

*Otras obras de François Mauriac
editadas por Emecé Editores:*

EL MICO, *novela*, 23º millar,
abril de 1952.

DE PASCAL A GRAHAM GREENE, *ensayos*.
9º millar, diciembre de 1952.

EL CORDERO, *novela*, 10º millar,
enero de 1955.

EL NOVELISTA Y SUS PERSONAJES, *ensayo*.
4º millar, agosto de 1955.

FRANÇOIS MAURIAC

EL NOVELISTA

y sus

PERSONAJES



EMECÉ EDITORES, S. A.

Título del original en francés:
LE ROMANCIER ET SES PERSONNAGES

Traducción de
ALEJANDRO RUIZ GUIÑAZÚ

Queda hecho el depósito que previene la ley número 11.723.
Copyright by EMECÉ EDITORES, S. A. - Buenos Aires, 1955.

La humildad no es la virtud dominante de los novelistas. El novelista no teme pretender el título de creador. ¡Creador! ¡Émulo de Dios!

En verdad, no es más que un mono imitador.

Los personajes inventados por los novelistas no son, en modo alguno, creados, si por creación ha de entenderse el hacer algo de la nada. Nuestras pretendidas criaturas están formadas por elementos tomados de la realidad. Nosotros combinamos con mayor o menor destreza aquello que nos suministra la observación de los demás hombres y el conocimiento de nosotros mismos. Los héroes de novela nacen de las nupcias que el novelista contrae con la realidad.

Es peligroso pretender delimitar lo que, en los frutos de esa unión, pertenece en propiedad al escritor, lo que descubre como cosa suya y aquello que le ha proporcionado el contorno. En todo caso, a este respecto el novelista sólo puede hablar de sí,

y las observaciones a que voy a arriesgarme me conciernen exclusivamente.

Innecesario decir que aquí no tenemos en cuenta a los novelistas que, bajo un leve disfraz, constituyen ellos mismos todo el tema de sus libros. A decir verdad, todos los novelistas, aun cuando no siempre lo hayan publicado, han empezado por esa pintura directa de su alma y de sus aventuras metafísicas y sentimentales. Un muchacho de dieciocho años no puede hacer un libro sino con aquello que conoce de la vida, es decir, los propios deseos, las propias ilusiones. Sólo puede describir el huevo cuyo cascarón acaba de romper. Y, en general, se interesa demasiado en sí mismo como para pensar en observar a los demás. Sólo cuando empezamos a desprendernos de nuestro propio corazón el novelista empieza a tomar cuerpo en nosotros.

Eliminados del debate los novelistas que cuentan su propia historia, no tendremos tampoco en cuenta a aquellos que copian

pacientemente los tipos que observan en torno y que hacen retratos más o menos fieles y parecidos. De ningún modo pretendo que esta forma de novela sea despreciable: es la que nació directamente de La Bruyère y de los grandes moralistas franceses. Pero estos autores memorialistas y retratistas no crean, en el verdadero sentido del término. Imitan, reproducen, devuelven al público —según dijera La Bruyère— lo que el público les ha prestado. Y el público no se equivoca, pues busca la clave de sus personajes y se apresura a bautizarlos.

El público no puede proceder de igual manera con la especie de novela que aquí nos ocupa: aquella en que criaturas nuevas nacen de esa unión misteriosa entre el artista y lo real. Estos héroes y heroínas que el verdadero novelista trae al mundo, y que no son copia de modelos tomados de la vida, son seres que el autor podría jactarse de haber extraído por entero de la nada en virtud de su potencia creadora, si no fuese que, pese a todo, hay en derredor

de él —no entre el grueso público ni en la masa de sus lectores desconocidos, sino en su familia, en sus allegados, en su ciudad o en su pueblo— personas que creen reconocerse en esos seres que el novelista se jactaba de haber creado íntegramente. En el ambiente más próximo hay siempre lectores que se quejan o se molestan. No hay memoria de que un novelista no haya apenado o herido, sin saberlo, a excelentes personas que lo han conocido cuando era niño o muchacho, entre las cuales ha crecido y en las que estaba a mil leguas de pensar mientras escribía la novela.

El solo hecho de que se reconozcan, ellos o los suyos, a despecho de todas las protestas del escritor ¿no es ya la prueba de que, sin saberlo, ha espigado para componer sus personajes en esa inmensa reserva de imágenes y recuerdos que la vida ha acumulado en él? Como esos pájaros ladrones, como las urracas, de las que se cuenta que se llevan los objetos que brillan para esconderlos en el nido, el artista hace, du-

rante la infancia, acopio de rostros, de siluetas, de palabras. Una imagen le llama la atención, o una frase, o una anécdota... Y aunque así no sea, aquello existe en él, en vez de borrarse, como en los demás hombres. Y sin que él lo sepa, fermenta, vive una existencia oculta y habrá de surgir en su momento.

En el oscuro ambiente en que trascurrió su infancia, en la familia celosamente cerrada a los extraños, en la región perdida, en el rincón de provincia adonde nadie llega y en donde se diría que no sucede nada, había un niño espía, un traidor inconsciente de su traición, que captaba, registraba, retenía sin saberlo la vida cotidiana en su complejidad oscura. Un niño como todos los niños, que no despertaba ninguna sospecha. Acaso había que repetirlo con frecuencia:

—¡Vete a jugar con los otros! Siempre estás pegado a nuestras faldas... Siempre tienes que escuchar lo que cuentan las personas mayores.

Cuando, más tarde, recibe cartas furibundas de quienes han creído reconocerse en tal o cual personaje, se siente indignado, sorprendido o triste. Porque el novelista es de una absoluta buena fe. Conoce sus personajes y sabe muy bien que en nada se parecen a las gentes que tanto lamenta haber molestado. Y, sin embargo, no tiene la conciencia del todo tranquila.

Si me refiero a mí mismo, hay una primera razón muy aparente de malentendido entre el novelista y las personas que creen reconocerse en sus libros. Yo no puedo concebir una novela sin tener presente en espíritu, y hasta en sus menores recovecos, la casa que hará las veces de teatro de la acción. Es menester que los senderos más secretos del jardín me sean familiares y que toda la región aledaña me sea conocida, y no a través de un conocimiento superficial. Hay colegas que me cuentan que eligen como marco de la novela que meditan alguna pequeña ciudad hasta entonces desconocida para ellos y que viven en el hotel

durante el tiempo necesario para la composición del libro. Es precisamente lo que yo me siento incapaz de hacer. De nada me serviría radicarme por un tiempo prolongado en una región que me fuese totalmente extraña. Ningún drama puede comenzar a existir en mi espíritu si no lo sitúo en los lugares donde siempre he vivido. Debo poder seguir a mis personajes de cuarto en cuarto. Con frecuencia su rostro permanece indistinto en mí —no conozco más que su silueta—, pero siento el olor a humedad del corredor que atraviesan; no ignoro nada de lo que huelen, de lo que oyen a tal hora del día o de la noche, cuando salen del vestíbulo y se adelantan hacia la escalinata de entrada.

Esta necesidad me condena a una cierta monotonía de atmósfera que, en mi obra, aparece casi siempre como la misma, de un libro a otro. Me obliga sobre todo a servirme de todas las casas y de todos los jardines donde he vivido o que he conocido desde la infancia. Pero las propiedades de mi familia y de mis allegados no bastan ya,

y me veo obligado a invadir las de los vecinos. Es así como me ha ocurrido desatar inocentemente, en imaginación, los dramas más terribles en el interior de esas honradas casas provincianas donde, a las cuatro de la tarde, en sombríos comedores que olían a damasco, señoras ancianas no ofrecían al niño que yo era el arsénico de Thérèse Desqueyroux, sino los más sabrosos moscatos, cremas pasteleras, dulces de membrillo y un gran vaso, un poco empalagoso, de jarabe de horchata.

*

Cuando el niño de otrora se ha convertido en novelista suele ocurrir que los sobrevivientes de sus años de infancia, al leer sus historias de miedo, reconozcan, horrorizados, la propia casa y el jardín. La violencia misma del drama inventado por el novelista había hecho creer a éste que ningún malentendido o confusión podía producirse. Le parecía imposible que las honradas gentes de cuya casa se había apoderado

pudiesen imaginar que él les atribuía las pasiones y los crímenes de sus tristes héroes.

Pero esto supone ignorar el lugar que, en la vida provinciana, ocupa la antigua casona jamás abandonada. Los habitantes de la ciudad, que pasan con indiferencia de un alojamiento a otro, han olvidado que en provincias la casa principal, las caballerizas, el lavadero, el corral, el jardín, la huerta terminan por estar unidos a la familia como el caracol a su caparazón. No se puede tocarlo sin tocarla. Y esto es tan cierto que el imprudente y sacrílego escritor que cree no haberse servido más que de la casa y del jardín, no se da cuenta de que allí hay una atmósfera imposible de separar, la atmósfera misma de la familia que allí vivía. A veces subsiste algún nombre de pila, como un sombrero de paja olvidado en el vestíbulo, y por una asociación de ideas inconsciente el novelista bautiza con él a uno de sus héroes culpables, lo cual lo hace más sospechoso aún de negros designios.

En esas casas, en esas viejas propiedades de su infancia el novelista introduce, pues,

seres diferentes de aquellos que las habitaron; viola el silencio de aquellos salones de familia en los que su abuela y su madre tejían bajo la lámpara, pensando en los niños y en Dios. Pero ¿qué relación tienen exactamente esos personajes invasores con los seres vivientes que el novelista ha conocido?

*

En lo que me concierne, me parece que los personajes de segundo orden son aquellos que he tomado directamente de la vida. Puedo establecer como norma que cuanto menos importancia tiene un personaje en el relato, tantas más posibilidades hay de que haya sido tomado tal cual es, de la realidad. Y esto es concebible porque, como se dice en teatro, se trata de una "utilidad". Necesarias para la acción, las "utilidades" se esfuman ante el héroe del relato. El artista no tiene tiempo de remodelar estas figuras, de recrearlas. Las utiliza tales como las encuentra en sus recuerdos. Por eso no le es menester buscar muy lejos a esta sir-

vienta o a aquel campesino que cruzan por la obra. Apenas si se cuida de borrar un poco la imagen que había guardado su memoria.

Pero ¿en qué medida los otros, los héroes y heroínas de primer plano, tan a menudo miserables, constituyen también una réplica de seres vivientes? ¿En qué grado son fotografías retocadas? En este punto no habrá de resultar fácil establecer exactamente la verdad. La vida suministra al escritor los lineamientos de un personaje, el esbozo de un drama que hubiese podido ocurrir, un conflicto mediocre que en otras circunstancias habría podido ser interesante. En resumen, la vida proporciona al novelista un punto de partida que le permite aventurarse en una dirección diferente de aquella que la vida ha tomado. Vuelve efectivo aquello que sólo era virtual. Convierte en realidad un manojito de vagas posibilidades. A veces toma simplemente la dirección contraria de la que la vida ha seguido; invierte los papeles. En cierto drama que le es conocido busca la víctima en el verdugo, y en

el verdugo, la víctima. Al aceptar los datos de la vida se vale de la contraparte de la vida.

Por ejemplo, entre las diversas fuentes de donde procede Thérèse Desqueyroux, se encuentra seguramente la visión que, a los dieciocho años, tuve de una sala de tribunal y de una escuálida envenenadora custodiada por dos gendarmes. Recordé las declaraciones de los testigos y utilicé una historia de recetas falsas de las que la acusada se había servido para procurarse el veneno. Pero ahí se detiene mi inspiración directa de la realidad. Con lo que la realidad me proporcionaba habría de construir un personaje completamente diferente y más complicado. Los motivos alegados por la acusada fueron muy sencillos: quería a otro hombre. Nada hay ya de común, pues, con mi Thérèse, cuyo drama consiste en no haber sabido, ella misma siquiera, lo que la había llevado a su acción criminal.

¿Significa esto que Thérèse, alma apasionada y turbia, inconsciente de los móviles de sus actos, no ofrece ningún rasgo común

con alguna criatura que el novelista haya conocido?

Es indudable que en París, en el estrecho ambiente en que vivimos, donde las conversaciones, los libros, el teatro habitúan a los personajes a ver claro en sí mismos, a desenredar sus deseos, a dar a cada pasión que experimentan su verdadero nombre, nos cuesta imaginar un mundo campesino en el que una mujer no entiende nada de sí misma, apenas lo que ocurre en su corazón sale de la norma establecida. De ahí que, sin haber pensado en ninguna mujer en particular, me fuera posible empujar a Thérèse en determinada dirección gracias a todas las observaciones que, en ese sentido, he efectuado en el curso de mi vida. Igualmente, en el personaje principal de *El nudo de víboras*, lo que tiene de más superficial, las grandes líneas exteriores de su drama, están ligadas a un recuerdo preciso. Esto no impide que, salvo ese punto de partida, mi personaje sea no sólo diferente, sino que se halle en las antípodas de aquel que verdaderamente existió. Yo me

apoderé de determinadas circunstancias, de ciertos hábitos, de un carácter, que realmente existieron, pero los dispuse en derredor de otra alma.

*

¿Esa alma sería, pues, obra mía? ¿De qué está hecha su vida misteriosa? He dicho que los héroes de novela nacen de las nupcias que el novelista contrae con la realidad. Nosotros ampliamos y alimentamos con nuestro yo, o parte de nuestro yo, las formas que nos proporciona la observación y las figuras conservadas por la memoria. Pero ¿cuál es esa parte de nosotros mismos?

Durante mucho tiempo he creído, y lo he admitido, según las teorías hoy en boga, que los libros nos liberaban de todo cuanto refrenábamos: deseos, cóleras, rencores...; que nuestros personajes eran los chivos emisarios cargados con todos los pecados que no hemos cometido o, por el contrario, los superhombres, los semidioses encargados de

cumplir los actos heroicos que no hemos sido capaces de realizar; les trasferimos nuestros buenos o malos impulsos. De acuerdo con esta hipótesis el novelista sería un personaje verdaderamente monstruoso, que ordenaría a personajes inventados el ser infames o heroicos en su lugar. Seríamos personas virtuosas o criminales por procuración, y la más clara ventaja del oficio de escritor consistiría en dispensarnos de vivir.

Me parece, sin embargo, que esta interpretación no tiene suficientemente en cuenta el formidable poder de deformación y de aumento, elemento esencial de nuestro arte. Nada de lo que experimentan nuestros héroes está en proporción con lo que sentimos nosotros mismos. Ocurre que, pensándolo bien, acabamos por encontrar en nuestro propio corazón el ínfimo punto de partida de una determinada reivindicación que se manifiesta en uno de nuestros héroes, pero tan desmesuradamente que no subsiste ya casi nada de común entre aque-

llo que experimentara el novelista y lo que sucede con su personaje.

Imaginemos a un escritor, padre de familia, que, después de una jornada de labor y con la cabeza llena aún de lo que acaba de componer, se sienta a la mesa para comer con sus hijos que ríen, se pelean o se cuentan historias de colegio. Fugazmente, la impaciencia y la irritación se apoderan de su ánimo. Sufre al no poder hablar del propio trabajo. Por un momento se siente puesto de lado, olvidado. Mas al tiempo que la fatiga desaparece, se disipa también aquella impresión, y al término de la comida no pensará ya en ella. Pues bien, el arte del novelista es una lupa, una lente suficientemente poderosa para aumentar ese enervamiento, para producir un monstruo, para alimentar la rabia del padre de familia en *El nudo de víboras*. De un vuelco del humor, la potencia de amplificación del novelista extrae una pasión furiosa. Y no sólo amplifica desmesuradamente, y de casi nada construye un monstruo, sino que aísla, destaca tal o cual sentimiento que,

en nosotros, está enmarcado, envuelto, suavizado o combatido por multitud de otros sentimientos contrarios. Y por ello también nuestros personajes no sólo no nos representan, sino que nos traicionan; pues el novelista, al tiempo que amplifica, simplifica. Reducir al héroe a una sola pasión es tentación difícil de resistir. Sabe que el crítico lo alabará por haber creado, así, un tipo. ¡Y hacerlo es lo que, precisamente, le parece tan fácil...! Así, gracias a ese doble poder (de amplificar formidablemente en sus criaturas determinado carácter apenas visible en su propio corazón, y tras haberlo amplificado, aislarlo, ofrecerlo aparte), repetimos que, lejos de estar representado por sus personajes, el novelista se ve casi siempre traicionado por ellos.

*

Pero aquí tocamos la irremediable miseria del arte del novelista. De ese arte tan alabado y tan condenado diremos que, si alcanza su objeto, que es la complejidad de

una vida humana, sería, sin comparación posible, cuanto existe de más divino en el mundo. La promesa antigua de la serpiente quedaría cumplida, y nosotros, novelistas, seríamos semejantes a dioses. Pero ¡qué lejos estamos de ello!

El drama de los novelistas de la nueva generación consiste en haber comprendido que la pintura de caracteres según el modelo de la novela clásica nada tiene que ver con la vida. Aun los más grandes, Tolstoi, Dostoyevski, Proust, sólo pudieron aproximarse (sin alcanzarlo verdaderamente) a ese tejido viviente formado por millones de hilos, que es un destino humano. El novelista que haya comprendido que eso es lo que tiene por misión restituir, o bien no escribirá más que pequeñas historias según las fórmulas habituales, perdida ya la ilusión y la confianza, o bien se sentirá tentado por las experiencias de un Joyce o de una Virginia Woolf y se esforzará por descubrir un procedimiento, por ejemplo, el monólogo interior, para expresar ese mundo inmenso e intrincado, siempre cambiante,

jamás inmóvil, que es una conciencia humana, y se agotará en su esfuerzo por ofrecer una vista simultánea de ella.

Pero hay más: ningún hombre existe aisladamente, y todos estamos profundamente entremezclados con la materia humana. El individuo, tal como lo estudia el novelista, es una ficción. Porque es más cómodo y más fácil, pinta seres desprendidos de los demás, como el biólogo se lleva una rana al laboratorio.

*

Si el novelista quiere alcanzar los objetivos de su arte, esto es, pintar la vida, deberá esforzarse en expresar, en traducir esa sinfonía humana en la que todos estamos comprometidos, y en la que todos los destinos se prolongan, los unos en los otros, compenetrándose. Desgraciadamente es de temer que quienes ceden a esta ambición, cualquiera sea su talento y hasta su genio, desemboquen en el fracaso. En la tentativa de un Joyce hay no sé qué de desesperado.

No creo que ningún artista llegue jamás a superar la contradicción inherente al arte de la novela. Por una parte tiene la pretensión de ser la ciencia del hombre —del hombre, mundo que hormiguea, que dura y que se escurre— y no sabe qué aislar de ese hormiguelo y qué enfocar con su lente: una pasión, una virtud, un vicio, que amplifica desmesuradamente. Goriot o el amor paterno; la prima Bette o los celos; Grandet o la avaricia.

Por otra parte, la novela tiene la pretensión de pintarnos la vida social y sólo alcanza a presentarnos individuos, tras haber cortado la mayor parte de las raíces que los unen al grupo. En una palabra, en el individuo el novelista aísla e inmoviliza una pasión; y en el grupo, aísla e inmoviliza a un individuo. Al hacerlo, puede decirse que ese pintor de la vida expresa lo contrario de lo que es la vida: el arte del novelista es una quiebra.

Aun los más grandes: Balzac, por ejemplo. Se dice que pintó una sociedad: en

verdad, lo que hizo fué yuxtaponer con un poder admirable numerosas muestras de todas las clases sociales bajo la Restauración y bajo la monarquía de Julio, pero cada uno de sus tipos es tan autónomo como una estrella lo es respecto de otra. Sólo están unidos entre sí por el hilo de la intriga o por el vínculo de una pasión miserablemente simplificada. Sin duda alguna, el arte de Marcel Proust es el que, hasta la fecha, ha conseguido superar más eficazmente esa contradicción inherente a la novela y que mejor ha logrado pintar seres, sin inmovilizarlos ni dividirlos. Debemos así conceder razón a quienes pretenden que la novela es la primera de las artes. Lo es, en efecto, por su objeto: el hombre. Pero no podemos dar por equivocados a quienes hablan de la novela con desdén, puesto que, en casi todos los casos, destruye su objeto al descomponer al hombre y falsificar la vida.

Y sin embargo, es innegable que nosotros, novelistas, tenemos el sentimiento de que tal o cual de nuestras criaturas vive

más que otras. La mayor parte está ya muerta y enterrada en el olvido eterno, pero hay otras que sobreviven, que dan vueltas alrededor de nosotros como si no hubiesen dicho aún la última palabra; como si esperasen de nosotros su última consumación.

Pese a todo hay en esto un fenómeno que debe dar ánimos al novelista y llamarle la atención. Esa supervivencia es muy diferente de la de los tipos célebres de la novela, los cuales perduran colgados, si así puede decirse, en la historia de la literatura, como telas famosas en un museo. No se trata aquí de la inmortalidad en la memoria de los hombres, de Goriot o de madame Bovary, sino más humildemente y por poco tiempo sentimos que tal personaje, que tal mujer de uno de nuestros libros ocupa todavía a algunos lectores, como si éstos esperaran que dichos seres imaginarios pudiesen ilustrarlos sobre sí mismos y entregarles la clave de su propio enigma.

En general, estos personajes más vivientes que sus camaradas tienen contornos menos definidos. La parte que incumbe al

misterio, a la incertidumbre, a lo posible, es más grande en ellos que en los otros. ¿Por qué Thérèse Desqueyroux quiso envenenar a su marido? Este interrogante ha contribuído en alto grado a retener en medio de nosotros su sombra doliente. A su respecto, algunas lectoras han podido replegarse en sí mismas y buscar, junto a Thérèse, una aclaración a sus propios secretos; quizás una complicidad. Estos personajes no están sostenidos por su propia vida: son nuestros lectores, la inquietud de corazones vivientes, que penetra y anima a estos fantasmas, permitiéndoles flotar un instante en los salones de provincia en torno a la lámpara, junto a la cual una mujer joven lee, con el cortapapel apoyado en la mejilla ardiente.

*

Al novelista que tenga conciencia de haber fracasado en su intento de pintar la vida le queda un móvil, una razón de ser: cualesquiera fueren sus personajes, ellos obran, tienen una acción sobre los hombres. Si

fallan en la tentativa de representarlos, logran en cambio turbar su quietud, despertándolos, lo que no está tan mal. En el novelista, la sensación del fracaso nace de lo inmenso de su pretensión. Pero desde el momento en que acepta no ser un dios dispensador de vida, desde que se resigna a ejercer una acción duradera sobre unos cuantos de sus contemporáneos, fuese ello a través de un arte elemental y ficticio, no se siente ya tan mal recompensado. El novelista suelta a sus personajes por el mundo y los encarga de una misión. Hay héroes de novela que predicán, que se sacrifican al servicio de una causa, que ilustran alguna gran ley social o una idea humanitaria; que se ofrecen como ejemplo. . . Pero aquí toda prudencia es poca, pues nuestros personajes no están a nuestro servicio. Algunos hay que son de mala índole, que no comparten nuestras opiniones y que se niegan a propagarlas. Conozco algunos que están en el polo opuesto de mis ideas; que, por ejemplo, son anticlericales y usan de expresiones que me hacen ruborizar. Por otra parte, no

es buena señal que un héroe de alguno de nuestros libros se convierta en nuestro portavoz. Cuando se somete dócilmente a cuanto esperamos de él, ello prueba las más de las veces que carece de vida propia y que sólo tenemos entre las manos un despojo.

Muchas veces me ha ocurrido, al componer un relato, que tal o cual personaje de primer plano, en el que yo pensaba desde mucho tiempo atrás y cuya evolución había yo fijado hasta en los menores detalles, se conformara en un todo al programa sólo porque estaba muerto: obedecía, pero como un cadáver. Por el contrario, cierto personaje secundario, al que yo no daba la menor importancia, se abría paso por sí mismo hasta la primera fila, ocupaba un sitio al que yo no lo había llevado y me arrastraba en una dirección imprevista. Es así como, por ejemplo, en *El desierto del amor*, el doctor Courrège no debía ser más que un personaje episódico: el padre del héroe principal. Después acaba por invadir toda la novela; y cuando pienso en aquel libro,

el rostro sufriente de ese pobre hombre domina a los demás y sobrenada casi solitario en esas páginas olvidadas. En una palabra, frente a mis personajes soy como un maestro de escuela severo que debe hacer todos los esfuerzos posibles para no caer en preferencias secretas por el de mala cabeza, por el de carácter violento, por los díscolos, y para no anteponerlos en su corazón a los hijos demasiado juiciosos, incapaces de una reacción.

*

Cuanto más viven nuestros personajes, tanto menos sometidos nos están. Ciertos novelistas tienen la mala suerte de que en ellos la inspiración, el don creador tengan su fuente en la parte menos noble y menos purificada de su ser; en todo cuanto subsiste en ellos a pesar de ellos, en todo aquello que se esfuerzan por barrer del campo de su conciencia, en esa miseria, en fin, que hacía decir a Joseph de Maistre:

—No sé lo que es la conciencia de un ca-

nalla, pero conozco la de un hombre de bien y es algo horrible.

Parece ser que, para su desgracia, es en esas tinieblas donde ciertos novelistas descubren que sus personajes cobran vida. Y cuando una lectora escandalizada les pregunta: “¿Dónde va usted a buscar todos esos horrores?”, los infelices se ven en la necesidad de responder: “En mí mismo, señora.”

Por otra parte sería erróneo pretender que se trata de criaturas a nuestras imagen, puesto que están hechas de aquello que rechazamos, de lo que no acogemos; puesto que representan nuestros desperdicios. Hay para el novelista que crea seres de esta especie un placer maravilloso en combatirlos. Como estos personajes son generalmente resistentes y suelen defenderse rudamente, el novelista, sin peligro de deformarlos ni privarlos de su fuerza vital, puede llegar a transformarlos, puede insuflarles un alma o, mejor, obligarlos a descubrir en sí mismos su propia alma; puede salvarlos sin por ello destruirlos. Esto es, al menos, lo que he

procurado alcanzar, por ejemplo, en *El nudo de víboras*.

Se me decía:

—¡Pinte usted personajes virtuosos!

Pero yo fracaso casi siempre en mis personajes virtuosos.

Se me decía:

—Trate de elevar un poco el nivel moral de sus héroes.

Pero cuanto más me lo proponía, con tanta mayor obstinación se negaban mis personajes a cualquier clase de grandeza.

Estudiando a los seres cuando se hallan en el punto más bajo y en la mayor miseria, puede ser hermoso el obligarlos a levantar un poco la cabeza. Puede ser hermoso tomar sus manos de ciego, atraerlos, obligarlos a lanzar ese gemido que Pascal quería arrancar al hombre miserable y sin Dios; y ello no de manera artificial y con fines de edificación, sino porque una vez dado lo peor de una criatura queda aún por encontrar la primitiva llama que no puede dejar de existir en ella.

El nudo de víboras es, en apariencia, un drama de familia, pero en el fondo es la historia de una marcha aguas arriba. Procuro remontar el curso de un destino cenagoso y alcanzar su fuente cristalina. El libro termina cuando he restituído a mi héroe, a ese hijo de las tinieblas, sus derechos a la luz, al amor y, en una palabra, a Dios.

Los críticos han supuesto, con frecuencia, que yo me encarnizaba, con una especie de sadismo, contra mis héroes; que los manchaba porque los odiaba. Si ésa es la impresión, toda la responsabilidad debe atribuirse a la debilidad e impotencia de mis medios. Pues la verdad es que amo a mis personajes más tristes, y que los quiero tanto más cuanto mayor es su miseria, como la preferencia de una madre se vuelca por instinto hacia el hijo más desamparado. Por horribles que parezcan, el héroe de *El nudo de víboras* o la envenenadora Thérèse Desqueyroux se hallan exentos de lo que más aborrezco en el mundo y que más difícilmente soporto en el prójimo: la compla-

cencia y la satisfacción. Ni uno ni otro están satisfechos de sí mismos; conocen su propia miseria.

Al leer el admirable *Saint Saturnin*, de Jean Schlumberger, me ocurría experimentar en el trascurso del relato un malestar, una antipatía inexplicable contra la que no sabía defenderme, respecto de los personajes más dignos de ser amados. Pero todo se aclaró en mí cuando en las últimas páginas del libro el personaje más simpático exclama:

—Consiento en no despreciar demasiado a los ociosos, siempre que pueda conservar la estima de mí mismo.

Evidentemente, si ese personaje hubiera sido concebido por mí, yo no lo hubiera soltado hasta no obligarlo a abandonar aquella estimación y a no despreciar a nadie en mayor grado que a sí mismo. No le habría dado respiro hasta no acorralarlo en esa última derrota tras la cual un hombre, por miserable que sea, puede empezar el aprendizaje de la santidad.

“El sacrificio, según Dios”, se dice en el Salmo I, “es un espíritu quebrado. ¡El corazón contrito, humillado, ¡oh Dios!, no merecerá jamás tu desprecio!”

*

En la vida del novelista hay un momento en el cual, tras haber combatido cada año con nuevos personajes, el escritor termina por descubrir que con frecuencia no se trata sino del mismo que reaparece en uno y otro libro. Y en general, los críticos lo advierten antes que él. Es quizás el momento más peligroso de su carrera, cuando se lo acusa de repetirse, cuando se le insinúa con mayor o menor suavidad que sería ya tiempo de renovarse.

Creo que un novelista no debe dejarse impresionar demasiado por estos cargos. Lo que distingue a los novelistas más vigorosos es, evidentemente, la cantidad de tipos que inventan. Pero aun en tales casos, trátense de Balzac, de Tolstoi, de Dostoyevski o de Dickens, crean muchos menos personajes

que novelas escriben: quiero decir que se puede seguir, de un libro a otro, al mismo tipo humano. Si tomamos el idiota de Dostoyevski, descubrimos sus casi iguales, sus hermanos, en cada una de las obras del gran novelista. Y para ofrecer otro ejemplo, tomado de un animal infinitamente más pequeño, he notado que, sin haberlo yo querido, el protagonista de *El nudo de víboras* recuerda rasgo por rasgo al de *Genitrix*.

¿Quiere esto decir que he incurrido en repetición? Me parece que no. Se trata tal vez del mismo personaje, pero colocado en condiciones de vida diferentes. En *Genitrix* lo confronté con una madre apasionada. En *El nudo de víboras* lo he imaginado esposo, padre de familia, abuelo, jefe de una tribu. Lejos de acusar al novelista de repetirse y en lugar de incitarlo a renovarse apelando a procedimientos artificiales, cambiando arbitrariamente su modo y manera, considero que es necesario admirar su poder de crear seres capaces de pasar de un destino a otro, de una novela a otra, y que, superiores a las

criaturas vivientes, pueden recomenzar la vida bajo nuevas condiciones.

Aun cuando yo decidiera matarlo al final de un libro ¿por qué negar a ese hombre cuyo tipo me obsesiona y que renace sin cesar aquello que tengo poder de acordarle, a saber, otra existencia, hijos, nietos, si es que no los ha tenido? Le doy una nueva oportunidad... En mi caso reconozco que no es mucho decir... Pero ¡hay tantas maneras, para un héroe de novela como para cada uno de nosotros, de ser desgraciado y de hacer sufrir a los demás! Muchos libros hacen falta para describirlas.

*

Cuando se me exige que me renueve me digo que lo esencial es renovarse en profundidad. Sin cambiar de plano se puede cavar más hondo. Si se me pone queja porque el protagonista de *El nudo de víboras*, a despecho de la diversidad de circunstancias se parece demasiado al de *Genitrix*, la crítica

no me hace mella porque en la más reciente de mis novelas estoy seguro de haber avanzado en el conocimiento de ese hombre y de haber descendido más profundamente en él. He sacado a luz una capa más escondida de su ser.

Evidentemente, todos conocemos la tentación: publicar un libro que no se parezca en nada a cuantos hemos escrito anteriormente. A veces me he preguntado si me sería posible escribir una novela policial, un folletín, con el único propósito de distraer al lector y mantenerlo en suspenso. Podría hacerlo quizá, pero como una penitencia escolar, y resultaría muy inferior a las obras de los especialistas habituados a ese género.

—Usted no habla nunca del pueblo —objetan los populistas.

¿Por qué condenarse a la descripción de un ambiente que uno no conoce bien? A decir verdad, el presentar en escena a una duquesa, a una mujer de la burguesía o a una vendedora ambulante carece de toda impor-

tancia. Lo esencial es alcanzar la verdad humana, y un Proust lo logra con igual eficacia a través de los Guermantes que de los Verdurin. La descubre con el mismo vigor en el señor de Chalur que en la sirvienta Françoise nativa de Combray. Lo humano, la napa subterránea que se trata de alcanzar, aflora por igual en una vida mundana que en una de trabajo. Cada uno de nosotros cava en el lugar donde ha nacido y vivido. No hay novelistas mundanos y novelistas populistas: hay novelistas buenos y novelistas malos. Que cada cual explote, pues, su campo, por pequeño que seá, sin tratar de evadirse, y repitámonos, como el personaje de La Fontaine, que lo que menos falta es el fondo.

Confesemos, sin embargo, que a veces el novelista sufre al descubrir que, en efecto, el libro que trata de escribir es siempre el mismo y que todos los que ha compuesto ya no son sino esbozos de una obra que se esfuerza en realizar sin lograrlo jamás. Para él no se trata de renovación. Es por el contrario, cuestión de paciencia, de comenzar in-

definidamente, hasta el día en que quizás abrigue la esperanza de haber alcanzado, por fin, aquello que se perseguía desde sus comienzos. La gente de letras peca de vanidosa, pero tiene mucho menos orgullo de lo que se piensa. Sé de muchos novelistas que, cuando se les pregunta cuál de sus libros prefieren, no saben qué responder, a tal punto sus obras ya publicadas se les aparecen como indicaciones más o menos interesantes, pero como tentativas fracasadas y esbozos abandonados de la obra maestra desconocida que acaso no habrán de escribir jamás.

*

Tras la novela más objetiva —si se trata de una gran obra— se oculta siempre el drama que vive el novelista, esa lucha individual con sus demonios y sus esfinges. Pero tal vez el éxito del genio consista precisamente, en que nada de ese drama personal se filtre al exterior. El famoso dicho de Flaubert: “madame Bovary soy yo”, es muy comprensible; sólo que es menester medi-

tarlo el tiempo que sea necesario, a tal punto el autor de un libro de esa índole parece ajeno a su trama. Es que *Madame Bovary* es una obra maestra, esto es, una obra que constituye un bloque, que se impone como un todo, como un mundo separado de aquel que la ha creado. En la medida en que nuestra obra es imperfecta el alma torturada del autor se traciona a través de sus grietas.

Pero más valen estos éxitos a medias, en los que el genio no ha podido obtener esa síntesis entre autor y obra, que los libros construídos desde afuera y a fuerza de destreza por un escritor sin alma; o por un escritor que se niega a darse, que no puede o no se atreve a darse por entero a su obra.

Cuántas veces, al leer ciertos libros o al seguir el desarrollo de una obra, sentimos ganas de gritar al autor:

—¡Abandónese, sacrifíquese, no calcule, no se mida usted tanto; no piense ni en el público ni en el dinero ni en los honores!

La vida de todo novelista verdaderamente grande termina por reducirse a la lucha,

con frecuencia mortal, que sostiene contra la propia obra. Ésta cuanto más poderosa, tanto más lo domina. A veces le impone su terrible higiene, pues con frecuencia aquello que sirve a la obra mata al novelista. Unos, como Flaubert, su obra los condena a una perpetua detención fuera de la vida, en tanto otros, como Proust, le entregan el último suspiro y la nutren de su propia substancia hasta en la agonía.

Cuando la obra nace de un enfermo, como en los casos de Flaubert y Proust, se halla ligada a la enfermedad y se vale de ésta para sus propios fines. Pascal decía que la enfermedad es el estado natural del cristiano. Con mucho más justicia aún podría decirse esto de los novelistas. La epilepsia de Flaubert y el asma de Proust los aislan del mundo, los enclaustran, los mantienen prisioneros entre la mesa y el lecho. Pero mientras el primero busca una escapatoria en los libros, Proust sabe que todo un mundo está encerrado con él en su aposento. Sabe que entre aquellas cuatro paredes de corcho su pobre cuerpo

sacudido por la tos tiene más recuerdos que si tuviera mil años y que lleva en sí, que puede extraer de sí mismo, épocas, ambientes sociales, temporadas, visiones del campo, caminos, todo aquello que conociera, amara, respirara y sufriera. Todo eso se ofrece a él en la habitación llena de humo, de la que no sale casi nunca.

Pero la enfermedad no impone tan sólo condiciones de vida propicias al trabajo. La epilepsia de Dostoyevski marca profundamente a todos sus personajes con un signo que los hace reconocibles; y da a la humanidad creada por el gran ruso su carácter misterioso. También la obra utiliza todos los defectos y desviaciones del creador cuando aquél tiene verdadero genio. Las aprovecha para extenderse en direcciones por las cuales nadie hasta entonces se había aventurado. La ley de la herencia, que rige en la familia humana, tiene vigencia también sobre el escritor y los hijos imaginarios de su espíritu; y si no me faltaran el tiempo y la audacia procuraría demostrar que en el uni-

verso novelesco ocurre que las taras del autor, lejos de perjudicarlos, enriquecen a los seres que concibe.

En cambio, cuando el novelista es un hombre físicamente vigoroso y equilibrado, como lo fuera por ejemplo Balzac, parece que la obra no se diera reposo hasta haber destruído al gigante que la ha creado: el mundo levantado por Balzac cayó sobre él para aplastarlo. Y cuando no llega a matarlo, la obra hace de su creador un ser situado por encima de los demás; le comunica exigencias, aspiraciones, que no se adaptan ya a las condiciones ordinarias de la vida. Tolstoi se casó cuando todavía era un hombre como todos y en tal carácter fundó una familia; pero a medida que se volvía más grande, que su doctrina tomaba cuerpo, que el escritor sabía al mundo pendiente de sus menores gestos, su vida de familia se convirtió poco a poco en un infierno atroz.

Sin embargo, no nos impresionemos demasiado: ésa es la suerte de los verdaderamente

grandes, y, en realidad, las obras de la mayoría de nosotros no son tan temibles. Lejos de devorarnos, nos conducen por caminos floridos a presencia de auditorios encantadores y nos brindan estimables honores. Cuanto menos vigoroso es el monstruo, tanto mejor sabemos domesticarlo... Y en muchos casos ¿es siquiera algo viviente? ¿Qué podemos temer de un monstruo embalsamado? El novelista que fabrica en serie personajes de cartón puede dormir a pierna suelta. Ocurre, por lo demás, que alguna vez haya creado algunos que vivían, pero nuestra obra muere, a menudo, antes que nosotros mismos, y nosotros la sobrevivimos, míseros, colmados de honores y ya de olvido.

*

Yo quisiera que estas líneas inspirasen respecto de la novela y de los novelistas un sentimiento complejo; complejo como la vida misma que tenemos por oficio pintar. Esta pobre gente, entre la que me cuento, merece alguna piedad y quizás un poco de

admiración por perseguir empresa tan descabellada como lo es la de fijar, la de inmovilizar en sus libros el movimiento y la duración; cernir con líneas precisas nuestros sentimientos y pasiones siendo que, en verdad, nuestros sentimientos son inciertos y que nuestras pasiones evolucionan sin cesar. Asimismo, a despecho de la lección de Proust nos obstinamos en hablar del amor como de un absoluto cuando, en realidad, las personas que más amamos nos son, a cada instante, profundamente indiferentes y que, en cambio, a pesar de las leyes ineluctables del olvido, ningún amor termina nunca del todo en nosotros.

Del hombre ondulante y diverso de Montaigne hacemos una criatura bien construída, que desmontamos pieza por pieza. Nuestros personajes razonan, tienen ideas claras y distintas, hacen exactamente lo que quieren hacer y obran según la lógica, siendo que, en realidad, lo inconsciente es la parte esencial de nuestro ser, y que la mayoría de

nuestros actos obedecen a motivos que se nos escapan.

Cada vez que en un libro describimos un acontecimiento tal como lo hemos observado en la vida, la crítica y el público lo juzgan casi siempre inverosímil e imposible. Lo que prueba que la lógica humana, que regula el destino de los héroes de novela, casi nada tiene que ver con las oscuras leyes de la vida verdadera.

Pero si no hay manera de salvar el obstáculo formidable que es esa contradicción inherente a la novela, ésa su imposibilidad de traducir la inmensa complejidad de la vida que tiene la misión de pintar, ¿no habría al menos manera de rodearlo? Ello se lograría, a mi parecer, reconociendo francamente que los novelistas modernos han sido demasiado ambiciosos. Se trataría de resignarse a no hacer ya la competencia a la vida. Se trataría de reconocer que el arte es, por definición, arbitrario, y que aun no abarcando lo real en toda su complejidad es, sin embargo, posible captar aspectos de la verdad humana,

tales como lo hicieran en el teatro los grandes clásicos, usando, empero, de la forma más convencional: la tragedia en cinco actos y en verso. Sería menester reconocer que el arte de la novela es, ante todo, una *trasposición* de lo real y no una *reproducción*. Es notable que cuanto más se esfuerza un escritor en no sacrificar nada de la complejidad viviente, tanto mayor es la sensación de artificio que nos brinda. ¿Qué puede haber de menos natural y de más arbitrario que las asociaciones de ideas en el monólogo interior tal como lo utiliza Joyce? Lo que ocurre en el teatro podría servirnos de ejemplo. Desde que el cine parlante nos muestra a los seres reales en plena naturaleza, el realismo del teatro contemporáneo, su imitación servil de la vida, aparecen por comparación como el colmo de lo ficticio y de lo falso. Y se empieza a presentir que el teatro sólo escapará a la muerte si vuelve a encontrar su verdadero plano, que es la poesía. La verdad humana, pero por la poesía.

*

Del mismo modo la novela, como género, se halla por el momento en un callejón sin salida. Y aunque yo experimente personalmente por Marcel Proust una admiración que ha ido creciendo de año en año, estoy persuadido de que es literalmente inimitable, y que sería vano buscar una salida en la dirección por la que él se aventuró. Después de todo, la verdad humana que deriva de *La princesa de Clèves*, de *Manon Lescaut*, de *Adolphe*, de *Dominique*, de *La puerta estrecha*, no es tan despreciable. En esa clásica *Puerta estrecha* de Gide ¿es acaso menor el aporte psicológico que en *Los monederos falsos*, escrita según la estética más reciente? Reconozcamos con humildad que los personajes novelescos forman una humanidad que no lo es de carne y hueso, sino una imagen de ella, traspuesta y estilizada.

Conformémonos con lograr lo verdadero sólo por refracción. Hay que resignarse a las convenciones y mentiras de nuestro arte.

No se piensa suficientemente que la novela que aprisiona la realidad lo más estrecha-

mente posible es ya mentirosa por el solo hecho de que los héroes se explican y se narran a sí mismos. Porque, en las vidas más atormentadas, las palabras cuenta poco. El drama de un ser viviente se desarrolla y se resuelve casi siempre en el silencio. Lo esencial en la vida no se expresa jamás.

En la vida, Tristán e Iseo hablan del tiempo que hace, de la dama que se han encontrado por la mañana, e Iseo se preocupa por saber si Tristán halla el café lo bastante cargado. Una novela en un todo igual a la vida estaría hecha, finalmente, de puntos suspensivos. Pues de todas las pasiones, el amor, que constituye el fondo de casi todos nuestros libros, se nos antoja la menos expresada. El mundo de los héroes de novela vive, si así puede decirse, en otra estrella; la estrella en la que los seres humanos se explican, se confían, se analizan pluma en mano, buscan las escenas en lugar de evitarlas, rodean sus sentimientos confusos e indistintos con un trazo más marcado, los aislan del inmenso contexto viviente y los observan por el microscopio.

Y sin embargo, gracias a todo este artificio, grandes verdades parciales se han develado. Estos personajes ficticios e irreales nos ayudan a conocernos mejor y a adquirir conciencia de nosotros mismos. No son los héroes de novela quienes deben comportarse servilmente como en la vida, sino, por el contrario, toca a los seres vivientes conformarse poco a poco a las lecciones que derivan de los análisis de los grandes novelistas.

Los grandes novelistas nos suministran lo que Paul Bourget llamaba, en el prólogo de uno de sus primeros libros, "planchas de anatomía moral". Por viviente que nos parezca una criatura novelesca, hay siempre en ella un sentimiento, una pasión, que el arte del novelista hipertrofia para que podamos estudiarla mejor. Por dotados de vida que nos parezcan estos héroes, todos ellos tienen siempre una significación; su destino entraña una lección y de ellos también deriva una moral que no encontramos jamás en un destino real, siempre contradictorio y confuso.

Los héroes de los grandes novelistas, aun

cuando el autor no pretenda probar ni demostrar nada, son portadores de una verdad que acaso no sea la misma para cada uno de nosotros, pero que a cada cual toca descubrir y aplicar. Ésta es, sin duda, nuestra razón de ser; lo que legitima nuestro absurdo y extraño oficio: la creación de ese mundo ideal gracias al cual los hombres de carne y hueso ven con mayor claridad en su propio corazón y pueden dar testimonio entre sí de mayor comprensión y compasión.

Hay que perdonar mucho al novelista en nombre de los peligros a que se expone. Porque escribir novelas no es tarea descansada. Recuerdo un libro cuyo título decía *El hombre que ha perdido su Yo*. Y bien, lo que a cada instante se halla en juego es la personalidad misma del novelista; el "yo". Al igual que el radiólogo está amenazado en su carne, el novelista lo está en la unidad misma de su persona. Hace las veces de todos los personajes; se transforma en demonio o en ángel. Su imaginación llega muy lejos por territorios de la santidad y de la infamia.

Pero ¿qué queda de él tras esas múltiples y contradictorias encarnaciones? El dios Proteo, que cambia de forma a voluntad, no es en realidad nadie, puesto que puede ser cualquiera. Y por ello, en mayor grado que todo otro hombre, el novelista necesita tener una certeza.

A esa fuerza de disgregación que actúa sobre él sin tregua —sin tregua, decimos, porque un novelista no deja de trabajar jamás, hasta (y sobre todo) cuando se lo ve descansando—, a esa fuerza de disgregación le es menester oponer otra más poderosa; debe reconstruir su unidad; ordenar sus múltiples contradicciones en torno a una roca inmutable. Es menester que las potencias opuestas de su ser cristalicen en torno a Aquel que no cambia. Dividido contra sí mismo, y por ello condenado a perecer, el novelista sólo se salva en la Unidad; sólo se encuentra a sí mismo cuando encuentra a Dios.

CUADERNOS DE ENSAYOS

*Cuadernos de 19 x 12.5 en papel verjurado
sueco, encuadernado a la rústica.*

1. DEFENSA DE LA POESÍA, por Percy Bysshe Shelley.
2. SOBRE EL RETRATO DE UNA DAMA INGLESA POR VAN DYCK, por William Hazlitt.
3. EL PROBLEMA DE LA LIBERTAD, por Thomas Mann.
4. NIETZSCHE, por Ezequiel Martínez Estrada.
5. DE LA GUERRA Y LA PAZ, por Arthur Schnitzler.
6. LA CRISIS DEL COLECTIVISMO, por Wilhelm Röpke.

*Cuadernos de 21 x 12.7, encuadernados
a la rústica.*

7. KANT, SU FILOSOFÍA CRÍTICA Y EL DERECHO, por Alfredo M. Egusquiza.
8. EL EXISTENCIALISMO, FILOSOFÍA DE NUESTRO TIEMPO, por Tristán D'Athayde.
9. ELOGIO DE LA VIGILIA, por Ángel Vasallo.
10. HOMBRES Y ENGRANAJES, por Ernesto Sabato.
11. PARADOJAS SOBRE LA FARSA INTELECTUAL, por Ángel Rivera.
12. POÉTICA MUSICAL, por Igor Strawinsky.
13. POESÍA Y DRAMA, por T. S. Eliot.
14. HETERODOXIA, por Ernesto Sabato.
15. REALIDAD DE LA MÚSICA, por Leopoldo Hurtado.
16. LA REBELIÓN DE LOS ESCRITORES DE HOY, por René - Marill Albérès.
17. NOTAS DE UN NOVELISTA, por Eduardo Mallea.
18. MÚSICA E IMAGINACIÓN, por Aaron Copland.
19. ENSAYOS CATÓLICOS, por Graham Greene.
20. DECADENCIA DE LA SABIDURÍA, por Gabriel Marcel.
21. LA IMAGEN DE LA VIDA HUMANA, por Julián Marías.
22. EL NOVELISTA Y SUS PERSONAJES, por François Mauriac.