Marques* de Valéry Larbaud, el turbador *Ciclón de Jamaica* de Richard Hughes; pero *El Gran Meaulnes* se mantiene en la vertiente más pura y permanente de la reconstrucción novelesca de la infancia.

Y conste, como puede verlo por los pocos ejemplos citados, ese interés por la infancia —como mundo propicio a la novela— es una de las características de la literatura de ficción de nuestro tiempo, que otros críticos ya han señalado.

Que mi carta le sea leve, querida amiga. Hasta pronto. PAC



VIRGINIA WOOLF, LA MAESTRA DE LA INTRIGA SIN INTRIGA

Después del somero y variado mapa de aportes e innovaciones de la novela moderna que tracé para usted en mi carta anterior, nos detendremos a estudiar —amiga mía— a tres autores muy diferentes, cuya influencia ha sido muy marcada y que nos servirán para observar desde ellos, tres campos o zonas de la novela actual de donde derivan o adonde tienden gran cantidad de obras de nuestro tiempo. Estos tres autores son: Virginia Woolf, Frank Kafka y André Gide.

Virginia Woolf es el ejemplo de una posición extrema en el “procedimiento” de la novela. Frank Kafka es el ejemplo de una actitud extrema existencial del escritor ante la vida. André Gide es el ejemplo de una posición estética extrema del autor ante su obra.

CONCEPCIÓN DE LA NOVELA DE VIRGINIA WOOLF

El “caso” de Virginia Woolf puede servirle al novelista joven de ejemplo y advertencia, si al estudiar sus innegables aciertos técnicos, sabe descubrir los límites que ella traspasó. Tome usted, amiga mía, como primer ejemplo su novela *La Señora Dalloway*. Inmediatamente que la obra comienza a desarrollarse nos damos cuenta de que el conflicto de tipo tradicional ha sido apartado para dar lugar a un hilo del relato completamente distinto: lo que cuenta no es la “intriga,” sino el suceder minucioso y banal de todos los días y su impresión en los personajes. Más aún, ni siquiera le interesan esos pequeños hechos, sino sus resonancias en la conciencia del personaje. Virginia Woolf no cree necesario “que pase algo” construido adrede por el novelista.

La vida está muy lejos de ser así —dice ella—. Examinemos, por un instante, un cerebro normal en un día cualquiera. La mente percibe miríadas de impresiones triviales, ya efímeras, ya grabadas con la precisión del acero. Ellas surgen de todas partes en un incesante espectáculo de innumerables átomos, y a medida que caen, a medida que adquieren forma en la vida del lunes o del martes, el acento cae diferente al de antaño, el momento de importancia ocurrió aquí y no allá, de modo que si el escritor fuera un hombre libre y no esclavo, si pudiera escribir lo que desea y no lo que debe, si pudiera basar su obra en su propio sentimiento y no en convencionalismos, no habría trama, ni comedia, ni tragedia, ni interés amoroso, ni catástrofe, en el estilo establecido. La vida no es una serie de lámparas dispuestas sistemáticamente, la vida es un halo luminoso que nos rodea desde el nacimiento de nuestra conciencia hasta el fin. ¿No es acaso la tarea del novelista coger este espíritu cambiante, desconocido con todas sus aberraciones y complejidades y con la menor mezcla posible de los hechos exteriores y ajenos?

LA SEÑORA DALLOWAY Y UN ULISES FEMENINO

Le he citado todo el párrafo —amiga mía— porque en él define completamente su procedimiento la propia Virginia Woolf. Claramente marca allí su linaje: ella deviene de James Joyce, pero lo facilita y “divulga” con el ingenio utilitario de la mujer. En realidad, la señora Dalloway de la novela que comentamos es Ulises amena e ingratamente femenino.

EL PELIGRO DE DAR PRIMACÍA AL ARTIFICIO SOBRE EL ARTE

Porque no se puede negar que Virginia Woolf logra, deslumbrantemente, sostener la intriga del lector sin usar intriga en su novela. En primer lugar, “nadie ha escrito más bella prosa” en la novela inglesa actual, como afirma Raymond Mortiner. En segundo lugar, maneja sus recursos con maestría insuperable. ¿Adónde lleva su tesis?. Yo diría que ella ha exagerado hacia el otro extremo: que así como hay novelistas que por acentuar el valor de la intriga o del conflicto disminuyen los valores humanos y vitales de su obra, así Virginia Woolf exagera su sustituto del conflicto, su “método” de intrigar, su procedimiento novelero, con demérito de esos valores humanos primarios para la novela. “Despojemos a la señora Dalloway de su actitud para expresar su propia personalidad —dice acertadamente el novelista Graham Greene— y dejará de existir no sólo la novela, sino la señora Dalloway.”

LA INEXPERIENCIA EN LOS CARACTERES

Por otra parte, ella rehuye el “conflicto” pre-creado o proyectado como una injerencia del novelista que falsea la vida. Sin embargo, se impone vivir la difícil intimidad de una serie de personajes, y, como ella no posee la experiencia viva de tales gentes tan diversas, se ve obligada a colocarse a sí misma o a colocar su imaginación dentro del personaje logrando un falseamiento análogo al que

condena. Sus personajes, tan hábil y tan artificiosamente trazados, pierden vida entre más vida y más interioridad pretenden tener. Tal vez Dostoievski siguiendo el método de la Woolf, hubiera podido dar toda su consistencia a esos seres y salvar la tesis de la admirable poeta-novelistas que es Virginia Woolf.

EL TEJIDO SUTIL DE LAS OLAS

Por eso le decía a usted, amiga mía, que en Virginia Woolf hay una lección genial de procedimiento, pero también una advertencia del peligro que se corre cuando se deja que predomine el sistema, la técnica, la forma sobre la materia vital de la novela. Ella superó a fuerza de ingenio y poesía la deficiencia de su sistema. Si lee usted *Las Olas* encontrará, elaborada con un tejido todavía más sutil, la técnica usada en *La Señora Dalloway*. Es la técnica del monólogo interior de Joyce y del “rememorar” proustiano en un fino bordado de seda que entrecruza las hebras de seis personajes, todos ellos captados desde sus respectivas conciencias, y que, sin ser pintados o narrados en sus hechos externos, van poco a poco —a través de sus diálogos y monólogos— “traduciendo” sus vidas. Al comienzo de cada capítulo, el paisaje que no cambia pero que varía de color, hora y aspecto del mar, ofrece la clave de la obra, dándole un poético sentido de “Libro de Horas de la Vida” a la novela y explicando su ritmo marino —de alejamientos y regresos al tema— en un parangón de las olas con la vida de los seis personajes: la vida que no cambia como el mar, pero donde los destinos humanos se transforman, se levantan y caen como las olas.

El libro donde mejor puede usted captar las fallas de la Woolf novelista en proporción con las ambiciones de la Woolf poeta, es *Orlando*. En esta novela intenta algo así como la historia del espíritu de la poesía inglesa por un procedimiento extraordinariamente ambicioso que no llega a dominar plenamente pero que sigue estando lleno de posibilidades. *Orlando* es un mismo personaje

a través de cuatro siglos de juventud, y que cambia de época, de tiempo y hasta de sexo; desde el siglo xv en que comienza su vida como un joven belicoso, hasta 1928 en que ya es una muchacha, en la cual muchos creen ver el retrato de Victoria Shackville-West. Pero, en la medida que admiramos el prodigio de la aplicación de sus fórmulas y teorías, vemos cómo se le escapa, a través de sus hábiles trazos puntillistas, el propio ser de su personaje, ese Orlando que quiere ser “algo,” asirse a una realidad, y que frecuentemente se escapa hacia la oscuridad del poema o hacia la exposición del ensayo huyendo de la novela por no poder saltar sobre las limitaciones que le impone su teoría.

En cambio *Flush* (más que novela, biografía) es una deliciosa condensación de los aciertos de Virginia Woolf. En este libro emprende la biografía de la poetisa Elizabeth Barret a través y desde los ojos de Flush, su perrito faldero. Este “punto de vista” canino está admirablemente dominado por la autora. De él se vale para infinidad de enfoques llenos de relampagueante inteligencia: para acercar o mantener en su misterio, según le convenga a los personajes. Para dosificar el drama. Para darle calidad ingenua y luz original a los lugares comunes exigidos por cualquier biografía. Para calificar los ambientes de una manera novísima y poética.

Lea usted este breve libro: como un encaje salmantino es la más fina obra traducida de esta “bordadora” de la novela; un Renoir llevado a la aguja con seda y oro; una “impresionista” que quiso ser “expresionista,” una mujer que recreó tan bellamente el mundo y que, desgraciadamente, cuando vio que el cielo de la guerra dejaba caer sus bombas destructoras sobre su amada Inglaterra enloqueció, se fue al mar, se introdujo inflexiblemente entre sus olas y nunca más volvió...

Como me alargué demasiado, dejo para la próxima carta la visita ofrecida a Kafka y a Gide.

Le saluda, PAC



FRANZ KAFKA O LA VUELTA DEL DESTINO
CONTRA EL HOMBRE

El mundo de un hombre convertido en cucaracha
Albert Camus, soledad y sol sobre un extraño

Me extendí más de lo esperado, hablándole a usted —querida amiga— de Virginia Woolf. Le confieso que no tuve tiempo para ser más corto. Ahora procurando sintetizar más mi comentario, quiero escribirle sobre Kafka y Gide. Le dije que la Woolf era un ejemplo de una posición extrema en el “procedimiento” de la novela. Que Frank Kafka era el ejemplo de una actitud extrema existencial del escritor ante la vida; y André Gide el de una posición estética extrema del autor ante su obra. Por eso escogí, de comienzo, a los tres citados escritores para una exploración de “reconocimiento” del campo de la novela actual.

Pues bien, Frank Kafka es un maravilloso maestro como creador de “atmósfera.” Si usted lee sus obras —*El Proceso*, *El Castillo*, *América* o su extraordinario cuento *La Metamorfosis*— encontrará un lenguaje nítido, exacto y sin la menor carga de retórica expresando los hechos y las situaciones. Sin embargo, por el modo como presenta y vincula esos acontecimientos, por la insensible carga poética que acumula en ellos, la atmósfera que logra es verdaderamente obsesionante y angustiosa. Encierra al lector en una campana de vidrio, luminosa, clara, de absoluta inteligibilidad, pero donde no puede respirar por la forma poética que ha usado para enrarecer el aire de la angustia y hacerla pesar sobre cada poro del lector.

De Kafka se deriva toda una amplísima zona de comportamiento novelístico ante la vida que luego fue ocupada por una filosofía —la existencialista— aunque el sistema poético de

crear el vacío, de lograr una atmósfera angustiosa, apenas fue variado.

KAFKA, POE Y LA ENORME CUCARACHA

Kafka de inmediato nos hace pensar en Edgar Poe. Sin embargo el novelista checo se diferencia del poeta estadounidense, en que al leer a este último se advierte su imaginación alucinada proyectando sus terribles situaciones de angustia y miedo (recuerde usted sus cuentos extraordinariamente “hechos”), en cambio Kafka no parece imaginar sino sufrir su obra, no parece proyectar sino sobrevivir a ella como el más doloroso de sus naufragos. Hay en Kafka un sufrimiento indecible ante el Destino. O bajo el Destino. Y es que su inteligencia capta el tejido sutil y endiabladamente confuso que ha formado esta civilización contradictoria envolviendo la vida como una malla sofocante de sucesos ilógicos, de causas sin efectos y de efectos sin causa, de procesos irracionales, de crueldad y de locura por la subsistencia de principios que ya no operan, de palabras que han cambiado de significado, de formas que han perdido su contenido. El joven empleado de un banco que amanece un día convertido en una enorme cucaracha y que se sabe, lleno de angustia y de asco por sí mismo, que es una cucaracha; la familia que lo encuentra metamorfoseado en el repugnante animal sobre la cama; la tragedia de todos los que lo quieren ante el problema de aquel ser monstruoso que no pueden matar y que deben alimentar y esconder; la vida encerrada en la bodega de la casa del horrible ser, su conciencia viva de su propio cambio... ese cuento de *La Metamorfosis*, que simboliza (en su angustiosa parábola) la historia de miles de empleados encerrados en una forma de vida que les repugna pero que deben soportar y seguir usando para poder vivir, no es el menos obsesivo ni el más típico —aunque sí el más bello— de la obra de Kafka.

‘EL PROCESO’ – LA NOVELA
DE UN MUNDO QUE ROMPIÓ LA LÓGICA

Refleja más este tejido aprisionante del Destino de nuestro tiempo su novela *El Proceso*: donde un hombre es llevado ante los tribunales, sometido a un largo, torturante proceso, oyendo cargos, pruebas, testimonios, acusaciones pero sin poder averiguar nunca qué ha hecho, por qué lo procesan, cuál es el veredicto, cuál su castigo... nada. La impotencia total, la extrañeza absoluta en el medio. Y *El Proceso* ¿no es como un texto profético, un texto-símbolo de miles de procesos, cárceles y persecuciones sin causa, sin ley ni razón de nuestro mundo, del mundo ruso, del nazi, del nicaragüense, del mexicano, del argentino, etcétera? Por haber cogido con sus antenas sensitivas esas ondas angustiosas de la época que venía y que ya abría, es que Kafka queda en la novela moderna como la fuente extrema y alta de donde mana todo un río existencial que regará, con más o menos poder de influencia, las más variadas ambientaciones y atmósferas novelísticas de nuestros días.

EL EXTRANJERO DE CAMUS A LA SOMBRA DE KAFKA

Cuando uno lee —por ejemplo— una novela tan fundamentalmente moderna como *El Extranjero* de Albert Camus, inmediatamente se ve proyectada la sombra del angustioso “destino” kafkiano. En Camus con menor “absurdidad,” con menor sensación de pesadilla, pero con igual sentido de la extrañeza humana en el medio ambiente.

Si usted lee *El Castillo* de Kafka encontrará a su héroe en la misma condición “extranjera” del extranjero de Camus. Y por cierto que en la novela del francés hay una bellísima contraposición poética a través de todo el drama, entre el elemento psicológico de soledad y extrañeza, y el elemento digamos físico del sol y de la insolación.



Ese elemento “sol” entra de una manera hiriente hasta la obsesión sobre todo en el momento del crimen. En pocos autores he visto lograr, por la reiteración poética hábilmente injertada en el relato, una emoción sensorial tan vibrante como la que consigue Camus del sol y su encandilamiento a través de su novela *El Extranjero* que se desarrolla en Marruecos. El sol de Camus corresponde —en lo que va de un latino de Francia a un judío de Praga— a la penumbra de Kafka; es la naturaleza demoníaca recobrando sus viejos poderes pre-cristianos. El destino griego regresando a dominar sobre unos hombres que le entregan sus máquinas, sus inventos, sus opresores rascacielos, su trágica miseria industrial, su guerra, sus obuses, su Babel.

EL ABSURDO QUE SE COMPRENDE AL DESPERTAR DE LA PESADILLA

Vladimir Weidle ha escrito un párrafo sobre Kafka que traduce, mejor que cualquier comentario que yo pudiera hacerle, el mundo que suscita en el lector la pluma de Kafka mojada en la angustia y extrañeza de nuestro tiempo.

“Leyendo a Kafka —dice Weidle— se tiene constantemente la impresión de asistir a un concierto en que el pianista teclera con el aire más natural del mundo sobre un piano mudo; o de oír una conversión muy animada pero donde notamos de repente que los labios de los interlocutores no se mueven... Todos sus personajes (Weidle comenta el libro *América*), tan naturales a primera vista, han perdido su sombra y parece que pudieran atravesar una pared. Cuanto más avanzamos en la lectura más nos convencemos —ya la impresión se agudiza hasta llegar a ser casi insoponible en el último capítulo de *América*—, de que asistimos al desenvolvimiento de una alegoría muy sutil, cuyo sentido oculto estamos a punto de adivinar. Ese sentido lo necesitamos, esperamos que venga; la espera se hace dolorosa, estamos como en medio de una pesadilla un segundo antes de despertar —pero nos despertamos y el fin del relato no explica nada. Estamos condenados

a lo absurdo, debemos errar indefinidamente en el laberinto sin salida de la existencia; y de repente comprendemos que es esto únicamente lo que quería decir Kafka y no otra cosa.”

¡BIENAVENTURADOS LOS QUE PUEDEN ESCRIBIR!

Mi buena amiga: iba a seguir inmediatamente estudiando para usted a Gide, cuando comenzó una corriente horripilante de interrupciones. Veinte, treinta personas han desfilado sobre su carta, con sus grandes o pequeñas cuestiones periodísticas que exponerme, y André Gide quedó sepultado bajo los pies implacables de la multitud. He tenido que dejarla a usted para atender, como el hombre del banco de Kafka, mi deber y mi oficio. Ya podrá comprender usted mi sentimiento o mi “metamorfosis.” Y excusarme.

Su amigo, PAC



ANDRÉ GIDE, ESTETA QUE DIO AUDIENCIA
AL DEMONIO

Por lo general los críticos de la obra novelesca de André Gide se desconciertan ante la pendular oscilación de su autor que parece un día escribir evangélicas y puras parábolas inspiradas en la espiritualidad cristiana, y otro día descender con total cinismo a la homosexualidad militante o bien utilizar su más venenosa ironía contra todo sentido moral. Se ha creído encontrar en esta contradicción de actitudes el secreto de una terrible lucha interna entre el bien y el mal en el alma de Gide. Pero tenga usted cuidado, amiga mía, porque no hay tal lucha. En Gide lo que encuentra usted es el más extremo y monstruoso cultivo del

“esteticismo” —no el llamado “arte por el arte,” sino una forma mucho más suicida y peligrosa del “arte sobre la vida” o “contra la vida” en cuyo “frío dogma la moral es un apéndice de la estética,” como dice el mismo Gide—, que exige al escritor, al artista, su propia inmólación. Gide, abusando de las palabras del Evangelio, usa la frase: “quien quiera salvar la vida la perderá” como lema de su esteticismo —el derecho en nombre del arte a ser depravado— que lleva a la meta señalada por Pascal: “quien quiere hacer el ángel hace la bestia.”

EL ESTETA QUE RENUNCIA DEL HOMBRE

Pero la bestia en Gide sigue teniendo la casi deslumbrante apariencia de ángel —¡en muy pocos escritores es posible encontrar la virtud expresiva de Gide!— por eso es a uno de los autores a quien debemos acercarnos con “la facultad crítica más alerta y vigilante,” como pedía Kurt Pflieger. Porque esos libros que parecen sus más delicadas manifestaciones de espiritualidad cristiana son los más sutilmente demoníacos, mientras aquellos otros en que su “sinceridad” llega a la desvergüenza no se vuelven contra el lector, sino más bien contra el propio Gide quien lo sabe, pero fiel a su esteticismo llama a esta autodestrucción, de una manera blasfema, “renunciamiento a sí mismo,” utilizando la frase de Cristo.

EL INMORALISTA SIN FUERZA VITAL PARA SER INMORAL

Gide posee una inteligencia más crítica que constructiva. El superesteta —dicho de *grosso modo*— usa pinzas y guantes de hule en su acto creador: ni una huella de sangre... pero tampoco el contacto con la vida tiene en Gide esa palpitación entrañable y vital que encontramos, por ejemplo, en Dostoievski. Francis James, escribió a Gide, su amigo, este juicio sobre su obra *El Inmoralista*: “Tu héroe no tiene más que un defecto que me lo

hace antipático: es la ausencia completa de inmoralidad...”
 “Un olor de fenol y de yodoformo envuelve a ese Michel que se agita en un mundo desconocido y sin deseos.”

CUANDO LA ‘FICCIÓN’ SE TRASTORNA EN ‘SIMULACIÓN’

Sin embargo, no es ese sentido de impotencia vital —aspecto más bien negativo y no siempre presente en la obra de Gide— lo que me interesa estudiar junto con usted, mi bella amiga. Es algo mucho más hondo contra la “vida” de la novela: la conversión demoníaca (y repito esta palabra porque es Gide quien me la ha dado) de la “ficción” en “simulación.” Voy a explicarme.

EL ENLACE DEL BIEN Y DEL MAL

Por confesión propia de Gide a los sesenta años sabemos que hasta ese momento todos los libros que había escrito habían sido concebidos por él antes de los treinta años. Resulta, sin embargo, que Gide era un cristiano protestante pero hondamente creyente antes de los treinta —cuando concibió sus obras— y un convencido “inmoralista,” un burlesco y volteriano “odiador” de su ex-cristianismo cuando las escribió. Entonces Gide hace un enlace frío, calculado y espeluznante del Bien y del Mal, de dos insinceridades que él llama sinceridades; escribe de Dios, de Cristo —usando como un clérigo el Evangelio— con la más embriada perfidia; y escribe del Mal, del Pecado, con la más santurrona y venenosa bondad. El artista nunca está con el hombre. Sus héroes, sus personajes no son seres libres en el libro, sino pobres víctimas atacadas con astucia y alevosía por la espalda.

EL ARTE COMO DESLEALTAD

Un librito tan maravillosamente escrito como *La Sinfonía Pastoral*, pasa para la mayoría de los lectores como una delicada antinomia

del pecado y la inocencia. Un párroco protestante adopta y educa en su hogar a una ciega. El pastor insensiblemente se va enamorando de la joven ciega, y desplazándose lentamente de la esfera de la caridad a la del amor por ella. Ese amor velado hace concebir a la ciega un mundo bueno, sin mancha e inocente. Pero la ciega recobra la vista por una operación y con la vista “conoce” el mundo, conoce en los ojos del Pastor su tipo de amor impuro y prohibido y desesperada, busca la muerte. También el Pastor, que es quien escribe como un diario la novela, “ve” su pecado. Pero, es necesario calar más allá del puro argumento: encontrar a Gide manejando a sus personajes con una fría y contenida hostilidad, goteando con sutileza “angélica” su corrosiva ironía en el matiz, en el aire o atmósfera del drama, socavando con tacto de presidiario silencioso el único escape que abre: el del suicidio y sofrenando la conciencia del Pastor protestante quien queda como sumergido en su pecado, en “la unción” de su pecado. La novela fue pensada antes de los 30 años. Fue escrita por quien ya la adversaba. Era una ficción y la ha convertido en una simulación. Porque su autor ha erigido ya esa “deslealtad” como su Ley Suprema de esteta. Es lo que Gide llamó su “clasicismo,” equilibrio blasfemo entre el Bien y el Mal, que lo conjugó hasta sus últimas consecuencias personales queriendo “armonizar las exigencias del espíritu y las apetencias de la carne,” buscando el “amor” en el matrimonio y el goce de los sentidos fuera de él, pero un goce doblemente abominable porque se realiza por el trato homosexual.

EL ‘ESTETA’ Y EL ‘POSESO’

Naturalmente, no le es posible a un hombre pecar impunemente contra el Espíritu. El “esteticismo” extremo de Gide era una forma de tentación sutilmente demoníaca y su frase de “poseso” es clara y terrible: “No existe obra de arte —dice— sin la colaboración del demonio.” El hombre que llevaba siempre en su bolsillo

un ejemplar del Evangelio y que sufría con una humildad y silencio de anti-converso las burlas de los incrédulos, era el autor de *Los monederos falsos* y de *El Prometeo mal encadenado*, las dos obras más fríamente hostiles a la fe cristiana —y a toda fe— que ha producido la literatura francesa moderna. Porque Gide, siempre ambiguo, no se refiere en su terrible frase a esa imprescindible presencia del demonio o del Mal en toda obra humana. Habla de ángel a ángel. Y nadie mejor que él mismo puede narrarnos esta “relación” humano-demoníaca en una página de su diario, de admirable penetración interior, que Charles Du Bos ha llamado: “Uno de los más heroicos trofeos que jamás haya conquistado la introspección.”

EL DIARIO DE GIDE Y SU RELACIÓN CON EL MAL

Gide, con fecha septiembre de 1916, narra su lucha entre Dios y el Pecado. Dios le hace —dice él— su último llamado y él lo deja pasar, fiel a su “arte.”

Durante toda la noche ululó la tormenta. De amanecida, el granizo apedreó la tierra. Me levanto, vacíos el corazón y la cabeza, pesados al mismo tiempo: agobiados por toda su carga infernal. Soy como el que, a punto de ahogarse, pierde el ánimo ya y solo, débilmente lucha por la vida. Tres gritos y los tres suenan lo mismo: ¡es el momento! ¡el último! ¡pasó el momento! Y es como si no se les distinguiera al uno del otro y sonara ya el tercer aviso cuando creemos oír el primero todavía.

¡Si por lo menos pudiera contar este drama, describir a Satanás tras haber tomado posesión de un ser, si pudiera contar cómo para influir en los demás se vale del incauto! Esto parece una imagen que nada dice. Pero todo esto sólo desde hace poco tiempo lo comprendo yo mismo. Es algo más que sentirse preso, poseso. La condición activa del mal te exige una actividad en su sentido.

Y te encuentras obligado a luchar en el sentido falso, equivocado, inverso.

El gran error es que se forma uno del demonio una imagen romántica. Por eso he necesitado tanto tiempo para conocerle. No es más ni menos clásico o romántico que aquel con quien establece trato infame. Su índole es tan diversa como la del hombre mismo. Aún más, pues, intensifica su diferenciación. Conmigo se hizo clásico, cabalmente porque esto hacía falta para pescarme. Y porque sabía que no sería capaz de relacionar con el mal un cierto equilibrio feliz. No me daba cuenta de que aún en lo nefando puede mantenerse un cierto equilibrio, durante algún tiempo por lo menos. Consideraba bueno lo de algún modo ordenado. Por la medida pensé reducir al mal. Y justamente por la medida tomó el mal posesión de mí.

EL GRANO QUE NO RENACE

Hasta aquí Gide, amiga mía. Leyendo esos tremendos párrafos usted creerá que con tal conciencia de “su Mal” este hombre luchará por librarse de él. Nada de eso. El que habla con tan luminosa conciencia es sólo el esteta: se ve, se observa, se sabe poseso del Demonio (según sus palabras), palpa pulgada por pulgada su abismo... y nada más. En esto consiste el arte según Gide. En “condenarse” por él. Y usa, como siempre, en su más blasfema inversión la frase evangélica: “Si el grano no muere...” Pero el grano de Gide no sólo muere, sino que es arrojado por él, en nombre del arte, al fuego.

Su affmo. amigo, PAC



MAURIAC, CREADOR DE PERSONAJES SIN PARALELO

Hemos recorrido con cierto desorden y quizás con excesiva prisa los círculos de la novela contemporánea, donde se escalonan como en la *Divina Comedia*: cielo, purgatorio e infierno. En este recorrido nos hemos acercado más frecuentemente a aquellos novelistas que podían ofrecernos una lección de innovación en técnica y formas: a los “experimentadores,” a los conquistadores de un nuevo lenguaje, y algunos de los cuales, sin embargo, han perecido en su empresa, no sin dejar abierto un camino, a veces solamente tentador, a veces realmente fecundo.

LOS NOVELISTAS ‘TRADICIONALES’

Existen empero otros novelistas —querida amiga— que los críticos han clasificado como “continuadores de la línea tradicional” de la novela. Desde el maestro Henry James hasta Conrad, o Charles Morgan, o Forster, o Galsworthy, o Huxley, o Monterland, etcétera; hay toda una gama de escritores que llaman “tradicionales” —no porque se apeguen a un pasado e ignoren su tiempo— sino porque conservan en mayor o menor grado lo aprovechable y vivo de la herencia literaria, incorporando con prudencia los aportes nuevos. Algunos sólo son modernos por el tema y por la natural adaptación del sistema antiguo de novelar al gusto actual. Pero otros, manteniendo la fundamental herencia de la novelística del pasado, han sabido aprovechar lo nuevo, han logrado el injerto de la innovación en la tradición, consolidando conquistas de nuestro tiempo que parecían destinadas a frustrarse, gracias a su genio creador y a su equilibrado manejo del arte de novelar.



LOS 'TRES GRANDES' DE LA NOVELA ACTUAL

No me agrada mostrar predilecciones al ocupar el plano de la crítica literaria. Sé lo que debo a James Joyce, lo que vale Herman Hesse o lo que ha provocado de gozo en mi espíritu el poderoso y salvaje Faulkner que conquistó un país nuevo, un nuevo Estado, al mundo de la novela. Sé que me puedo juzgar injusto ante Hemingway, ante Lawrence, ante Camus, ante Bernanos, ante muchos otros. Pero voy a hacerle una confidencia. Los tres novelistas que yo prefiero, los que yo juzgo los tres más grandes de esta década de los 50, pertenecen a esa línea tradicionalmente innovadora. Son ellos: François Mauriac, Graham Greene y John Steinbeck. A través de los dos primeros estudiaremos un poco este aspecto del equilibrio en la novela. (¡Son clásicos nuevos!) Y de Steinbeck hablaremos más tarde, enmarcándolo dentro de la novelística norteamericana que será objeto de una carta especial.

FRANÇOIS MAURIAC Y LA LIBERTAD DEL 'NOVELISTA'

En cartas pasadas conversamos sobre la tradición de "objetividad" que inició Flaubert en la novela —lo que sus seguidores han llamado "el dogma de la novela pura"— que excluye toda participación del autor, toda injerencia de sus opiniones y puntos de vista en el mundo de sus personajes. François Mauriac, refiriéndose a ella, dice que tal novela "no pudo franquear jamás por completo el dualismo entre el mundo espeso e impenetrable de los hechos y el espíritu 'aislador' del narrador." Quizás por esta razón, sin abandonar del todo la tradición flaubertiana, Mauriac impone siempre sus derechos de autor de comentar y expresar en la novela sus puntos de vista y su filosofía de la vida.

Cuando uno lee crítica sobre la obra de Mauriac se encuentra con juicios contradictorios sobre su posición frente a esa tradición o dogma de objetividad. A menudo los críticos encasillan a los autores antes de estudiarlos a fondo. Erich Franzen, por

ejemplo, dice que en las obras de Mauriac “los bastidores del *roman flaubertien*, siguen obstruyendo por todas partes la vista.” En cambio Graham Greene, dedica buena parte de su corto pero penetrante estudio sobre Mauriac, a destacar cómo este gran novelista francés inserta el “yo” del autor en la novela y aparta “los bastidores” flaubertianos con magnífica habilidad, sin coartarse con dogmas su libertad de novelista.

En verdad, lo que sucede es que Mauriac no se esclaviza ni a la tradición ni a la innovación. De ambas corrientes hace su propio río original.

EL POETA UNIDO AL NARRADOR

En el mismo sentido Mauriac es un admirable injertador de la “actitud poética” y de su lengua mágica en la actitud tradicional del novelista “narrador.” Hay momentos en que las novelas de Mauriac están tejidas con la misma sustancia telar de un canto. Y, sin embargo, el narrador nunca es eliminado. Su prosa está hecha de maravilla y de exactitud.

EL NOVELISTA QUE BAUTIZÓ A FLAUBERT

Pero el don de equilibrio de Mauriac alcanza su grado máximo de trascendencia cuando bautiza a Flaubert, es decir cuando logra agregar a la fría y pesimista disección analítica —a la *Bouvard et Pécuchet* o a la del naturalismo racionalista del xix— su proyección hacia lo eterno, su prolongación metafísica que es como una nueva dimensión dramática de profundidad con la cual, los seres de sus novelas alcanzan esa consistencia, esa autenticidad humana y esa potencia vital y de acción y suspenso novelesco que ningún otro novelista moderno ha conseguido para sus personajes. Mauriac ha dicho de sí mismo: “Soy un metafísico que trabaja en lo concreto.”



EL MAL Y EL ARTISTA CRISTIANO

Lo admirable es que este metafísico no sólo no rehuye sino que casi siempre busca el Mal como materia de observación (y de redención) en sus novelas. “Gracias a cierto don de atmósfera procuro tornar sensible, tangible, olfativo el universo católico del mal,” explica el mismo Mauriac. Y agrega: “Ese pecado del que los teólogos dan una idea abstracta yo lo hago encarnarse.” En el mundo novelesco de Mauriac —mundo de un novelista católico— el mal tiene mucha más profundidad dramática que en otros autores que aparentemente podrían tener más libertad, por no sujetarse a la moral, para su estudio y observación. Pero es que Mauriac da al Mal toda la hondura trágica —la hondura del Pecado— que sólo puede percibir quien conoce su frontera y contradicción con el Bien y la Gracia.

LOS PERSONAJES DE FRANÇOIS MAURIAC

Sólo el verdadero y profundo conocimiento de los términos de la lucha puede capacitar al novelista para dar a sus personajes esa intensidad “agónica” que es la esencia del “drama.” De allí surgen los personajes de Mauriac: los seres más hondamente humanos que ha producido la novela actual. Y no soy yo sólo quien lo dice, querida amiga. Un novelista de la categoría de Graham Greene se ha detenido también para proclamarlo. “Los personajes de Mauriac existen con una integridad física asombrosa, se percibe en esto su afinidad con Dickens —dice Greene— pero sus actos personales son de menor importancia que la fuerza —Dios o Diablo— que los impulsa. Mauriac se eleva a alturas sorprendentes en sus grandes escenas. Sin embargo es curioso que a menudo falten las ‘uniones’ del argumento, los hechos que llevarían a una correcta progresión de escena a escena. Consideradas como argumentos, sus novelas parecen vacilar como una de las primeras películas filmadas. Pero ¿quién intentaría juzgarlas como argumentos?

Destruyamos toda la serie de hechos y nos quedarían todavía los personajes, de un modo que no tiene paralelo en ningún otro novelista.”

UTOPIA DE UN MESTIZAJE

Anote usted, amiga mía, que quien ha escrito este agudísimo juicio es el más formidable manejador de argumentos de la novela actual. Muchas veces había pensado yo, constatando las virtudes y deficiencias de ambos novelistas, que si se diera un autor que uniera los personajes de Mauriac con los argumentos y la potencia de la trama de Graham Greene, sería el genio perfecto de la novela moderna.

SERES QUE VIVEN AL CERRARSE EL LIBRO

Lea usted aún las obras menos famosas de Mauriac, como *El Río de Fuego* y al cerrar el libro interróguese por ese ser que queda viviente en su drama: Gisela de Plailly; o piense, ya no en los protagonistas, sino en figuras secundarias como la pequeña María, la niña silenciosa perfectamente delineada en su forzada orfandad; o en Raimundo Courrége —personaje que no aparece en la novela sino por alusiones— y que sin embargo deja todo su rastro de corrompido y corruptor. Y fijese usted —amiga mía— en el fino manejo psicológico de Mauriac con la señora Lucila de Villeiron, cómo la presenta en su incapacidad de agradar no sólo a Gisela o a Daniel de Trasis —su antagonista— sino al lector, y cómo, sin rescatar su repugnancia, la va haciendo asequible a nuestra comprensión y por fin admirable. ¡Eso es jugar con lealtad la autenticidad de un personaje!

Recuerde el abate Calou de *La Pharissienne*: su profundo cristianismo no le garantiza el tacto humano. Redime a Brigitte Pian pero se ve envuelto en las mallas del chisme y la calumnia pueblerinas. Ningún ser allí ha sido producido por receta: los héroes

están iluminados por el Mal y el Bien y brotan de la vida. ¿No recuerda usted, amiga mía, *El Misterio Frontenac*? Hay en esta novela un personaje-colmena, una extraordinaria vivencia del misterio de una casa y de una familia, pero dentro de ese círculo admirablemente ambientado, cada miembro de la familia es un ser viviente, claro, determinado, conocido, Jean Louis, el que cree escapar al gran mandato familiar pero que es cogido por la primogenitura, porque lleva en la sangre el “misterio Frontenac” (y su esposa burguesa: ¡qué rápido e inmortal personaje hace de ella Mauriac!); luego José con su torpeza y su generosidad que lo lleva al sacrificio. O Ives, el soñador: la breve biografía dolorosa del artista y de su esperanza. Y alrededor de ellos la madre y el tío y el espíritu del dinero luchando con el espíritu de Dios...

Sería interminable —(lea usted *El Cordero*, *Preséances*, *Le Baiser aux Lépreux*, *El Mico*, etcétera)— enumerar la gran familia de personajes mauriacianos y estudiar sus indelebles psicologías dentro del vasto drama del Mundo, el Demonio y la Carne, frente a Dios, que es el escenario de este novelista, el primero de Francia según Charles Du Bos. Ningún autor puede enseñarnos más en cuanto a penetración en la agonía humana y a conocimiento de nuestra naturaleza caída asistida por la Gracia o asediada por el Pecado.

Hablando de su arte, de su método y de su trato del misterio humano, Graham Greene ha dicho de Mauriac: “Si Pascal hubiese sido un novelista, éste sería seguramente el método y el tono que hubiera usado.”

Su affmo. amigo, PAC



GRAHAM GREENE, UN INGLÉS
QUE ENSEÑA A NOVELAR A AMÉRICA

El poder y la gloria, *introducción*
y *final imprevisto debido a un poder sin gloria*

La novela hispanoamericana con más dramático afrontamiento de lo que Malraux llama “la condición humana,” no ha sido escrita por un hispanoamericano sino por un inglés. Si usted no ha leído —querida amiga— *El Poder y la Gloria* de Graham Greene (quizás recuerda la película, muy inferior por cierto a la novela) busque esta obra que es uno de los más convincentes y trágicos descensos al alma del pueblo hispanoamericano: descenso de minero diestro, sin receta, sin banderita social desplegada por consigna, sin retórica, sin literatura: carne viva, dolor vivo, hedor, podredumbre, pecado, vileza, “novela social” en el único y verdadero sentido, porque no es un argumento preparado sobre una crítica que deje luego una esperanza falsa —tales las novelas que critican la injusticia y luego, al último capítulo, con pintura rosada, lanzan discursos a favor de tal o cual solución mental y típica—: tampoco es un argumento-afiche del llamado “estilo revolucionario” hecho con esquemas humanos: el Malo (que siempre es el patrón o el capitalista), el Bueno (que es siempre el líder), la víctima (que siempre es un indio), etcétera. No. Aquí no hay trucos ni medios-seres. El sacerdote, casi una piltrafa humana. El cristianismo de Tabasco (en México, sitio de la novela) no está expuesto al “estilo heroico” como una ejemplar sociedad de héroes y virtuosos, sino como es allá y aquí, una a veces repugnante mezcla de hipócritas y de débiles con gentes que se creen puras y son duras para juzgar al prójimo, con mojigatas que tienen más de supersticiosas que de cristianas, con humildes,

con fracasados que son vistos de menos porque en la mayoría prevalece el sistema anti-cristiano de juzgar por el éxito, con medio-buenos y medio-malos y con escasos, escasisimos santos que casi siempre están bastante escondidos. No. El autor es un católico —un converso— y sin embargo, no se ve por ningún lado “edificación,” no hay engaño (como hacen los escritores “sociales”), o contrariamente “un infierno.” No hay “héroes” en el sentido romántico, sino seres en su más auténtica verdad vital.

El mensaje social surge de la autenticidad. Greene maneja sus focos y va iluminando el destino humano en su zigzagueante ruta a través de un mundo hostil para el puro, implacable para el fracasado, falso en sus valores y dolorosamente injusto para con el débil y el pobre —un orden falso que el lector “ve” sin discursos y sin recursos extranovelísticos, un orden repugnante que sólo se mantiene en su estructura por la fuerza policial y no por su propia estabilidad— donde no tienen que surgir soluciones (¿acaso la vida nos detiene en cada esquina para darle un “final-feliz” a nuestros problemas cotidianos?), sino simplemente caminos, caminos que pueden mejorarse si el hombre mejora y si cuenta con el pecado y el vicio que siempre acecharán y morderán los pasos del hombre vaya donde vaya.

EL HOMBRE Y LA VIDA. SÓLO ESO...

En *El Poder y la Gloria* —con todo y ser escrita por un católico— es la única novela sobre tema americano donde he visto colocar cada cosa en su sitio, sin amortiguadores para ningún bando, con una comprensión integral para cada mentalidad que allí se mueve. El sacerdote perseguido —el que viene a representar a la iglesia católica en todo el estado de Tabasco— sufre todas las caídas del “hombre” y es a través de esas caídas, es a través de la pobre realidad humana —sin ambages— que desarrolla su lucha, su “agonía” de protagonista y cualquier lector (aun el más incrédulo) entiende y comprende los términos de su lucha, entiende

lo que el Dios de ese sacerdote le pide en su conciencia. Y por lo tanto hay drama. Y frente a este sacerdote está la magistral figura del teniente de Policía, antagónico, opuesto, pero también comprendido e iluminado con plena luz por el autor. Ese teniente es un enemigo de la Iglesia porque “acusa a la Iglesia de haber querido esclavizar al pueblo mexicano para fines temporales,” sin tratar de educarlo ni de aliviar su miseria. Porque quiere dar a sus conciudadanos el sentimiento de la grandeza y de la dignidad del hombre y lucha de buena fe contra la corrupción y el alcohol. Es un asceta iluso. El contraste entre su ideal y la población que lo rodea, es desconsolador. Pero sueña con organizar ese pueblo y cree que el único medio es librarlo de los sacerdotes y de su nefasta influencia. Es una especie de apóstol. Es un alma noble que intenta negar a Dios y negándolo —porque ignora el fariseísmo— parece estar más cerca de Dios que muchos que lo proclaman para escándalo de los limpios de corazón. En cada ser Greene encuentra —con amplitud que debiera servir de lección a toda la novela llamada “social” de nuestro continente— a ese mismo “ser” sin que el autor se haga juez de él. Y así también toma y usa los hechos. Nunca en América un novelista pasó por nuestras circunstancias tan respetuosamente: sin doblar una rama, todo el bosque de nuestra grandeza y de nuestra miseria está allí.

DE LA BIBLIA A LA NOVELA

¿Grandeza? —preguntará alguno, al ver que la realidad es la pura realidad, la triste realidad. Sí, grandeza en un pequeño detalle final que sublima todos los pequeños y casi escondidos detalles de lo cotidiano. Cuando el sucio, miserable y pobre sacerdote cae fusilado en el silencio de una polvorienta y fea plaza pueblerina, nadie sabe si esa piltrafa humana divina es un mártir. ¡Lo ha hecho tan mal, el pobre! Pero esa misma noche alguien golpea una puerta. Otro hombre, señalado por la misma señal indeleble, llega a renovar la aventura. El caído ha sido repuesto. Surge otra



vez, pequeña, humana, imprevisible, la esperanza. (¿Recuerda, querida amiga, lo que en alguna carta le decía sobre la influencia benéfica de la Biblia en la novela?). Nadie trató más realmente —digamos más duramente— a sus personajes que la Biblia. Sus héroes, un David que roba la mujer a su amigo más fiel, un Pedro que niega, y hasta un Cristo que muere en el más doloroso fracaso... sus héroes no están hechos de recetas sino de verdad. Y esto es lo que hace y da a quien sea verdaderamente cristiano, como escritor, una fuerza inmortal sobre los que pasajeramente edifican con consignas: que la consigna, por falsa, cansa y pasa. Lo que “es” permanece. No en balde la Biblia llama a Dios: *El-oím*, “El que es.” El novelista creador, bajo el signo de *El-oím*, tiene que re-crear sobre la base de lo que es. La ficción no es un modo de mentir, sino un modo poético de decir la verdad.

FINAL IMPREVISTO

Apenas estaba terminando esta especie de introducción a Graham Greene, para luego hacer un detenido estudio sobre su “técnica” que es el aspecto que más nos interesa de este magistral autor, cuando se presenta aquí un joven con un legajo judicial, una cita, una demanda de un lector de *La Prensa* —hablo del Síndico— que no entendió un editorial y a quien hay que explicárselo judicialmente. Ante esta forma de censura, que todo el mundo sabe de donde proviene, tendré que dejar suspensa mi carta y dedicarme a defender, como director de *La Prensa*, mi derecho a la libertad de escribir y opinar.

¡Perdóneme! Su amigo,

Pablo Antonio Cuadra