

Tomás Lago

## De Balzac a Marcel Proust

### TRES AMANTES DESAMADOS

Una de las grandes incógnitas reservadas por el llamado «arte nuevo», ha sido la novela. Su importancia en la literatura alcanza un prestigio bien grande que hace de ella la expresión más solicitada y viable dentro de la lectura. La novela ocupa el primer lugar en el comercio de libros, su suerte le depara una situación privilegiada con respecto al público al que ella sola puede ofrecer la satisfacción abstracta de llenar el campo de su frente de fantasmas vivos y fantasmas muertos. Es el último género literario aparecido, en el orden cronológico, sin embargo su trayecto está revestido de una entusiasta variedad, de tal seguro destino que sobrepasa en riqueza de producción, todo paralelo con los demás géneros de su índole.

Se ha dicho que la novela es la historia de los que no

*Arte descriptivo, de representación, tiene el privilegio de alcanzar a un público muy extenso. Pero el arte nuevo es circunscrito, se ha dicho, está destinado a minorías selectas cerradas. ¿Cómo conservaría entonces las prerrogativas del género esta novela confeccionada conforme a nuevos cánones difícilmente accesibles?*

*He aquí la inquietud de los primeros momentos. Nadie sabía cómo se aclararía este problema y acerca de él se hacía toda clase de conjeturas. Se dijo, vr. gr., que la novela sería en adelante poética en atención a cierto tipo*

tienen historia o más bien, de los que no tienen categoría histórica. Desde luego es lo contrario de la historia. Esta se refiere y se alimenta de lo pasado, de los sucesos cuya forma está acabada. Un definido contorno, una grávida apariencia sostiene el andamiaje de la historia y rige su mayor alcance. La novela vive de lo presente y si no estrictamente de lo presente, por lo menos de lo actual en el sentido que tiene la actualidad de movimiento, de cosa circundante, y sobre todo y más que todo, de lo que tiene ella de medio conocido y ambiente cotidiano.

La historia se expresa por medio de visiones extáticas articuladas de una manera lógica, alrededor de acontecimientos dados, de trascendencia colectiva, es externa, infraindividual, la novela es imprevista y orgánica, trata del individuo en sus resortes íntimos, es interindividual. La iconografía retórica la retrata diciendo que es la relación de hechos de la vida real, etc., luego sus personajes son anónimos, siempre son desconocidos nuestros, los vemos por primera vez, los conocemos al lado adentro del libro y cuántas veces su recuerdo perdurable deja en nuestros corazones una alianza permanente contra el tiempo y el olvido.

¡De qué modo ha cumplido la novela el afán de sueño de cuatro o cinco generaciones! Podría decirse que ella ha fundado una nueva necesidad específica cuya satisfacción por el placer que encierra debería constituir un pecado de gran estirpe. La novela ha creado un público, un hábito, una nueva sensibilidad, seguramente el pensamiento contemporáneo le debe a ella un subido coeficiente de su fórmula y hay que considerar que sólo en la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla de manera continuada y progresiva. Suplantó al teatro que reinaba antes de esa fecha. En verdad su desarrollo ha sido una competencia formal entre el libro y el teatro, entre la

*que el período de transición que sucedió a la guerra, fomentó y puso en boga. Pero estos juicios demostraron en seguida su inestabilidad; la precipitación de los hechos literarios dejó fuera de foco, lejos, estas consideraciones menudas.*

*La novela será siempre un espectáculo in via, realizándose ante nuestros ojos. El autor acondiciona como quiere sus elementos de trabajo, acción, caracteres, medio novelesco, solamente para fijar este proceso del acontecer humano. Por lo demás nada tan patético como este anhelo de coger lo incaptable aprisionando aunque sea débilmente ciertos movimientos queridos del alma.*

ficción teatral y la ficción escrita, entre el espíritu personal que significa el libro y el espíritu corporativo fomentado por el teatro. ¿Quién sabe si la decadencia de este último género le deba al surgimiento de la novela, más que a otra cosa, las visicitudes de su empobrecimiento actual o también, volviendo del revés la frase, quién sabe si el auge de la novela no se deba en gran parte a la indigencia del teatro? Lo que es innegable, entre estas dos proposiciones, es que una suerte diferente dirige sus pasos.

No podría decirse, sin embargo, que sus características sean antagónicas como las del vinagre respecto a las del aceite, lo uno ha sido precursor de la otra, la novela un aspecto de la continuación del teatro, lo que no cabía en la capacidad de este último, se abre y florece ampliamente en lo escrito.

La novela ha hecho con una rapidez singular el recorrido de su trayecto. Grandes etapas demarcan sus conquistas realizadas, en la culminación de las cuales permanece cada vez como en un espejo fiel la vida y el sentido de un vasto tiempo.

*En esta querrela entre el teatro y la novela no hay que olvidar lo decisivo que ha sido el hecho que la novela llegue a un público más vasto que aquel. Porque si bien es cierto que cada arte no admite sino una filiación interna cuyas raíces provienen de necesidades constantes del espíritu, también es verdad que su fenómeno material establece subordinaciones inevitables, limita o alarga su vida. Mucho del porvenir del cinematógrafo está en su pluralidad de representación.*

*Lo primero que se advierte en un arte que decae, es que pierde público, su espectáculo es restringido, pálido.*

*Por esto es muy difícil que el teatro tenga un resurgimiento en las condiciones actuales. Para ello tendría que acrecentar por arte de magia sus recursos. (La televisión con su pantalla múltiple y privada, hará alzarse, todavía, su espectro, desde sus cenizas).*

## LA TECNICA

Balzac, Dostoyewsky y Marcel Proust; he aquí tres grandes colinas del género novelesco en las cuales debe afirmarse necesariamente cualquier hipótesis sobre la estructura, alcance o evolución de la novela. Ellos representan respectivamente un puntal seguro y fundamental del género. Su importancia como productos sociales, su significación teórica, la determinación

que les corresponde dentro de su tiempo y su raza, no es tarea de estos apuntes sumarios. He preferido en pocas líneas hacer una exposición comparativa de la técnica de estos tres grandes escritores, indispensable para seguir las huellas de la evolución del arte novelesco hasta nuestros días.

Balzac es la primera cumbre de la novela o más justamente, y cronologías aparte, Balzac es el primer novelista, *homme de lettres*, que vive de sus libros, los cuales forman una sola red expandida y complicada, relativa a sí misma... La *Comédie Humaine* constituye por sí sola, por primera vez en la historia literaria del mundo, una especie de universo particular al que se asoman con deleite y contagiosa sugestión varias generaciones de lectores.

—¿Qué había hecho Balzac?

Ante todo relacionó la ficción con la realidad circundante, plantando su bazar de figuras animadas, como quien dice, en medio de la calle. Su sistema de creador de entretenimientos, lo articuló sobre un sentimiento de importancia polar para el hombre de occidente: la persecución del dinero.

A partir de la Edad Media con el desarrollo de la cultura urbana, la economía social gira exclusivamente sobre este elemento fugitivo y radiante, poderoso, apeteído insaciablemente. El dinero es la suprema fuerza, la ley suprema que rige el destino humano. Todo es posible mediante su intervención; nada queda fuera de su vasto dominio. El amor, la gloria, el privilegio, el éxito en todos sus aspectos van a la siga de este esquivo bien, que simboliza toda satisfacción mundana.

Balzac examina la vida que le rodea y constata que el móvil de todas las acciones, el combustible que alimenta esa ebullición de colmena del medio civilizado, no es otra cosa que el influjo áureo del dinero. Por su posesión y por su uso los hombres prosperan, luchan, caen, conquistan la pequeña felicidad asible, aman y mueren.

Así los personajes de sus novelas. En el mundo simulado de Balzac transita a toda hora este aire tirante de la ambición personal. Es lo primero que se vé dando una mirada de conjunto. (Claro está que al decir mirada de conjunto se está expresando: mirada somera, con observación que no engaña, es cierto, pero incompleta, al mismo tiempo. No es eso sólo Balzac).

El materialismo del siglo XIX dejó implantado este análisis cuantitativo del alma. Sólo lo que se puede probar existe,

aquello que queda fuera de la experimentación racional, pierde prestigio enseguida y se anula por último. Siempre se puede probar el fin interesado de un acto, aún de aquel que se hace en nombre del más bello ideal. ¿Qué acción humana blindada de sentimiento puro no lleva en sí como la fruta el hueso, ese centro oscuro y reparable?

El autor de *Las Ilusiones Perdidas* cayó en esta pequeña verdad como en una trampa. Sus novelas nos muestran una sociedad ávida de especuladores, caballeros de industria, virtudes comerciadas, provincianos avarientos, etc., etc. Esta sociedad tan dudosa constituye la decoración constante de su drama novelesco; la vida para él está repartida entre engañadores y engañados y naturalmente las gradaciones o tipos intermedios entre estos dos opuestos conceptos morales.

La obra de Balzac armada sobre la inmediata realidad con respecto a determinadas pasiones, (entonces recién desencadenadas), a los sentimientos objetivos, a todo aquel exterior grueso de las cosas que conoce el vecino de la *ciudad*, que murmura el refrán doméstico, ignoró el resto de la realidad.

Insertamos una escena de Balzac en que se puede apreciar su procedimiento. Va derecho al objetivo, no hace uso del matiz; sólo se expresa en superficie.

Se trata del periodista Lousteau que quiere librarse de una mujer a la que no ama del todo. En una situación de esta clase, Balzac no puede dejar de caer en la más franca impudicia.

«Eran precisamente las doce de la mañana, hora en que el periodista volvía de almorzar del café Inglés, cuando, franqueando el espacio que existe entre Nuestra Señora de Loreto y la calle de los Mártires, Lousteau miró por casualidad el interior de un fiacre que subía por la calle de Montmartre, y creyó ver una visión al percibir dentro de él a Dinah. Al cerciorarse de que no se engañaba, quedó helado de espanto en un principio, y después corrió a ella para preguntarle:

—¿Qué vienes a hacer aquí?

El *usted* no era posible con una mujer a quien pensaba despedir.

—Amor mío, ¿no has leído mis cartas? exclamó Dinah.

—Sí, respondió Lousteau.

—Pues entonces...

—¿Qué?

—Que eres padre, respondió la provinciana.

—¡Bah! respondió el periodista sin fijarse en la barbarie de esta exclamación. En fin, se dijo para sus adentros, habrá que prepararla para la catástrofe.

Y haciendo seña al cochero de que se detuviese, dió la mano a la señora de La Baudraye, dejó el coche lleno de baúles y maletas y se prometió despedir a la mujer y al equipaje mandándolos por donde habían venido.

—¡Señor, señor! gritó la hija de la portera.

La niña era lista y sabía que no era conveniente que se encontrasen tres mujeres en la habitación de un soltero.

—Ven, ven, dijo el periodista arrastrando a Dinah.

La hija del portero creyó entonces que aquella desconocida era una parienta. Sin embargo, esto no fué obstáculo para que añadiese:

—La llave está en la puerta, y su suegra está adentro.

En medio de su turbación y del sinnúmero de frases que le dirigía la señora de La Baudraye, Esteban oyó: «Mi madre está aquí», lo cual no le pareció extraño, y subió sin hacer caso. La futura y la suegra, que estaban entonces en su dormitorio, al ver a Esteban con una mujer se acurrucaron en un rincón.

—¡Esteban mío, angel mío, por fin soy tuya para siempre! exclamó Dinah saltándole al cuello y abrazándole, mientras que él ponía la llave por la parte de adentro. La vida era una agonía perpetua para mí en aquel palacio de Anzy, y el día en que tuve que declarar lo que constituía mi dicha, me encontré sin fuerzas para ello. ¡Aquí tienes a tu mujer y a tu hijo! ¡Oh! ¡no escribirme, tenerme dos meses sin noticias tuyas!

—Pero Dinah, me pones en el mayor aprieto.

—¿Me amas?

—¿Cómo no he de amarte? Pero hubiera preferido que te quedases en Sancerre, porque estoy aquí en la mayor miseria, y lamento que vengas a participar de ella.

—Tu miseria será para mí el paraíso. Quiero vivir aquí, aunque nunca más haya de poner los pies en la calle.

—Sí, eso es bueno para dicho; pero...

Al oír estas palabras, dichas con cierta brusquedad, Dinah se sentó y rompió en amar-

Todo lo describe y comenta Balzac, cubriendo por así decir, todo lo expresable del asunto. Podríamos hacer una lista de las frases que sobran en el relato, explicaciones sin objeto, hechos sin importancia que sólo agregan inmovilidad a la escena, tiesura, pues significan fijación de cosas innecesarias que estorban el libre curso de la novela.

Decir todo lo expresable será siempre un exceso en Balzac. Y que se realiza en él con respecto al simple argumento, es lo más grave. Quiere poner de manifiesto en todo instante el ingenio y verosimilitud de la trama. Subordinando los demás elementos del libro a este propósito parece no reparar que la trama es sólo la armazón que debe soportar la sustancia misma de la novela. De donde sus obras llenas de personajes típicamente reales y diferenciados, que se mueven a impulsos de pasiones efectivas, no consiguen, muchas veces, crear un ámbito novelesco, dándonos la sensación de lo escueto, pelado.

El diálogo que se desarrolla en estas páginas puede ser taquigráficamente exacto, las réplicas, las exclamaciones pueden estar precisamente en su lugar, pero, ¿qué pasa que no nos ilusionan? Ciertamente se debe esto a que no hay nada abstracto intermedio, a que las pausas no existen en este espec-

go llanto. Lousteau no pudo resistir esta explosión, y tomando a la baronesa entre sus brazos la estrechó fuertemente, exclamando:

—No llores, Didina.

Aún no había acabado de pronunciar estas palabras el periodista, cuando vió en el espejo la imagen de la señora Cardot, que le miraba desde el interior de su cuarto.

—Vamos, Didina, vete tú misma con Pamela, la hija del portero, a dar orden de que descarguen las maletas, y no llores, que seremos felices, le dijo al oído.

Y dicho ésto, la acompañó hasta la puerta y fué a unirse con la notaria a fin de conjurar la tormenta.

—Caballero, le dijo la señora Cardot, celebro en el alma haber tenido el deseo de ver por mí misma la habitación del que había de ser mi yerno. Hoy preferiría ver muerta a Feliciano antes de casarla con un hombre como usted. Caballero, usted se debe a la dicha de su querida Didina.

Y la devota salió llevándose a Feliciano, que lloraba también, y que había acariciado ya la halagüeña idea de ser la esposa de Lousteau. La horrible señora Cardot montó en el urbano mirando con insolencia a la pobre Dinah, que sentía aún en el corazón la puñalada del *eso es bueno para dicho*; pero que, como todas las mujeres amantes, había dado fé, sin embargo, al *no llores, Didina*. Lousteau, que poseía esa especie de resolución que se adquiere con la práctica de una vida azarosa, se dijo:

—Dinah es muy noble, y una vez advertida de mi matrimonio, se inmolará por mi porvenir. Ya me las compondré yo para engatusarla.

Y encantado de hallar una salida cuyo éxito le pareció seguro, se puso a bailar y a cantar diciendo:

—¡Lariflá, flá, flá! Una vez que haya embaucado a Didina, repuso hablando consigo mismo, iré a hacer una visita a mamá Cardot y le contaré una historia, según la cual yo habré seducido a Feliciano en San Eustaquio... Feliciano, culpable por amor, lleva

título literario. Balzac nunca refiere lo que no es concreto, visible o expresable en frases hechas. La vida interior de sus personajes no va más allá del monólogo que enuncia *vr., gr.*, de Lousteau, escribiendo: «se dijo», «hablando consigo mismo», etc...

Curioso destino el suyo. Influidó por Hoffmann—qué escritor de su tiempo no lo estuvo—aspiró a escribir novelas como Walter Scott o Fenimore Cooper. El romanticismo le tocó muy hondamente, pero su temperamento, tan lleno de vigor intelectual, capaz de igualar cualquier labor ajena, identificándose por absorción con el autor menos imitable, no le permitió nunca resucitar a los muertos. Si una incapacidad tuvo Balzac fué la de hacer resurgir épocas pasadas, personajes para su tiempo históricos.

En cambio lo que estaba ante sus ojos lo cogía apasionadamente, de tal modo que él mismo no sabía distinguir de pronto entre las individualidades reales, andantes que vivían al lado suyo y los seres de humo creados por su imaginación. Nada tiene de extraño entonces la sociedad cuya representa-

en su seno la prueba de nuestra dicha, y... ¡lariflá, flá, flá! El padre no puede desmentirme... ¡Flá, flá, flá... ni la hija...! ¡lariflá! Ergo, el notario, su mujer y su hija están en mis manos... ¡Lariflá, flá, flá!...

Con el mayor asombro, Dinah sorprendió a Esteban bailando una danza prohibida» (1).

ción él trabajaba; apremiado por las necesidades materiales, lleno de ambiciones políticas, enfermo de megalomanía, él mismo de estatuta mediana, gordo y feo, tenía que escribir el drama de la vida material de la época, con sus ambiciones y fracasos, sus grandezas y pobreza.

Esta misma escena descrita por Dostoyewsky es tratada como se vé a continuación. En ella se advierte en seguida, a través del puro diálogo, una riqueza de sentimientos, que contrasta con la descripción de Balzac.

Algo se mueve entre las frases de estos dos amantes que también se van a separar. El autor, directamente, no dice nada sobre el alcance de la escena.

«Nicolás Vsevolodovitch sentóse junto a la joven, y suavemente, casi temerosamente, cogió su mano.

—¿Qué significa ese lenguaje, Lisa, y cuál puede ser la causa súbita de que hables así? ¿A qué viene decir «que no nos queda mucho tiempo de estar juntos»? Desde que despertaste, hace media hora, ésta es la segunda frase enigmática que sale de tu boca.

—¿Se dedica a contar mis frases enigmáticas?—replicó riendo.—¿Recuerda cuál fué ayer mi primera palabra al llegar aquí? Le dije que era un cadáver quien le visitaba. Esto es lo que usted ha creído necesario olvidar. Usted lo ha olvidado o no paró mientes en ello.

—No lo recuerdo, Lisa. ¿Por qué un cadáver? Es preciso vivir...

—¿Y eso es todo? Ha perdido usted toda su elocuencia. He tenido mi hora, y esto es bastante. ¿Se acuerda de Cristófor Ivanovitch?

—Nó, no lo recuerdo—repuso Nicolás Vsevolodovitch frunciendo las cejas.

—¿No se recuerda de Cristófor Ivanovitch, con quien entablamos conocimiento en Lausanne? A usted le parecía insoportable. Al abrir la puerta no dejaba de decir nunca: «Vengo por un momentito», y se quedaba todo el día. Yo no quiero parecerme a él y quedarme todo el día.

Un gesto de sufrimiento apareció en el rostro de Stavroguin.

—Lisa, el tono ligero que usted emplea me hace daño. Esa mueca le hace daño a usted misma. ¿Por qué sonríe así? ¿Por qué?

Un resplandor iluminó los ojos del joven.

—¡Lisa!—exclamó—¡te lo juro, te amo ahora más que ayer, cuando entraste en mi casa!

—¿Qué extraña confesión! ¿A qué viene eso de comparar el día de ayer con el de hoy?

(1) *La musa del Departamento. El ilustre Gaudissart*. Vda. de Luis Tasso. Barcelona. Págs. 171-174.

—No me abandonarás—prosiguió Stavroguin con una especie de desesperación;— partiremos juntos hoy mismo, ¿no es cierto? ¿No es cierto?

—¡Ay!, no me apriete tanto el brazo, que me hace daño! ¿Dónde ir juntos hoy mismo? ¿A comenzar en cualquier sitio una «nueva vida»? Nó, es mucho ensayo...; además, resulta demasiado largo para mí, soy incapaz de eso, no estoy a la altura necesaria. A Moscou sí iría de buena gana, a hacer visitas y a recibirlas; tal es mi ideal, a usted le consta, ya en Suiza le revelé mi carácter. Como usted está casado, nos es imposible ir a Moscou y hacer visitas; inútil, por lo tanto, hablar de eso.

—Lisa, ¿qué es lo que ha pasado ayer?

—Ha pasado lo que ha pasado.

—¡Eso no está bien! ¡Eso es una crueldad!

—¡Qué importa! Si es una crueldad, sopórtela!

—Se está usted vengando de su capricho de ayer... —refunfuñó Stavroguin con malévola sonrisa. La joven se ruborizó.

—¡Qué ruin pensamiento!

—Entonces, ¿por qué me ha concedido... «tanta felicidad»? ¿Tengo derecho a saberlo?

—No interrogue sin preguntar si tiene derecho a hacerlo; no añada una tontería a la ruindad de su sospecha. No se halla muy inspirado hoy. A propósito: ¿no teme también a la opinión pública y no le turba la idea de que esa «felicidad» le acarree una condenación? ¡Oh!, si es así aleje toda inquietud. Usted no es aquí culpable de nada y no tiene que darle cuentas a nadie. Cuando abrí su puerta ayer usted no sabía siquiera que iba yo a entrar. Todo se ha reducido por mi parte a un capricho, como acaba usted de decir, y nada más. ¡Puede alzar los ojos altivamente y mirar a todo el mundo cara a cara!

—Tus palabras y ese ficticio buen humor que dura desde hace una hora me hielan de espanto. Esa «felicidad», de la que hablas con tanta irritación, me cuesta... todo. ¿Es que puedo perderte ahora? Lo juro, te amaba menos ayer. ¿Por qué, pues, me lo

En las similitudes y diferencias se vé la manera de proceder de ambos creadores. El caso es el mismo: Lousteau ha tenido amores con la señora de La Baudraye, Stavroguin con Lisa. Esta es una mujer dulce, bella, que aspira a ser amada; igual ocurre con la heroína de Balzac. Hemos cogido las novelas en el momento en que parece va a producirse la separación de los amantes. Lousteau gusta de la señora de La Baudraye, tanto como Stavroguin de Lisa. Se trata, en fin, de dos mujeres enamoradas y de dos hombres que no lo están.

He aquí la base simple de ambos fragmentos puestos en un plano idéntico de fuerza pasional y de acabamiento de la ilusión. Pero las diferencias sobrevienen en seguida.

En Balzac el amante es en seguida un vulgar calculador de utilidades; ha seducido a la musa del departamento y luego siente que ella le estropea sus planes. Va derecho a la consecución de sus fines mostrando siempre el mismo perfil literario: frialdad llana, argucia concatenada, cinismo.

arrebatas todo hoy? ¿Sabes tú lo que me ha costado esta nueva esperanza? La he pagado con una vida.

—¿Con la suya o con otra?

Stavroguin se estremeció.

—¿Qué quieres decir?—preguntó, mirando fijamente a su interlocutora.

—Deseaba preguntar si la había pagado con su vida o con la mía. ¿Es que ya no comprende nada?—replicó impacientándose la joven.—¿Por qué ha hecho ese brusco movimiento? ¿Por qué me mira con ese aire? Me espanta usted. ¿De qué tiene miedo siempre? He notado hace ya mucho tiempo, que tiene usted miedo, ahora sobre todo... ¡Dios mío! ¡qué pálido está usted!

—Si tú sabes algo, Ljisa, te juro que yo no sé nada...; no era en modo alguno de eso de lo que hablaba yo hace poco, al decir que había pagado con una vida...

—No le comprendo absolutamente—repuso Lisa con temblorosa voz.

Una lenta y pensativa sonrisa, por último, entreabrió los labios de Nicolás Vsevolodovitch. Sentóse suavemente, apoyó los codos en las rodillas y en las manos la cara.

—Ha sido un mal sueño... un delirio... Hablamos de cosas diferentes.

—No sé absolutamente de qué habla... ¿Podía ignorar ayer que le abandonaría hoy? Lo sabía, ¿sí o nó? No mienta; ¿lo sabía, ¿sí o nó?

—Lo sabía... —repuso en voz baja.

—Pues bien, entonces ¿por qué se queja?; lo sabía y se ha aprovechado del momento. ¿Cual es aquí la decepción?

—Dime toda la verdad—gritó Stavroguin con acento de profunda pena:—ayer, cuando abriste la puerta, ¿sabías tú misma que no ibas a estar en mi casa más que una hora?

El personaje de Dostoyewsky es por su parte un ser que rebalsa los límites comunes. Presa de la fatalidad comprende que ha sacrificado a una mujer, a quien no ama lo bastante para poder justificarse, lo cual la reviste ahora de un nuevo prestigio que va admirando por momentos. O sea la ama y no la ama, dominado por los sentimientos encontrados que luchan en su alma.

Dinah, la heroína de Balzac, es una provinciana ingenua, enamorada y engañada por completo, que no vé nada de lo que está pasando en sus mismas narices. Lisa en cambio, vé más de la cuenta, mucho más, todo lo sabe y rebosa de duda, crueldad consigo misma, amargura y amor.

¡Y qué diferencia en el procedimiento! Se podrían contar con los dedos de la mano las pocas expresiones de Balzac que no significan planicie, frase sin trastienda. Se podrían contar aún las expresiones inciertas que usa (su incertidumbre también es concreta). Todo en él es rigurosamente verídico: he aquí la ineficacia suya para producir eso insustantivo que anda entre los libros a veces: la ironía o la tristeza. Nunca conseguirá Balzac hacer reír a sus lectores. La sonrisa es un sentimiento profundo. Ha de admirarse en él sí el activo escepticismo

Lisa clavó en Stavroguin una rencorosa mirada.

—Es cierto que el hombre más serio puede hacer las preguntas más sorprendentes. ¿Y por qué le inquieta tanto eso? ¿Acaso se sentiría herido en su amor propio porque una mujer le ha abandonado sin aguardar a que usted la abandonase? Sépalo Nicolás Vsevolodovitch, estoy convencida, entre otras cosas, de su extrema magnanimidad con respecto a mí, y, vamos, yo no puedo sufrir eso de usted.

Levantóse y dió algunos pasos por la estancia.

—Está bien; admito que esto debe acabar así; sea... Mas ¿cómo ha podido ocurrir todo ésto?

—¡He ahí lo que le intriga! Y lo más fuerte es que usted está perfectamente al tanto de ello; que usted, mejor que nadie, lo comprende, y que usted mismo lo había previsto. Soy una señorita; mi corazón se ha educado en la ópera; tal ha sido el punto de partida; todo procede de allí...

—No.

—Nada hay en esto que pueda perjudicar su amor propio, y es la verdad exacta. Todo se ha debido a un impulso momentáneo que fué más fuerte que yo. Anteayer, al regresar a mi casa después de haber oído la caballeresca respuesta que usted tuvo para mi pública injuria, adiviné al momento que si me esquivaba era porque estaba usted casado y no porque me despreciase en modo alguno, cosa que me sobrecogía, sobre todo siendo como soy una muchacha mundana. Comprendí que al evitarme me protegía contra mi propia imprudencia. Ya vé usted cómo apreció su grandeza de alma. En tal punto, llegó Peter Stepanovitch, que me lo explicó todo. Me dijo que usted hallábase agitado por una gran idea, ante la cual, tanto yo como él, no éramos absolutamente nada; pero que, no obstante, yo era un obstáculo en su camino. Dijo que habíase asociado a usted en dicha empresa, y me rogó encarecidamente que me uniera a ustedes; su lenguaje era

con que procede a mover toda una sociedad, no novelada antes de su *Comédie Humaine*, y el desencanto que, como un ácido, aísla y caracteriza a sus personajes.

Veamos la cantidad de signos interrogativos que emplea y cómo ninguna de sus preguntas tiene contestación escrita. Una página suya cogida aparte, no nos informa de nada, nunca, pues las interlocuciones se suceden, refiriéndose a algo borroso, desvanecido casi, que se va aclarando, no obstante, poco a poco en virtud del proceso sibilino hasta cobrar por último una sobrecogedora evidencia, en la contestación informulada que cada lector se va haciendo a sí mismo.

Sus preguntas fijan pequeños hechos de sombra, como en el claro-oscuro, sensaciones que van dando forma a los caracteres y atmósfera respirable a la escena.

¡Y qué impreciso es su lenguaje mismo, lleno de alusiones, frases características, tropos; porqués, etc. Así, aquí, eso, ese, todo, algo, esto, allí, nada, lo mismo, son palabras de que se sirve constantemente, y a pesar de ello, van trabajando con su trémula significación la temperatura febril del libro.

por demás fantástico, y citaba versos de una canción rusa en la que se habla de un navío con remos de arce. Le dí la enhorabuena por su imaginación poética, y él tomó en serio mis palabras. Y como me constaba desde hace mucho tiempo que mi vida se reducía a este instante, me decidí inmediatamente. Y nada más; estas explicaciones deben bastar, ¿no le parece? Terminemos aquí, se lo ruego; de lo contrario—¿quién lo sabe?—es posible que nos disgustáramos aun. No tenga miedo; yo cargo con todas las responsabilidades. Soy mala, caprichosa... Me ha seducido un navío de ópera... Soy una señorita... he creído siempre que usted me amaba con locura. No me desprecie por lo estúpida que soy, y no se ría de esta lagrimita que he dejado correr hace poco. Me gusta enormemente llorar al apiadarme de mí misma. En fin, basta, basta. No soy capaz de nada, ni usted tampoco; cada uno de nosotros tiene su flaco; sírvanos esto de consuelo. El amor propio, al menos, queda a salvo.

—¡Esto es un sueño y un delirio!—exclamó Nicolás Vsevolodovitch, que marchaba a grandes pasos por la habitación, retorciéndose las manos.—Lisa, pobre Lisa, ¿qué has hecho?

—He sido víctima de mis pasiones y nada más. ¡Calla! Parece que usted también llora. Sea más conveniente, menos sensible.

—Por qué, ¿por qué has venido a mi casa?

—¿Pero no se dá cuenta de la cómica situación en que se coloca ante los ojos del mundo con semejantes preguntas?

—¿Por qué te has perdido tan monstruosa, tan estúpidamente? ¿Qué hacer ahora?

—¿Y este es Stavroguin, el «bebedor de sangre Stavroguin», como le llama una señora de aquí que está enamorada de usted? Oiga, ya se lo he dicho: he puesto mi vida en una hora y estoy tranquila. Haga lo mismo... o más bien, no; para usted es inútil; usted puede gozar aún de «horas» y de «momentos» diversos...

Hasta Dostoyewsky no se puede decir que la novela alcanza su máximo desenvolvimiento. Con el maestro ruso, solamente, logra su independenciam como realidad mágica, de fuego propio, alrededor de la cual el lector da vueltas, caldeado por momentos, cogido irresistiblemente. Tal vez era necesario que un espíritu de otra raza que la europea, con la fuerza turbulenta del pueblo ruso, encendida de misticismo, de oscuro instinto vital, viniera a poner en uso, con el estudio de sus exorbitantes caracteres, esa psicología complicada y contradictoria que sirve de base a toda una nueva visión del alma humana.

Lo que en Dostoiewsky era el resultado exclusivo del genio de su raza, vino, pues, a constituir para la literatura de occidente, por sus dilatadas dimensiones y calidades, un ejemplo de ficción conseguida, de realidad captada en su principio esencial.

El hombre no es bueno ni es malo, a secas, cínico, cruel o valeroso, no es un bloque cohesionado férreamente, con el cual se pueda jugar la intriga combinándolo con otros bloques de ecuación diferente, pero invariables en sí mismos. Cada personaje es un todo aparte, heterogéneo, que cambia a cada ins-

—Lo mismo que tú... Ni una hora más que tú... Te doy mi más sagrada palabra de honor.

Y proseguía paseando por el cuarto, sin ver las penetrantes miradas de Lisa clavada en él. Un rayo de esperanza, que extinguióse al punto, brilló de pronto en los ojos de la joven.

—Si supieras el precio de mi *imposible* sinceridad en este instante, Lisa; si te pudiera revelar tan sólo...

—¿Revelar? ¿Quiere revelarme algo? ¡Dios me libre de sus revelaciones!—interrumpió con una especie de espanto.

Stavroguin se detuvo y aguardó con inquietud.

—Debo confesársele; en Suiza hallábame ya convencida de que algo horrible pesaba sobre su conciencia: una mezcla de lodo y sangre, y... y, al mismo tiempo, algo profundamente ridículo. Si no me he equivocado, guárdese su confesión porque sólo excitaría mi regocijo. Durante toda su vida me burlaría de usted... ¡Oh! ¿Palidece otra vez? Vamos, esto ha terminado; deseo partir.

Y levantóse de pronto haciendo un gesto de desprecio.

—¡Atórméntame, castígame, descarga sobre mí tu cólera! ¡Lo merezco! Sabía yo que no te amaba y te he perdido. Si, «he aprovechado la ocasión»; he tenido una esperanza..., hace ya mucho tiempo, una última esperanza. No he podido resistir la luz que ha iluminado mi corazón cuando ayer entraste espontáneamente en mi casa, sola, la primera. He creído de pronto..., acaso crea aún ahora.

—Una tan noble franqueza merece ser correspondida en la misma forma: no quiero ser una hermana de la caridad. Es posible que después de todo me haga enfermera, si es que no tengo la suerte de morir hoy; pero aún cuando me consagrara al servicio de los

tante, dá vueltas sobre sí mismo, varía dentro de su propia fisonomía, en una palabra vive independientemente del libro.

En igualdad de circunstancias las reacciones producidas no siempre son concordantes. Ahora, ¿y ésto?, ¿hasta qué punto? He aquí, lo que solo sabe un buen autor.

El personaje que ha sido presentado, pongamos por ejemplo, como egoísta inescrupuloso, lo conocemos enseguida en una mala novela; llega, y su descripción lo trata despiadadamente. En cada página hay algo que le pertenece y lo hace presente, de tal manera que el lector sabe, a ciencia cierta, lo que hará llegado el caso. Es siempre su primera descripción. Sólo se mueve, solo actúa en este cardinal primer sentido: su egoísmo y su falta de escrúpulos.

Es necesario que así sea. Ha venido a la novela para eso, en oposición o diferencia con el ser generoso, débil, razonable que está subordinado por desgracia, debido a un lazo de sangre, pongamos por ejemplo, al personaje inexperto que sirve de presa fácil a las malas pasiones. Músicaailable, consentida y repetida, demasiado repetida. Lo que pasa con todo esto es que el lector no se entretiene, y se fatiga a la larga, pues, debe llevar a costas, en medio de la más completa soledad—nada

enfermos, no le consagraría a usted mis cuidados; a pesar de que, sin duda, bien vale usted por un manco o por un baldado cualquiera. Me he figurado siempre que usted me conduciría a algún paraje habitado por una gigantesca araña del tamaño de un hombre; allí pasaríamos toda nuestra vida, contemplando, temblorosos, semejante animal, y de este modo hilaríamos juntos el perfecto amor. Diríjase a Dachenka; esta le seguirá a donde quiera usted.

—¿No podría pasarse sin pronunciar su nombre en la circunstancia presente?

—¡Pobre perra! Salúdela en mi nombre. ¿Sabe que ya en Suiza le estaba reservada a usted, como de antemano, para cuando usted llegase a viejo? ¡Qué previsión! ¡Qué espíritu práctico! ¡Oh! ¿Quién anda ahí?

En el fondo de la sala habíase entreabierto una puerta dejando ver un rostro que desapareció enseguida.» (1)

le acompaña—a través de un desierto de páginas, este peso muerto, estratificado, de unos personajes que se mueven en virtud de un solo resorte: generosidad, egoísmo, inexperiencia, etc., para producir un resultado previsible ya en la portadilla.

Es la subordinación de lo subordinado subordinado. En la literatura novelesca Dostoiewsky es quien liberta esta población oprimida. El crea la técnica del género. Ya no más definiciones despóticas. Entre el novelista y lo novelado se suprime toda relación pública.

Lo que aquel crea vive aparte desde el primer momento, adquiere en seguida su mayoría de edad; nada de intimidades grotescas. El lo observa moverse como un extraño, lo echa a andar y sólo a través de sus actos va obteniendo de la materia misma del libro figuras cálidas que alientan de pronto, respirando el aire agudo de su órbita.

Un lector demasiado sabio alcanza casi el goce mismo, de la obra artística, leyendo el esquema de su crítico. Ahora, es indudable que los lectores aumentan su sabiduría con las generaciones. Más ade-

*No hay por qué creer que esta forma de novela, como técnica, deba ser siempre superior a la narrativa, definida y llena de alusiones que hemos caracterizado en Balzac. No hay que perderse en esto. Fué mejor en el hecho, pero, no tiene por qué ser mejor como principio. Para juzgar sus posibilidades haría falta, sí, realizarla con arreglo a una nueva topografía de la realidad, en que las definiciones coincidieran exactamente, con el juego complejo de los acontecimientos. Definir es limitar, caracterizar y nada nos facilita más la jerarquía de los personajes que van a intervenir en la acción literaria, que una*

(1) *Los endemoniados*. Tomo III Colección Universal. Calpe. Págs. 105-113.

lante, cuando muchos recursos creados por Dostoyewsky se hayan hecho lugar común, en manos ajenas, es lógico pensar que habrá que desbrozar las futuras novelas de muchos

*buena escala de valores; solamente que si esta escala está llena de intersticios y no corresponde con precisión a los hechos dados, se produce el desajuste de las malas novelas.*

elementos que hoy son altamente considerados. Las definiciones, los comentarios y el puro relato volverán, entonces, prestigiados de nuevo. Para ello hace falta solamente que sus expresiones y formas de expresión, por más esquemáticas que fueren, sean inéditas y superiores al lector.

Lector asíduo de Balzac, el autor de *Los Hermanos Karasoff* provenía directamente del realismo, sólo que agregó al trabajo externo del primero una labor interior que dá bulto y, por lo tanto, atmósfera a sus personajes. Introdujo, pues, una nueva dimensión en la novela. Según Forster, el gran crítico inglés, existen en ella el *tipo plano* y el *tipo redondo*; habría que decir que las figuras de los libros de Dostoyewsky, pertenecen al tipo redondo, tienen perspectiva; según la situación del lector así es su masa visible. Las definiciones, la reducción a conceptos de sus elementos es labor gratuita y optativa que queda al margen del ejercicio creador, y pertenece por entero a aquella otra entidad del libro que se llama: el lector.

Balzac no había pensado en esto. Tres lectores de Dostoyewsky, estoy seguro, nunca estarán de acuerdo para manifestar sus preferencias por uno u otro personaje de una misma obra del ruso. Más todavía, a mi mismo me ha ocurrido pensar de diferente modo, un día que otro, de las mismas páginas de *Los endemoniados*, por ejemplo. Hay veces que me enternece Chatov. Sólo el alma hermética de ese estudiante nos golpea el corazón; reunimos con amargura fiel los detalles de su vida, repasamos sus ideas, y, a pesar de todo, descubrimos que le amábamos un poco. Más tarde le detestamos cordialmente: es de seguro el día de Nicolás Vsevolodovitch.

Al lector se le dan hechos, se juega la intriga ante sus ojos, con sus estímulos y sus reacciones. Los personajes mismos son los que aparecen haciendo o pensando, viviendo. El autor no sabe más que nosotros, no quiere saberlo, acerca de cómo son a la postre los protagonistas de su drama. Mientras Balzac nos dá tipos hechos, al primer golpe de vista, Dostoyewsky nos ofrece los ingredientes de esos tipos. Es su modo de comportarse dentro de su área donde las consecuencias quedan a

beneficio del lector, a quien, por primera vez, se toma en cuenta como factor activo literario.

Podemos percibir que un cuerpo es redondo si éste gira sobre sí mismo ante nosotros o nosotros damos vueltas a su alrededor. Con la introducción del que lee como tercer elemento en la novela—autor, novela, lector,—ambas cosas suceden en la obra de Dostoyewsky. Lo inexplicable y maravilloso de este caso, es que, por un efecto de óptica nos encontramos aquí, de pronto, rodeados por todas partes de novela, o sea, ocupando nosotros el centro mismo, el corazón irradiante del libro. Ha pasado que la obra es de tan vasto sino, tiene tan amplio ruedo que, por un engaño de los ojos, se nos aparece como la tierra para un observador que quiere pisar la línea del horizonte.

Corre mucha agua bajo el puente, después de la muerte de Dimitri Feodor Dostoyewsky. El extraordinario desarrollo de la psicología, deja su huella patente en la literatura novelesca, muchos escritores, denominados psicológicos, hacen de este adjetivo su profesión de fe y se entretienen disputándose el descubrimiento de algunos detalles de relleno, pero, nadie ya, nunca nadie, logra alzar un punto el récord de Dostoyewsky, la perfección y vértigo propio de su obra, su realidad inmaterial, su ciencia celeste.

Se ha dicho, en todos los tonos, que el género novelesco ha agotado su veta. Las posibilidades del tema han sido cosechadas en todas direcciones y hoy no queda más que un campo exhausto que rinde sus últimos provechos. La novela está en decadencia.

El realismo trajo consigo su prolongación inmediata, que es el naturalismo de Zola, de la reacción hacia adentro de este movimiento nace la novela psicológica, luego viene una mezcla intermedia entre el naturalismo, la psicología y la novedad del tema; crece también el libro de aventuras que no hay que mi-

*Algún significado exacto debe tener la aparición de estas voces plañideras que anuncian la muerte de un género de tan alto bordo como la novela. No se trata, ciertamente, de caprichos sin importancia. (Cuando menos correspondería ello a determinar con precisión el concepto que una época tiene sobre el estado de sus aficiones).*

*Un mundo ávido de grandezas y urgente en la satisfacción de sus prerrogativas como es el de nuestro tiempo, no se resigna a esperar el desarrollo natural, len-*

rar en menos. Son los recodos, las revueltas del camino, los senderos no hollados que se incorporan a la profusa viabilidad del espíritu.

El hombre moderno se acostumbra a leer y es necesario satisfacer esa costumbre. La lectura pasa a ser para el ciudadano común de nuestra época un hábito cotidiano que integra su standard de vida, figura entre sus satisfacciones mínimas, y entonces, en virtud de la demanda que él hace subir, la producción se intensifica en todas direcciones. Hay novelas de verano, novelas para el insomnio, novelas para ser leídas en el tranvía, para estimular el instinto amoroso, etc. En realidad no se trata sino de un fenómeno histórico que nos es propio: la especialidad.

Ahora bien, el especialismo cuando se hace industrial para atender al mayor número, se convierte en lo standard, lo cual entraña siempre un rebajamiento o menor grado en la calidad de lo producido. Por lo demás no puede ser de otra manera, pues, el concepto nivel se opone en absoluto al concepto de selección. Nivelar es poner a raya; igualar para mejorar el todo, suprimiendo lo muy malo, pero también suprimiendo la posibilidad de lo muy bue-

*to, que siempre ha tenido el gran arte en sus períodos de evolución. Bien puede ser pues que la anunciada muerte de la novela no sea por ahora sino un juicio demasiado impaciente. Las generaciones de hoy no han podido conocer esa calidad de atención de las grandes épocas, que se necesita para no juzgar un fenómeno, sino después de verificado en todas sus partes. Nunca había habido,—en todos los órdenes de la vida—tal abundancia de predicciones, pronósticos, revisión de principios como ahora. Viviendo en años terribles nos hemos acostumbrado demasiado a ver surgir de la nada cosas rutilantes, a verlas nacer, alcanzar su cénit y luego correr hacia su fin.*

*Pero no todo es tan rápido y fugitivo, ni el hombre es tan importante que deba necesariamente ver morir lo que ha visto nacer. La novela no puede definir en un momento imprevisto su línea de continuidad. Si en años de confusión es natural que se haya resentido de toda clase de influencias, no debemos equivocarnos acerca de exterioridades engañosas. Debemos pensar que existen otros caminos que llevan a percibir el rumor subterráneo de su curso maternal.*

*Por ahora, si es verdad que un arte vive mientras corresponde a necesidades generales imposter-gables, éste no ha perdido nada de su vitalidad. Cada día se leen más libros de este género, cada*

no. En cambio lo selecto sig- *día son más solicitados por un*  
nifica precisamente lo contra- *público cada vez más numeroso.*  
rio, hacia arriba, y es aquello que carece de pluralidad por  
perfecto y excelente.

La novela como producto de librería ha llevado a su público lo que éste le ha pedido. ¿Qué está en decadencia y ha agotado su espléndida mina? Tal vez sería más exacto pensar que ha cambiado simplemente su destino.

Mientras el arte no tuvo grandes complicaciones pues correspondía a un estadio social de forma permanente, mientras tuvo el carácter de expresión de raza, participando de las pulsaciones del alma colectiva, tranquila y consecuente, la novela mantuvo su ley retórica, fué fiel a la evolución de su principio. Pero, la sociedad de nuestros días ha sido socavada muy profundamente. Históricamente parece que estamos determinados a ir cada vez más, de lo general a lo particular, lo prueba el inaudito desarrollo de la facultad de abstracción que reina en todas las actividades intelectivas. Los conceptos son cada vez más exclusivos, cada vez más exactos e inconfundibles.

El hombre moderno tiene muchas más necesidades de vida que nunca tuvo en la historia de la humanidad, y nunca fueron estas tampoco tan tiránicas, tan entronizadas en sus hábitos, como ahora.

Al apuntar como signo de decadencia el que las novelas actuales no alcancen las ediciones cuantiosas, que tuvieron en su tiempo las de Víctor Hugo, por ejemplo, hay un error de cálculo que se explica fácilmente si se toma en cuenta la abundancia de bibliografía contemporánea. Está subdividido el gusto literario y multiplicado hasta el infinito el número de autores, pero, si se suman por miles, las ediciones tiradas en un año, en el mundo entero, se obtendría una cifra, sorprendente de lo que en él se lee. Hay que agregar a esto la extensión ilimitada del libro de hoy, servido como utilidad pública en bibliotecas y periódicos.

Eso sí que la novela, pudiéramos decir, de alto interés generalizado, que abarque interpretando, un núcleo universal de tipos, ideas y situaciones (el sentido de universalidad, ha cambiado mucho), esa, indudablemente ha perdido terreno. Se vió interrumpida, bruscamente la línea histórica de su desarrollo. La extensa regularidad con que se lee, ha traído como consecuencia la disgregación, en el cultivo especializado de

diversas clases o tipos de novela, de ese interés que antes se proyectaba sobre las obras de un solo autor (1). En cierto aspecto ha bajado la importancia de la producción transcendente, como ha subido la del libro de segundo orden. La lectura, aún para el hombre medio, es un tóxico cuyo estímulo cada vez va siendo insuficiente, cuyo efecto heroico va pidiendo cada día una dosis de fórmula más activa y completa de puridad tóxica. De esta manera el gran público ha aprendido mucho y, a su modo, hoy pide cosas mejores.

No hay más que ver la novela actual para las modistillas, el folletín de otrora, cómo ha llegado a ser una obra de composición impecable, de estilo correctísimo, suceptible de ser leído, sin grandes molestias, por el conocedor más exigente. Las obras de Guido Da Verona o Mauricio Dekobra, no pueden compararse ni remotamente, con los pecaminosos infolios de Mateos o Fernández y González.

En este panorama, el arte puro, ¿qué se ha hecho? Ha pasado simplemente, a cultivarse como una de tantas especialidades: la novela para novelistas.

El acontecimiento más importante en los anales de la literatura contemporánea, es, sin duda alguna, la obra de Marcel Proust. Nada ha tenido en el medio cultural escogido, ese círculo estrecho que constituye la nobleza del espíritu, la resonancia y la extensión de este suceso. Los críticos más agudos, después de diez años de luz pública, aún no terminan el estudio y la exégesis de su vasta labor.

*Mirada más adelante desde una perspectiva más ancha, la dificultad de la obra de Proust no aparecerá, sin duda, más que como una apariencia engañosa, generada en el contraste con lo anterior. Cuando se expusieron los primeros cuadros impresionistas, nadie, fuera de los pintores mismos que habían sentido en*

---

(1) Y es que «una revelación del conjunto de la vida, es decir, una «enciclopedia de la cultura», o una serie de enciclopedias de la cultura, no puede darse varias veces en un siglo, o mejor, la característica espiritual de un siglo, difícilmente podrá durar hasta el siglo venidero. Más claro: hay una razón para que no se escriba en el siglo XX la *Safo* de Daudet, o *Los Miserables* de Víctor Hugo, y es que ya se escribieron en el siglo XIX. De otra parte, las novelas que nosotros leímos en nuestra adolescencia, están ahora llegando a otras generaciones y a las capas más profundas del pueblo. Los libros tardan en deshacerse entre los dedos y mucho más en los estantes de las bibliotecas». Artículo sobre la Decadencia de la novela. Ramiro de Maeztu.

Nada tampoco ha sido más discutido y vapuleado. Mientras en Francia y Alemania se fundaban Clubs Proustianos, con el único objeto de leer y saborear en compañía al autor de *A la recherche du temps perdu*, en los periódicos de provincia lo toman todavía como referencia de camelo y snobismo.

Marcel Proust no es, no será nunca, manjar de pequeño burgués. Su faena novelesca desconoce todo divertimento fácil, evita la menor concesión al público. Casi no hay motivo para que esté en los escaparates de las librerías. Hasta ahora no se conoce el caso de una obra de esta naturaleza que requiera para ser gustada, de mayor número de disposiciones coincidentes, de más solicitud espiritual y adjetiva singularidad.

Marcel Proust es el arte puro, purificado para artistas puros. Si hay una literatura para escritores, esa es la suya; trabajada en materia durable, su acerbo está extraído de los elementos mismos del oficio literario. La voluptuosidad de las palabras, la vivisección del estilo, el ritmo de las frases, los matices más finos del lenguaje, el secreto de la sensibilidad, todo eso en que se detiene la mano sabia del buen trabajador, constituyen la trama aérea sobre la que este hombre teje su grave y encantadora melodía.

Sólo el que lucha a diario con estos problemas de la inteligencia, aquel que vive, hora por hora, asediado por su impaciente solución, puede comprender la laboriosa sustancia que vive en sus libros. Sin un sentido afinado por una función constante, no sería posible entrar en este recinto hermético. Su

*una retina educada, hipersensible, comprendió de pronto las sombras verdes, lilas, de los rostros llenos de luz libre. Se trataba allí de pintura para pintores. Los espectadores que no habían experimentado el fenómeno de color, al verlo realizado lo negaban con pasión. Una generación más tarde a nadie, del vulgo, se le ha oído decir que sea irreal o anti-pictórico el fenómeno impresionista.*

*Ha ocurrido que la gente incorpora una sensación más a su registro. Algo que «estaba ahí» pero que no contaba para la pintura, cuenta desde que ha sido expresada. Las cosas no existen hasta que no han sido expresadas, dicen los filósofos; así es.*

*Lo que ahora llamamos la novela para novelistas, desprendida esa plumilla caótica con que salen las cosas del huevo, se verá luego, claramente, que no es sino una novela, arquitecturada de otra manera, pero cuyo público no está circunscrito a especialidades rigurosas.*

acceso exige, como el de una hermandad medioeval, un largo merecimiento conquistado a fuerza de vencer las pruebas del fuego y del agua, de la creación artística. Naturalmente que un radio de difusión muy limitado le correspondía en el hecho y, en efecto, así ha sido.

Proust reduce hasta el *mínimum* la trama dramática convencional, eliminando de ella lo que estima *supérfluo*, que hasta aquí había aparecido en el arte de la novela, como un factor de su satisfacción esencial. El coge un hecho después de acaecido, libre de toda inestabilidad que pueda inducir a error, y trata de representárselo marcando los contornos exactos de su presencia sensible, con respecto al personaje, a la luz del tiempo proyectada sobre el espacio.

Es difícil conseguir una realidad más viva que la suya. El presente es siempre fugaz y la memoria demasiado frágil. Todo lo que nos queda de lo vivido, un segundo después de vivido, no es más que un recuerdo desvaneciéndose. Proust, en vez de trabajar el hecho mismo y su alrededor, la representación del hecho, se adelanta al olvido y obra sobre el recuerdo que enriquece extraordinariamente, capturando colores fugitivos, poniendo en evidencia perfumes ajenos percibidos, un detalle exacto (la hora señalada por un reloj por ejemplo), que dá a su discurso más fuerza dramática que cualquier acto concreto.

Se ha dicho que ha trasgredido la mecánica de la novela, que sus libros carecen de composición. Quien haya leído su obra completa podrá asegurar el perfecto equilibrio de sus partes, el dominio del autor sobre los numerosísimos elementos de ella.

Incluyamos aquí unas páginas de Proust que ilustran su modo de trabajar. Describen ellas sus sentimientos aquella mañana en que lo abandona Albertina.

Como un viento que se hincha en una progresión regular, oía con alegría un automóvil bajo la ventana. Sentía su olor a petróleo. El automóvil puede parecer lamentable a los delicados (que son siempre materialistas) y a quienes malogra el campo, y a ciertos pensadores, (materialistas a su manera también), que, creyendo en la importancia del hecho, se imaginan que el hombre sería más feliz, capaz de una poesía más alta, si sus ojos fuesen susceptibles de ver más colores, sus narices de conocer más perfumes, disfraz filosófico de la idea ingenua de los que creen que la vida era más bella cuando se llevaba, en lugar del traje negro, suntuosos atavíos. Pero para mí (lo mismo que me hubiese exaltado un aroma de naftalina y petivera, desagradable en sí tal vez, devolviéndome la pureza azul del mar el día de mi llegada a Balbec), ese olor de petróleo que escapándose con el humo de la máquina, tantas veces se había desvanecido en el pálido azur, en esos días quemantes en que yo iba de San Juan de la Haise a Gourville, como me había seguido.

en mis paseos durante esa tarde de verano en que Albertina estaba pintando, hacía florecer ahora, a cada lado de mí, aunque estuviese en mi pieza oscura, los azulillos, las amapolas y los tréboles encarnados, me embriagaba como un olor de campo, no circunscrito y fijo como el que hay alrededor de los ojia cantos y que, retenido por sus elementos untuosos y densos, flota con cierta estabilidad ante el seto, sino como un olor ante el cual huían los senderos, cambiaba el aspecto del suelo, acudían los castillos, palidecía el cielo, se multiplicaban las fuerzas, un olor que era como un símbolo de brinco y de potencia y que renovaba el deseo que había tenido en Balbec de subir a la jaula de cristal y acero, pero esta vez no para ir a hacer visitas en moradas familiares con una mujer que conocía demasiado, sino a hacer el amor en lugares nuevos con una mujer desconocida. Olor que acompañaba en todo momento al llamado de bocinas de los automóviles que pasaban, sobre los que yo adoptaba palabras como de toque militar: «Parisién levántate, levántate, ven a almorzar al campo y a remar al río, a la sombra de los árboles, con una hermosa muchacha; levántate, levántate». Y todos estos sueños me eran tan agradables que me felicitaba de la «severa ley» que hacía que mientras yo no hubiese llamado, a ningún «tímido mortal», fuese Francisca, fuese Albertina, se le ocurriera venir a turbarme «al fondo de este palacio» donde «una majestad terrible afecta a mi persona parece hacerme invisible». Pero de pronto la decoración cambió; y ya no fué el recuerdo de antiguas impresiones, sino de un antiguo deseo, recientemente despertado todavía por el traje azul y oro de Fortuny, que extendió ante mí, otra primavera, no verdecida por todas partes sino súbitamente despojada por el contrario de sus árboles y sus flores por ese nombre que yo acababa de decir: Venecia, una primavera cantada, que está reducida a su esencia, y traduce el alargamiento, el calentamiento, la eflorencia gradual de sus días por la fermentación progresiva, no de la tierra impura, sino de un agua virgen y azul, primavera sin llevar corolas, y que trabajada por el mes de Mayo no podría res-

A primera vista pueden parecer un poco caprichosos los ejemplos incluídos en estas páginas de Balzac, Dostoiewsky y Proust, por las diferencias de situación que podían expurgarse entre ellos. Pero no podría tampoco pretenderse encontrar ilustraciones que fuesen enteramente coincidentes, elegidas entre los maestros de la novela más diferenciados entre sí.

Aún sin buscar deliberadamente situaciones semejantes, es evidente, que tres o cuatro páginas de estos autores tomadas al azar, permitirían siempre establecer el orden particular de cada tipo novelístico. Por nuestra parte hemos querido controlar ciertos puntos fundamentales de contacto, que nos permitiesen comparar, más objetivamente, sus testimonios divergentes.

Por eso hemos cogido tres fragmentos de novela de resorte idéntico: el desamor. Mientras Balzac constituye el desarrollo de su drama amoroso a base de un problema económico, y Dostoiewsky en los puros sentimientos que se subliman hasta el rebalse de la medida (el hado expresado en aquella sentencia bíblica: «el amor es más fuerte que la muerte»), Proust labora lo suyo en la sola vida interior del personaje, describiendo los

acceso exige, como el de una hermandad medioeval, un largo merecimiento conquistado a fuerza de vencer las pruebas del fuego y del agua, de la creación artística. Naturalmente que un radio de difusión muy limitado le correspondía en el hecho y, en efecto, así ha sido.

Proust reduce hasta el *mínimum* la trama dramática convencional, eliminando de ella lo que estima *supérfluo*, que hasta aquí había aparecido en el arte de la novela, como un factor de su satisfacción esencial. El coge un hecho después de acaecido, libre de toda inestabilidad que pueda inducir a error, y trata de representárselo marcando los contornos exactos de su presencia sensible, con respecto al personaje, a la luz del tiempo proyectada sobre el espacio.

Es difícil conseguir una realidad más viva que la suya. El presente es siempre fugaz y la memoria demasiado frágil. Todo lo que nos queda de lo vivido, un segundo después de vivido, no es más que un recuerdo desvaneciéndose. Proust, en vez de trabajar el hecho mismo y su alrededor, la representación del hecho, se adelanta al olvido y obra sobre el recuerdo que enriquece extraordinariamente, capturando colores fugitivos, poniendo en evidencia perfumes ajenos percibidos, un detalle exacto (la hora señalada por un reloj por ejemplo), que dá a su discurso más fuerza dramática que cualquier acto concreto.

Se ha dicho que ha trasgredido la mecánica de la novela, que sus libros carecen de composición. Quien haya leído su obra completa podrá asegurar el perfecto equilibrio de sus partes, el dominio del autor sobre los numerosísimos elementos de ella.

Incluyamos aquí unas páginas de Proust que ilustran su modo de trabajar. Describen ellas sus sentimientos aquella mañana en que lo abandona Albertina.

Como un viento que se hincha en una progresión regular, oía con alegría un automóvil bajo la ventana. Sentía su olor a petróleo. El automóvil puede parecer lamentable a los delicados (que son siempre materialistas) y a quienes malogra el campo, y a ciertos pensadores, (materialistas a su manera también), que, creyendo en la importancia del hecho, se imaginan que el hombre sería más feliz, capaz de una poesía más alta, si sus ojos fuesen susceptibles de ver más colores, sus narices de conocer más perfumes, disfraz filosófico de la idea ingenua de los que creen que la vida era más bella cuando se llevaba, en lugar del traje negro, suntuosos atavíos. Pero para mí (¡lo mismo que me hubiese exaltado un aroma de naftalina y petivera, desagradable en sí tal vez, devolviéndome la pureza azul del mar el día de mi llegada a Balbec), ese olor de petróleo que escapándose con el humo de la máquina, tantas veces se había desvanecido en el pálido azur, en esos días quemantes en que yo iba de San Juan de la Haise a Gourville, como me había seguido.

en mis paseos durante esa tarde de verano en que Albertina estaba pintando, hacía florecer ahora, a cada lado de mí, aunque estuviese en mi pieza obscura, los azulillos, las amapolas y los tréboles encarnados, me embriagaba como un olor de campo, no circunscrito y fijo como el que hay alrededor de los ojia cantos y que, retenido por sus elementos untuosos y densos, flota con cierta estabilidad ante el seto, sino como un olor ante el cual huían los senderos, cambiaba el aspecto del suelo, acudían los castillos, palidecía el cielo, se multiplicaban las fuerzas, un olor que era como un símbolo de brinco y de potencia y que renovaba el deseo que había tenido en Balbec de subir a la jaula de cristal y acero, pero esta vez no para ir a hacer visitas en moradas familiares con una mujer que conocía demasiado, sino a hacer el amor en lugares nuevos con una mujer desconocida. Olor que acompañaba en todo momento al llamado de bocinas de los automóviles que pasaban, sobre los que yo adoptaba palabras como de toque militar: «Parisién levántate, levántate, ven a almorzar al campo y a remar al río, a la sombra de los árboles, con una hermosa muchacha; levántate, levántate». Y todos estos sueños me eran tan agradables que me felicitaba de la «severa ley» que hacía que mientras yo no hubiese llamado, a ningún «tímido mortal», fuese Francisca, fuese Albertina, se le ocurriera venir a turbarme «al fondo de este palacio» donde «una majestad terrible afecta a mi persona parece hacerme invisible». Pero de pronto la decoración cambió; y ya no fué el recuerdo de antiguas impresiones, sino de un antiguo deseo, recientemente despertado todavía por el traje azul y oro de Fortuny, que extendió ante mí, otra primavera, no verdecida por todas partes sino súbitamente despojada por el contrario de sus árboles y sus flores por ese nombre que yo acababa de decir: Venecia, una primavera cantada, que está reducida a su esencia, y traduce el alargamiento, el calentamiento, la eflorencia gradual de sus días por la fermentación progresiva, no de la tierra impura, sino de un agua virgen y azul, primaveral sin llevar corolas, y que trabajada por el mes de Mayo no podría res-

A primera vista pueden parecer un poco caprichosos los ejemplos incluídos en estas páginas de Balzac, Dostoiewsky y Proust, por las diferencias de situación que podían expurgarse entre ellos. Pero no podría tampoco pretenderse encontrar ilustraciones que fuesen enteramente coincidentes, elegidas entre los maestros de la novela más diferenciados entre sí.

Aún sin buscar deliberadamente situaciones semejantes, es evidente, que tres o cuatro páginas de estos autores tomadas al azar, permitirían siempre establecer el orden particular de cada tipo novelístico. Por nuestra parte hemos querido controlar ciertos puntos fundamentales de contacto, que nos permitiesen comparar, más objetivamente, sus testimonios divergentes.

Por eso hemos cogido tres fragmentos de novela de resorte idéntico: el desamor. Mientras Balzac constituye el desarrollo de su drama amoroso a base de un problema económico, y Dostoiewsky en los puros sentimientos que se subliman hasta el rebalse de la medida (el hado expresado en aquella sentencia bíblica: «el amor es más fuerte que la muerte»), Proust labora lo suyo en la sola vida interior del personaje, describiendo los

ponder a él sino por reflejos, acomodándose exactamente a él en la desnudez radiante y fija de su sombrío safiro. Así como las estaciones no traen cambios a sus brazos de mar inflorecebles tampoco los años modernos los traen a la ciudad gótica; yo lo sabía, no podía imaginarlo, pero, he ahí lo que yo quería contemplar de ese mismo deseo que antaño, cuando era niño, en el ardor mismo de la partida, había roto en mí la fuerza de partir; quería encontrarme cara a cara con mis imaginaciones venecianas, ver cómo ese mar dividido encerraba con sus meandros, igual que repliegues del fluvial océano, una civilización urbana y refinada, que, aislada por su cinturón azurado, se había desarrollado aparte, había tenido aparte sus escuelas de pintura y arquitectura, admirar ese jardín fabuloso de frutos y pájaros de piedra de color, florido en medio de la mar que venía a refrescarlo, golpeaba con su flujo el fuste de las columnas y, sobre el poderoso relieve de los capiteles, como una mirada de azul sombrío que vigila en la sombra, ponía en manchas y hacía remover perpetuamente la luz. Si, era necesario partir, era el momento. Desde que Albertina no tenía cara de estar enojada conmigo, ya no me parecía su posesión un bien en cambio del cual debiera estarse dispuesto a dar todos los otros. Pues no lo habríamos hecho sino para desembarazarnos de una pena, de una ansiedad, que ahora estaban apaciguadas. Logramos atravesar el círculo de tela, a través del cual creímos un momento que no podríamos pasar jamás. Hemos aclarado la tempestad, reconquistado la serenidad de la sonrisa. El misterio angustioso de un odio sin causa conocida y tal vez sin fin se ha disipado. Desde entonces nos encontramos cara a cara con el problema, momentáneamente alejado, de una felicidad que sabemos imposible. Ahora que la vida con Albertina había vuelto a ser posible, yo sabía que no resultarían más que desgracias, puesto que ella no me amaba; más valía dejarla bajo la dulzura de su consentimiento que yo prolongaría por el recuerdo. Sí, era el momento. Tenía que informarme muy exactamente de la fecha en que Andrea iba a dejar París, obrar enérgicamente con Madame Bontemps, a fin

sentimientos y sensaciones que experimenta la mañana en que Albertina lo abandona.

De él podría decirse lo que Huntington Wright (1) ha dicho del autor de la *Comédie Humaine*: en Proust el todo está incorporado en cada una de sus partes. Con leer una de sus páginas basta para enterarnos del sentido entero de su obra. En verdad, técnicamente, la distribución del libro no puede ser más simple. En último término se trata de la descripción de un solo personaje y su mundo. La novela es solo la secuencia de este trabajo literario que no encontraba título adecuado ni para su propio autor (memorias o novela), fluyendo del texto puro, emergiendo del segundo plano con evidencia singular.

En toda descripción del mundo vivo, hay, inevitablemente drama; esto es lo humano. La novela de Proust nace así detrás del propósito literario como un destino. Probablemente de aquí proviene su importancia y las posibilidades que ha

---

(1) North American Review, 1917. Cita de J. Charpentier.

de estar bien seguro de que en ese momento Albertina no podría ir ni a Holanda, ni a Montjouvain. Si supiésemos analizar mejor nuestros amores, nos ocurriría ver que a menudo las mujeres no nos gustan sino a causa de los hombres a quienes tenemos que disputarlas, aunque suframos hasta morir de tener que disputárselas; la dificultad suprimida el encanto de la mujer cae. Hay un ejemplo doloroso y preventivo en esta predicción de los hombres por las mujeres que, antes de conocerlas, han cometido faltas, por esas mujeres que sienten hundidas en el peligro y que les es preciso reconquistar durante toda la duración de su amor; un ejemplo posterior en contrario, y en modo alguno dramático es aquel en que el hombre, sintiendo debilitarse su gusto por la mujer que ama, aplica espontáneamente las reglas que ha deducido, y para estar seguro de que no cesa de amar a la mujer, la pone en un medio peligroso donde le es preciso protegerla cada día. (Lo contrario de los hombres que exigen que una mujer renuncie al teatro, aunque por otra parte, sea que la han amado porque había estado en el teatro).

Así cuando la partida de Albertina ya no tuviese más inconvenientes, habría que escoger un día de buen tiempo como éste—iban a haber muchos—en que me sería indiferente, en que estaría tentado de mil deseos, habría que dejarla salir sin verla, y levantándome, preparándome ligero, dejarle una palabra, aprovechando que, como ella no podría en esta época ir a ningún lugar que me inquietase, yo podría lograr en viaje, no representarme las malas acciones que podría hacer,—y que me parecían en este momento bien indiferentes por lo demás,—y sin volver a verla partir para Venecia.

Le toqué a Francisca para pedirle me comprase un guía y un indicador, como había hecho de niño, cuando había querido ya preparar un viaje a Venecia, realización de un deseo tan violento como el que tenía en este momento, olvidaba que, desde entonces, había un deseo que había alcanzado, sin placer ninguno, el deseo de Balbec, y que Venecia,

abierto a la literatura de nuestros días. Porque es más que un simple trabajo literario, vive aparte. Vive aparte porque entraña en sí cierta especie de rebelación incluida en una melodía completamente desarrollada del alma; lo que todo gran artista, en una palabra, busca depositar en el fondo de su obra.

Mucho se ha hablado del parentesco que tiene Proust con Balzac referido a la amplitud y encadenamiento de sus creaciones. La cosmogonía de Balzac corresponde en importancia al mundo de Proust, pero hay otros puntos de tangencia aún más característicos, que en verdad aproximan a ambos autores. Por lo menos Proust sugiere enseguida ciertos procedimientos que hacen pensar en una regresión a Balzac. No de otra manera se deben considerar su manera extática de describir la realidad tangible, su inclinación a las definiciones exactas, sin alrededor, tan propias de Balzac. En Proust falta como en él toda trastienda novelesca, toda causa invisible o mágica. Es sólo, y más que nunca, el hecho literario que sirve al realismo en toda su extensión. Por caminos diferentes llegan ambos a un punto de intersección a una hora distinta.

Balzac creaba personajes sin complejidad que imbuídos de una pasión poderosa, obran conforme a un plan trazado

siendo también un fenómeno visible, probablemente, no podría más que Balbec, realizar un sueño inefable, ese del tiempo gótico, actualizado por un mar primaveral, y que venía de rato en rato a rozar mi espíritu con una imagen encantada, carifiosa, intangible, misteriosa y confusa. Francisca habiendo oído mi llamado entró, bastante inquieta acerca de la manera como yo tomaría sus palabras y su conducta. «Estaba bien fastidiada, me dijo, de que el señor llame tan tarde hoy día. No sabía lo que tenía que hacer. Esta mañana a las ocho, la señorita Albertina me pidió sus maletas, no me atreví a negárselas, tenía miedo de que el señor me retara si venía a despertarlo. Creí conveniente sermonearla, decirle que esperara una hora porque esperaba siempre que el señor ya iba a llamar; no quiso, me dejó esta carta para el señor, y a las nueve partió». Entonces—tanto se puede ignorar lo que hay en sí mismo, puesto que estaba persuadido de mi indiferencia hacia Albertina—se me cortó la respiración, contuve mi corazón con mis dos manos bruscamente mojadas por cierto sudor que no había nunca conocido desde la rebelación que mi amiga me había hecho en el pequeño tranvía, relativa a la amiga de Mlle. Vinteuil, sin que pudiese decir otra cosa que: «¡Ah! muy bien, hizo muy bien naturalmente en no despertarme, déjeme un instante, la llamaré más rato» (1).

de antemano para llegar a los resultados lógicos, implacables, que él conocía de la vida de su tiempo.

Proust parte de la realidad exhaustiva de la vida de su tiempo, y proyectando hacia atrás la perspectiva de su obra, emprende el camino de regreso que hiciera Balzac hacia adelante. Solamente que Proust va muy lejos en su tarea y sobrepasa los hechos concretos,—en los que se detuvo Balzac,—para internarse en los resortes subconcientes de los actos, retornar de nuevo al punto de partida y pasar aún más acá, hablando con voz presente, en imágenes presentes de cosas definitivamente acabadas.—Es la vuelta completa de Proust que explica el magnetismo de su mundo literario.

Ahora, he aquí su trabajo: Un hombre inmóvil tendido en su lecho—ninguna otra descripción conviene más a la comprensión de Proust que esta inmovilidad yacente en que sólo la imaginación trabaja—siente bajo su ventana el trepidar creciente de un motor de automóvil. Piensa en aquellos a quienes molestaría el ruido y se interna en su conformación abstracta. Vuelve en sí para reconocer en sí mismo las imágenes que suscita ese ruido: una playa, una tarde de verano, Albertina pintando, las flores, luego un deseo tenido en Balbec, por último se le hace presente como si lo sintiera, el olor a nafta que sale de los motores en marcha. Oye las bocinas de la calle; ha vuelto de nuevo en sí. Todos estos sueños le son tan agradables que se alegra de estar solo, sin que nadie entre en su cuarto. Pero

(1) *La Prisonnière*. Nouvelle Revue Française. \* \* Pgs. 282 - 287. Trad. de T. L.

de pronto las antiguas impresiones que le ha traído ese ruido de automóvil, le renuevan un antiguo deseo: un viaje a Venecia. Evoca a Venecia a donde debe marcharse ahora que Albertina ya no lo ama. La idea de la separación no lo hace sufrir. Vuelto en sí, nuevamente, llama a Francisca para que le compre un guía de viajes, quien le comunica que Albertina lo ha abandonado, partiendo para siempre esa misma mañana. Este hecho le produce un dolor inesperado y terrible. Partiendo de sí mismo Proust se aleja hacia adentro siempre, aunque en distintas direcciones, para volver a sí mismo en la realidad y volver a partir de nuevo. Ahora bien, este movimiento circular es el dibujo constante de su procedimiento técnico. El beneficio de su labor es haber trabajado con riqueza sin igual las posibilidades que el subconciente tiene para la novela.

Las diferencias que van marcando la evolución de la novela pueden resumirse a grandes rasgos en el estudio de la obra de Balzac, Dostoyewsky y Marcel Proust.

Ellos encarnan los tres tipos más definidos aparecidos en su línea de desenvolvimiento y opuestos entre sí representan la trilogía textual de su mayor perspectiva, en tres puntos culminantes del arte narrativo. En la literatura de transición que puebla los espacios intermedios puede hallarse tal vez nuestro libro preferido. A menudo vive lejos del clima difícil que rige las altas creaciones. Sin la tensión del impulso histórico que debe mantener fatalmente la obra de innovación, el libro preferido, en un ámbito menos forzoso, sólo logra conquistar su preferencia.

Amamos los libros por la cantidad de revelación que ellos traen consigo a nuestro ser. A la inquietud ingobernable del corazón le satisface por contrario la obediencia de los factores de una obra sin problemas, pero sólo a costa de los grandes propósitos es posible aumentar el mundo de la ficción. Ahora bien, las aventuras de mayor magnitud dentro del género, han sido la de estos tres escritores.

Con Balzac el arte de la novela se convierte en un sistema que explica la vida de su tiempo a su propia manera: su concepto realista aproxima hasta el máximo los elementos creados a los de la realidad. El sentimiento más visible de la sociedad moderna (todo lo de Balzac es visible) es la posesión del dinero, y a la orilla de este sentimiento edifica su comedia

humana. Con él el género novelesco entra en la vida diaria. Es el biólogo de la democracia escribiendo, y democracia es la fusión perfecta del dinero con la política.

Balzac reparte los papeles de su drama conforme a este plan y luego los desarrolla con minuciosas descripciones.

Papeles de su drama, plan, definición de los papeles: esto es Balzac.

Lo dá todo hecho, condimentado, lo explica todo. El lector no tiene ninguna duda que sufrir, todo está previsto implacablemente en el texto. Es una especie de Agencia Cook de la literatura. Es simplemente narrativo, es decir externo.

Dostoyewsky, procedente de Balzac, consigue en cambio la mayor flexibilidad de la composición, lubrica las articulaciones anquilosadas del cuerpo novelesco y pone en movimiento todos sus miembros. Los personajes tienen hechura externa y hechura interna. Sirviéndose de los mismos medios que Balzac, maneja de tal manera los recursos del oficio que uno siente correr entre líneas ese algo palpitante de lo vivo psíquico. Dostoyewsky parece no conocer lo que pasa en su libro, y no ser más que un curioso cualquiera que también quiere imponerse de lo que ocurre allí. No acepta ninguna actitud preponderante, en oposición con Balzac que se presenta como dueño y señor de toda su pesada máquina. El lector llega, oye, comienza a interesarse y a poco se encuentra rodeado de novela. He aquí su truco de escritor. (1) Aparte su valor racial, y su médula de ideas y las dimensiones de su mundo, aquello incontenible que él mismo no puede sofrenar y que podría llamarse Dostoyewsky y la fuerza del sino, es indudable que su arte es la perfección misma de la escuela de Balzac: el realismo mágico de la novela.

Introduce el relativismo en los caracteres, su técnica es más directa, de narrativa ha pasado a ser representativa, interviniendo aún su autor (en tercera persona) en la acción misma como actor del drama.

Por último Proust abandona casi el objeto inmediato de la literatura novelesca, para detenerse sólo en lo que da labor a su arte singular. Los medios de que se vale han cambiado radicalmente en su caso, sin embargo, un orbe de tan vastas

---

(1) Ortega y Gasset lo ha expresado muy justamente en *Ideas sobre la novela*. Revista de Occidente. 1928.

proporciones como cualquiera de los anteriores ha sido descubierto esta vez. No es la trama realista ni la descripción intencionada lo que realiza su obra. Ella está situada en el mismo centro creador y se refiere con fidelidad, a los resortes del subconciente. Escrita en forma autobiográfica, la obra de Proust procede exclusivamente sobre la memoria que él gradúa, diferencia, emplea a su antojo. Característico suyo es el público reducido que lo lee.

A este respecto hay que decir que el arte todo ha derivado en nuestra generación hacia un núcleo excepcional de cultores y gustadores; se ha hecho privativo y aristocrático. La pintura después de Cézanne no es otra cosa que una especulación constante de la hipersensibilidad plástica. El cubismo no podría comprenderse sin un hartazgo del más puro clasicismo. Igual cosa ocurre con la música después de Debussy. Hasta tal punto la vida moderna había intensificado su vida.

Pero la distención comienza a crecer en derredor en grandes círculos concéntricos. Mantener una tal tensión espiritual era renunciar a un sentido de totalidad del mundo. Una respiración más tranquila visita los corazones.

Eso sí, que como todos los acontecimientos que para nacer hubieron de avasallar normas tradicionales—decadentes y perjudiciales,—identificadas con el espíritu de varias generaciones, el arte contemporáneo conserva alrededor de sus escuelas, después de ocurridas, pequeños núcleos de imitadores superficiales que enturbian la visual, repiten actitudes mecánicas de lucha cuando ya no hay lucha, exaltando vanamente problemas resueltos, exagerando a veces teorías subalternas. No es más que la revancha de los espíritus negativos, sacrificados con la tradición inerte, que reaparecen en las formas nuevas investidos de un progresismo sospechoso, externo y vengativo. Toda clase de especulaciones interesadas se realizan a base de tales colaboradores. El arte contemporáneo ha tenido que sufrirlos y tendrá

*De qué cantidad de lastre debe desembarazarse el artista que quiere sentir de otro modo que el acostumbrado suyo su propia sensación. Cuánta cosa viva adherida profundamente a sí mismo debe dejarse atrás. Lo admirado y conquistado, la destreza adquirida, lo que se amó con tanto orgullo, el trabajo y la fatiga y la imaginación que se gastó en ello van a inmolarsse de pronto, pues es necesario admirar otra cosa, adquirir otra destreza, amar lo de más allá. Siempre he pensado en lo que entrañan de desgarrar-*

que sufrirlos aún durante mucho tiempo, no sin provecho por cierto. Es lo único que demuestra en última instancia la inutilidad de la forma sin contenido y, por lo mismo, lo único que permite determinar en substancia, la verdadera calidad de un arte teórico.

La novela nueva, como la poesía nueva, como la pintura nueva necesitaron en un momento especial, para realizarse, tomar distancia con un pasado ilustre, por lo tanto demasiado cargado de obligaciones hereditarias que era fuerza cumplir debidamente, lo cual no significa en modo alguno que romper la línea de continuidad sea siempre una ganancia.

La novela inmediatamente posterior a Proust, parecía corresponder a lo que se ha dado en llamar el ritmo febril de nuestro tiempo. Sus caracteres más notables eran la reducción al mínimum del tiempo que había de gastarse en leerla. Los libros de Soupault, de Giraudoux, de Mc. Orlan apenas pasaban de las 200 páginas. Se decía que el dinamismo del hombre del día no admitiría en este orden una tarea más dilatoria. Era preciso entonces aprovechar bien el espacio, midiendo cada frase en su máximo rendimiento, calculando cada acción en su máxima consecuencia.

Pero esto no era más que la apariencia transitoria. La novela ha vuelto a coger con los autores últimos, su ruta de densidad y tiempo continuo que parece ser su acento característico.

Los ejemplos transcritos en estas páginas están demostrando esa trayectoria. (En Balzac ocurren muchas cosas, en pocas líneas; en Dostoyewsky menos cosas, expresadas en un diálogo

*miento y heroísmo, de renuncio temerario, esas conversiones de última hora a un nuevo credo de arte, de los escritores que ya hicieron su obra según los modos de su tiempo.*

*Y también qué equívoca es la situación de quien transcribe cuanta novedad literaria existe adoptándola desde luego. Aparece en la situación del que empieza constantemente, del que no tiene nada comprometido en su oficio. Encontrarse en el punto de partida es sin duda un privilegio, pero siempre un pequeño privilegio, es decir, no puede ser más que esto: una ventaja pequeña. En cambio el grueso de lo estimable en el trabajo literario no puede estar sino en lo que se produce a costa de un material personal, permanente.*

nutrido y en mayor número de palabras; por último en Proust no ocurre casi nada en varias páginas).

La obra de vanguardia de hace diez años no ha seguido cultivándose, la importancia que asumió en un momento de crisis del género, se debe a que contenía en pureza muchos factores que iban a desempeñar roles de importancia en la novela de hoy. Fué como la exaltación súbita de valores inanimados, la iluminación de cosas hasta entonces taciturnas. En verdad a partir de la guerra se veía ya cultivar en los libros cierto material postergado hasta entonces, que asignaba un cuidado especial al tejido literario, a los medios de expresión y a los datos subjetivos. De pronto los libros de vanguardia pusieron este material a plena luz; esta es su gloria.

Muchos autores coincidieron en un momento dado en la expresión de ciertos sentimientos que correspondían a necesidades espirituales comunes. Surge entonces un mismo sentido en los libros, el cultivo de tipos semejantes, aún el empleo de un vocabulario de origen emparentado que ocupa palabras de un mismo linaje, reconocibles por su eufonía, gusto, estructura y color. Al mismo tiempo que aparece Proust, un poco antes o un poco después (labor de muchos años que permanecía inédita), se publican muchas novelas que traen en sí, aunque sólo sea en germen, el problema de la densidad cronológica y una extraña preocupación por el material de oficio. Labor unánime que ha parecido al observador superficial la determinación de simples influencias directas de una personalidad hacia otra, según jerarquías preestablecidas u ordenadas en escala sucesiva, siendo así que se trata de hechos literarios simultáneos, pertenecientes al desarrollo de un mismo fenómeno.

Ya Bourget consideraba como esencial en el verdadero novelista, el hacernos experimentar en primer término, el sentimiento de duración del relato presentándolo como una serie de momentos. El antroscopio de Proust ha mostrado luego, en su exuberante complejidad, hasta dónde es posible realizar esta continuidad de tiempo en la novela, al internarse en un mundo vedado cuyos últimos rincones aún no se conocen.

Así los novelistas últimos, después de acaecida su obra, quieren rehabilitar la novela de su pretendida crisis trabajando con instrumentos recién templados campos de rica materia, en un tiempo continuado y denso. Marcel Arland, Malraux, Ernest Hemingway, William Faulkner, Virginia Wolf o Aldous Huxley, escriben novelas de grueso texto, sobre 400 y 500

páginas cuyo programa es realizar en «profundidad y superficie, en un medio preciso (la escena de Balzac,) una acción en que participen individuos formados por elementos complejos (la enseñanza de Dostoyewsky) que representen, gracias a un método de síntesis, en apariencia elemental, caracteres constantes si no invariables.» (1)

---

(1) John Charpentier. *Considérations sur le roman*. Mercure de France, CLXXXIII.