

## NOTAS SOBRE LA NOVELA

La novela —hablo, claro está, de la novela moderna— es una realidad literaria problemática. Quizá de allí mismo, de ese perpetuo ahondar en sus internas contradicciones, provienen su fertilidad y su vigencia. Todos los términos con que se intenta su asalto participan de esa radical inseguridad. Los grandes novelistas han tenido aguda conciencia de ello; nos queda un testimonio expresado en muchas páginas densas de crítica y auto-crítica. El tema, el personaje, el diálogo, la intriga, todas esas entidades —y tantas otras— aparentemente abiertas al análisis, encierran en verdad tensiones y conflictos internos que casi las reducen a la categoría de meras construcciones verbales. Sin embargo, el amador verdadero encuentra en el conocimiento, o en su búsqueda, nuevos motivos de amor. Las líneas que siguen, desprovistas de aparato erudito, son apenas tentativas de acceso a ese conocimiento.

### EL PROBLEMA DE LOS TEMAS

#### *Temas y suerte de la novela*

Los agoreros que de vez en cuando predicen la inevitable muerte de la novela parecen ignorar un mecanismo elemental que se enuncia como sigue: no existe novela sin relaciones humanas; mientras entre la gente se establezcan relaciones personales, y subsista una lengua viva apta para ser escrita y leída sin dificultades excesivas, la novela, teóricamente, es posible. Esa posibilidad está implícita en su definición tal como

la formula Kayser, que la identifica con “la narración del mundo privado en tono privado”. Pero los aludidos profetas no ignoran, en cambio, que el género —o la “función”, para hablar como Alfonso Reyes— suele presentar mayores dificultades en unas épocas que en otras. Balzac redivivo quién sabe si elaboraría hoy una *Comedia humana*; o quizá Balzac mismo se parecería más a Moravia o a Graham Greene. Una de las dificultades capaces de incidir en ese vistoso resultado, y que afecta en buena medida a los novelistas contemporáneos, es la que reside en la elección del tema adecuado.

La anónima y desatendida autoridad del Diccionario nos informa que la novela es una “obra literaria en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres”. Ni los “sucesos o lances interesantes”, ni los caracteres, pasiones o costumbres son sin embargo, rigurosamente hablando, temas de la novela; por lo menos, no lo son de la novela contemporánea; y quiero llamar aquí de tal forma a aquella expresión literaria que tiene que ver con la vida de nuestra época en forma amplia, trascendiendo inclusive las limitaciones de tipo político o geográfico. En esta novela, pues, es donde vemos planteado el problema de los temas, al parecer más fácilmente resuelto en épocas literarias anteriores.

#### *La crisis de los temas*

El simple lector puede constatar que hay cierta merma de temas posibles. Y eso que la vida de estos siglos tiende a la complejidad, no a la simplificación. Hay más cosas, más protagonistas —animados e inanimados— en nuestro mundo. Ha de ocurrir, entonces, que no todo “lo nuevo” del mundo es novelable, a menos que tenga un vínculo bastante coherente con el ámbito de las relaciones humanas. Todavía en el

siglo pasado los descubrimientos técnicos y científicos quedaban bien en la novela (y no es Julio Verne el único ejemplo que podríamos aducir); hoy resultaría incongruente la pretensión de novelar, por ejemplo, las armas nucleares. Si éstas tienen algún lugar en nuestras novelas, será sin duda en el incómodo pero inapelable final.

Esta pérdida de lo que hubiera sido una posible veta temática va más allá. Como consecuencia de todo lo que ocurre —armas nucleares, coexistencia agresiva y demás—, la vida es notoriamente más insegura. El novelista no puede ignorar esa condición en los destinatarios de su obra; ésta caerá en manos de gentes atadas a graves problemas, que inclusive llegan a afectar su estabilidad en el mundo. Podrían olvidarlos momentáneamente para entregarse a la lectura de las obras de ficción, supuesto que éstas alcanzaran un nivel de interés que justificara tal cosa. Pero, a menos que viva en Babia, tampoco puede el novelista desconocer que idéntica radical inseguridad afecta a los personajes de sus ficciones; ellos también tienen en torno suyo un mundo inestable. Y no nos engañemos: sólo en muy relativa medida puede el escritor sortear esa dificultad trasladando la trama al pasado, pues en ese caso no interesaría a gran parte de los lectores. La evasión hacia el futuro, a su vez (pienso en el Huxley de *Mono y esencia* o en *1984* de Orwell), no es tal ni —generalmente— quiere serlo en el fondo: se trata de un mero recurso para plantear con mayor crudeza los problemas del presente; es una reincidencia, lo contrario de una evasión.

### *Cambios cualitativos en la vida*

Además de insegura, la vida de hoy es menos interesante. No hay tantos oficios, profesiones y ocupaciones que singularicen a la gente: pesan en este sentido la standardización, los métodos de producción en masa, la racionalización creciente de muchas actividades. Todo ello significa más uniformidad que diversidad, y esta última es la raíz de muchos con-

flictos humanos aprovechados por los novelistas. Por el contrario, la descripción de lo uniforme y masificado no es muy apta para la novela (a menos que se lo glorifique con propósitos políticos, como llegaron a hacer los novelistas soviéticos): más fácilmente que a la exaltación de lo actual, por ese camino se va a *Tiempos modernos*, de Chaplin. Se llega a la sátira, y ésta no tiene el calor de humana simpatía que la buena novela requiere y que en ciertos casos la justifica.

Las transformaciones de la sociedad han influido también en otros sentidos sobre la temática novelística. La vida afectiva es hoy menos complicada que en siglos pasados, y por ello casi no tiene vigencia el problema de los obstáculos que los amantes, en las novelas románticas, debían sortear antes de lograr el reconocimiento de su derecho al amor. De suerte que la vida amorosa se banaliza en las novelas actuales, o si se quiere se animaliza (podría ser un ejemplo *El libertino*, de Wakeman). Para escapar a ese peligro, algunos novelistas acuden a enfoques de lo amoroso que en sí implican problemas con el orden vigente (Gide, Moravia) o que se establecen entre personas ligadas profundamente a una moral religiosa (Mauriac, Graham Greene). Pero en general el tema amoroso tiene escaso predicamento. No hablemos de los amores de Pablo y Virginia o de las cuitas del joven Werther; ni siquiera las vicisitudes de Fabricio Del Dongo interesan gran cosa a los lectores calificados de nuestra época, acostumbrados a relegar esas producciones a las zonas del folletín.

### *La vida de relación*

Otro gran tema perdido es el del ascenso en la jerarquía social, o la lucha contra las adversas condiciones que la vida opone al valeroso protagonista. Como el anterior, fue tema predilecto de la novela burguesa del siglo pasado. Casi todo Balzac, casi todo Dickens podrían citarse aquí como ejemplos. Actualmente, en cambio, nuestro lugar en la sociedad está fijado con menos rigor, e inclusive no nos disgusta mencionar

la humildad de nuestro origen; Edmundo Dantés, una vez enriquecido, no necesitaría para triunfar disfrazarse de Conde de Montecristo. Además, la vinculación del hombre actual con quienes están cerca de él es cada vez más tenue. La vida de relación ha perdido profundidad y continuidad; todo novelista moderno siente esa pérdida. Por eso, de la vida estable reflejada en novelas que transcurrían íntegramente en una comunidad relativamente pequeña y cerrada en sí, se pasa a la descripción de las relaciones entabladas en un hotel, o durante un viaje en tren o barco. Es lo que ocurre, en distintos planos de valor, en novelas de Vicky Baum, de Forster, de Somerset Maugham, del repetido Graham Greene. Claro está que esto tiene su contraparte, y que no todo es relación banal u ocasional con el prójimo: *La náusea*, esa magnífica caracterización de la soledad del hombre contemporáneo, vale tanto como la idea de lo social que podemos adquirir en *Los Thibault*. Pero generalizando podría demostrarse que la progresiva desaparición de la comunidad estable, del ambiente necesariamente restringido, se deja sentir en la falta de profundidad de ciertos personajes. Se conoce a la gente cuando se la ve repetida, inevitablemente; y puede resultar conveniente que esa gente sea poca.

### *Temas ganados*

En contraste con todo eso, apresurémonos a reconocer que varios temas han dejado de ser prohibidos o intransitables: los ejemplos pertinentes los dan Joyce, Lawrence, Huxley. Lo que interesa preguntarse, en cada caso, es si los temas que así se incorporan al repertorio novelístico sirven para aportar a la novela algo sobre el carácter de los personajes; si la trama, gracias a las cualidades de ese tema, verá o no facilitado su desarrollo. Como puntos positivos que probablemente equilibren del todo este somero balance, agreguemos que se sabe hoy más que nunca de las motivaciones psíquicas del hombre; que una nueva medida, la del tiempo, se ha in-

corporado firmemente a las categorías novelísticas; y que la atmósfera de la ficción ha ganado definitivamente en el sentido de la lengua, hoy más que nunca libre y apta para referirse a todo, inclusive en el sentido de lo que los personajes actuales están autorizados a decir. A pesar de las alternativas de una modalidad literaria esencialmente problemática, y por ello en constante crisis, estas tres dimensiones —lo psicológico, el tiempo y la lengua— vuelven a colocar a la novela en su condición de género totalmente ajeno a la decadencia que desaprensivamente se le atribuye.

#### INTRIGA Y PERSONAJE

##### *Una improbable operación*

Los lectores habituales de novelas suelen preguntarse qué aspecto de la elaboración del libro afronta primeramente el creador; en otras palabras, si lo que primero inventa es el personaje o bien la trama o intriga, la sucesión de hechos por los cuales la ficción avanza hacia su culminación final. Aunque la pregunta sea un tanto ingenua —confesión de culpa: todos la hemos formulado alguna vez—, tiene su porcentaje de razón; por lo menos, muestra que se perciben nítidas formaciones en el orbe novelístico. Aquí predominio de los personajes, como en Cervantes, Dickens, Balzac; allá hegemonía de las situaciones, como en Flaubert, Meredith o Hardy, y luego en gran parte de la novela de nuestro siglo.

Pregunta ingenua, sin embargo; pues intriga y personaje, en la novela, se condicionan mutuamente. A los efectos del análisis podemos escindirlos, pero es una operación forzada y artificial. En el mismo sentido opinaba Henry James, en un pasaje de su ensayo sobre Maupassant: "El personaje, como quiera que lo tomemos, es acción; y la acción es ya una trama; y toda trama que tenga coherencia, aunque pretenda interesarnos sólo a la manera de un rompecabezas chino, pulsa nuestra emoción, nuestro sentido del suspenso, por medio

de referencias personales. Nos interesa la gente sólo en la medida en que sabemos qué es la gente''. He ahí la síntesis. Un ejemplo bien a mano de esta interdependencia es nuestro *Don Segundo Sombra*: todo lo que hacen los personajes —la intriga—, todo lo que de ellos puede esperarse, todo lo que nos interesa saber de esa gente, procede simple y sencillamente de aquello que esa gente es. En cuanto hizo Güiraldes para convertir dos nombres —Segundo Sombra, Fabio Cáceres— en seres de novela, en personajes ficticios, estaban implícitas casi todas las circunstancias que los moverían a la acción; y la acción, como dice James, es intriga.

#### *Creación del personaje y creación de la intriga*

Una novela lograda, se ha dicho, es un buen relato bien contado. Para contarlo bien, precisamente, sirve la intriga, que es su mecanismo lógico e intelectual. Crear un personaje novelístico es un acto misterioso en el que sólo triunfan quienes son capaces de lograr algún acceso a lo esencial humano. Hay allí sin duda algo mágico. Pero sólo con magníficos personajes no se hace una gran novela, si ellos no se mueven según las leyes sutiles de una trama de equivalente jerarquía. Urdirla requiere inteligencia y memoria; también un sentido agudísimo del cálculo, como en una buena partida de ajedrez.

La génesis de una intriga novelística es otra cosa. A veces la trama procede de la expansión de una situación limitada o de un mínimo incidente, como cuando Henry James recrea, a partir de una anécdota casual, *Otra vuelta de tuerca*. O bien consiste en la hábil compaginación de episodios distintos —tal hace Gide en *Los monederos falsos*—, generalmente para brindar su clave en un hecho implícito en ellos o ajeno a todos. En algunos casos —Flaubert, Mauriac— arranca de un esquema previo, precisamente detallado, según el cual trabaja el novelista hasta colmarlo, por así decir, con el reflejo de sus vivencias. Siempre, sin embargo, y sobre todo cuando hablamos de grandes novelas, se da como resultado una unión

íntima, indisoluble, de naturaleza casi mística, entre el personaje y aquellos hechos suyos que conforman la trama. Es decir, en la gran literatura de ficción ocurre lo mismo que en la vida: los hombres y los hechos entablan una interacción inacabable.

### *El caso del cuento*

A veces no es así, sin embargo. A veces, el personaje y la trama existen separadamente, sin compenetrarse; o la importancia de un elemento oscurece totalmente al otro. No sólo ocurre tal cosa, como podría pensarse, en las novelas menos buenas, que son generalmente grandes novelas frustradas: o formidables personajes a quienes no sucede nada digno de nota, o apasionantes circunstancias protagonizadas por títeres de quienes penosamente sabemos algo más que el nombre. Pasa también en un género próximo: en el cuento. A diferencia de la novela, el cuento puede ser casi puramente delimitación del personaje, aunque entonces corre el riesgo de confundirse con el cuadro de costumbres: ejemplo, muchos de los cuentos —de animales o de hombres— de Quiroga. Y puede ser casi exclusivamente trama, desempeñada no importa por qué seres; allí está *La muerte y la brújula*, de Borges. Pero, tal vez precisamente por eso, no puede aspirar a ser, como la novela, una imagen del mundo en su desconcertante y maravillosa diversidad.

## LA CREACION DEL PERSONAJE

### *La "vida" del personaje*

En un penetrante ensayo, que data de 1933 pero que hace pocos años se ha editado en castellano (*El novelista y sus personajes*, Buenos Aires, Emecé, 1955), François Mauriac se plantea el problema de los seres de ficción, de los personajes novelísticos. Apasionante tema: si para Shakespeare esta-

mos hechos de idéntica materia que los sueños, ¿qué ser, qué consistencia habrá de atribuirse a los personajes de ficción, seres a su vez imaginados? ¿En qué medida puede decirse que viven Teresa Desqueyroux, Ema Bovary, Don Quijote, Tom Jones, Agostino, Mauricio Gómez Herrera? Y si viven, ¿quién les dió vida y de dónde proceden? El mismo Mauriac se apresura a decirnos desde las primeras líneas que si los personajes inventados por los novelistas fueran “creados”, entendiéndolo por creación hacer algo de la nada, aquél sería como un dios. Con todo, ha de admitirse que de él proceden, que nacen “de las nupcias que el novelista contrae con la realidad”.

¿En qué sentido, entonces, son inventados? Pierre-Henri Simon, en una hábil presentación de las ideas de Mauriac sobre la novela, lo explica. Mauriac, como Gide, cree que el novelista da vida a sus personajes proyectando de sí mismo, no su personalidad consciente y realizada, sino las virtualidades secretas y oprimidas del yo creador. Ningún personaje, pues, puede ser enteramente ficticio; y ello desmiente la consabida leyenda destinada a advertir que “Los personajes y situaciones que contiene este libro...”, colocada aún por algunos novelistas al comienzo de sus volúmenes. La frase ya no engaña a nadie. Y no sólo por ese punto primigenio de arranque en el yo del creador, sino además porque tales secretas virtualidades no pueden proyectarse en el vacío: lo normal es que esos rasgos recaigan en seres observados, que inconscientemente proporcionan rostros, caracteres o situaciones. He ahí la clave de los “reconocimientos” que algunas personas suelen hacer posteriormente de sí mismas en los entes de ficción: ¿no saben acaso los biógrafos de Proust de la cantidad de personas que decían “ser” Albertina, por ejemplo? Por donde todos los personajes novelescos, además de inventados, son compuestos, mixtos, nacidos de una combinación de elementos proporcionados —sin saberlo— por sabe Dios cuántos hombres y mujeres. Vano intento, entonces, ubicar todas esas “fuentes”, para usar la palabra profesional. El

mismo Proust lo previó: “un libro es un vasto cementerio, donde la mayor parte de los nombres se han borrado ya y no pueden leerse”, dice en *El tiempo recobrado*.

### *Observación y creación*

Volviendo pues a Mauriac, y a Pierre-Henri Simon que lo interpreta, quedamos en que “el personaje de la novela no es propiamente creado, puesto que la observación de la vida ha proporcionado su modelo o su pretexto; pero, en lo que tiene de esencial, no surge de esta observación, pues el novelista le ha insuflado un alma que procede de la suya propia y a menudo la ha compuesto, agrupando según dosis arbitrarias los elementos de la realidad exterior e interior”. Eso es sin duda lo fundamental acerca del proceso psicológico de construcción del personaje. A ello debe agregarse algo sumamente interesante que Mauriac detalla en el ensayo comentado, y que versa ya sobre el procedimiento concreto de la creación. Afirma el autor de *El desierto del amor* que el arte del novelista, en este sentido, se basa en amplificar desmesuradamente un rasgo, un detalle, un vuelco del humor, para convertirlo en pivote sobre el que gira la personalidad del protagonista, agitado por lo que él ha convertido en pasión dominante. De un instante de enervamiento, de una de esas fugitivas sensaciones amplificadas, sale la devoradora rabia del padre de familia en *El nudo de víboras*. Y, al mismo tiempo que amplifica, el novelista aísla ese rasgo característico, destaca tal o cual sentimiento que en el héroe se percibe por así decirlo a simple vista, mientras que en nosotros —seres infinitamente más complejos e incomprensibles que los personajes novelescos— está “enmarcado, envuelto, suavizado o combatido por multitud de otros sentimientos contrarios”. A la diversidad infinita de la vida, la novela opone su ficticio mundo cerrado en sí mismo, cargado de sentido, con personajes que hacen exactamente lo que hay que hacer en el momento oportuno; casi semidioses, que pocas veces comen —o

lo hacen sólo para tener un momento de charla—, que no dedican tediosos esfuerzos al trabajo, que no luchan con dificultades de transporte y en cuyas vidas el amor, el conversado y explicado amor, ocupa lugar notable. ¡No es extraño que Forster enfrentara al personaje de la vida real y al de la novela como dos seres casi totalmente divergentes, como el “homo sapiens” y el “homo fictus”! También Mauriac habla, sin utilizar el término, de este peculiar ejemplar, el “homo fictus”: “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”. Pero las convenciones de este género, tan adentrado en la conciencia del hombre contemporáneo, hacen que, si el novelista describiera un acontecimiento tal cual lo observó en la vida real, el resultado sería para el lector imposible e inverosímil. Sin contar con que, como dice creo que Robert Liddell, el novelista que pretendiera contarnos un episodio amoroso tal como en realidad puede ser presenciado tendría que limitarse a los puntos suspensivos. Pues los verdaderos amantes no pasan su tiempo hablando —como los locuaces héroes de la novela—, sino amando.

Ahí tenemos, pues, al novelista con sus criaturas, creadas de tan especial manera y no obstante dependientes de él, ligadas a él muchas veces por el amor y la compasión que —como en la vida— hacen atender ante todo a quienes son más miserables e imperfectos. Con esos muñecos el novelista intenta su empresa: “fijar, inmovilizar en sus libros el movimiento y la duración”. Y al hacerlo enfrenta la antinomia fundamental de la novela, la contradicción que le es inherente: por una parte, tiene la pretensión de ser ciencia del hombre, “del hombre, mundo que hormiguea, que dura y que se escurre”, y sólo sabe aislar de ese hormiguelo una pasión, una virtud, un vicio,

que amplifica desmesuradamente: Goriot o el amor paternal, la prima Bette o los celos, Grandet o la avaricia. Por otra parte, “la novela tiene la pretensión de pintarnos la vida social”, y apenas si nos presenta individuos, tras haber cortado —para peor— la mayor parte de las raíces que los unen al grupo. En el individuo, el novelista aísla e inmoviliza una pasión; en el grupo social, inmoviliza y aísla a un individuo. “Ese pintor de la vida expresa lo contrario de lo que es la vida: el arte del novelista es un fracaso”. La fórmula, evidentemente excesiva —e injustificada si se aplica a las mismas novelas de Mauriac— alude con todo a una exigencia que todo gran novelista siente vivamente: la necesidad de resolver el problema del equilibrio entre la deseada unidad y armonía, frente a la tentación y necesidad de reflejar lo movedido y múltiple, el “gran teatro del mundo”.

### *El personaje y nosotros*

Aunque ese equilibrio no se establezca en todos los casos, viene a decirnos Mauriac que los personajes, los seres novelescos, existen más allá de sus páginas para entrar en los días de nuestras vidas con su carga de significación. Primeramente porque, como el mismo novelista que venimos glosando dice en otro lugar, “todo drama inventado refleja un drama que no se inventa”. Además, porque estos personajes irreales, estos “homines ficti” nos ayudan a conocernos y a tomar conciencia de nosotros mismos; porque mucho podemos aprender sobre la naturaleza humana merced a los análisis de los grandes novelistas; porque, frente a la contradicción y a la confusión del destino de los hombres reales, el de los seres de ficción tiene siempre un significado y entraña una lección. Finalmente, porque nos dejan la sensación de que somos capaces de acceder a nuestros semejantes, de que podemos incorporarnos a su intimidad, de conocerlos. ¡Tienen ser, después de todo, estas marionetas imaginadas por los vagos seres hechos de la misma sustancia que los sueños! Otro personaje de Shakespeare

creo que los hombres somos para los dioses lo que las moscas para los chiquillos traviesos, puesto que ellos nos matan para divertirse. Sabemos que no es así, mas, aunque lo fuera, no repetiríamos la triste hazaña con los personajes de nuestras novelas. Pues a ellos nos une una relación que nunca vinculó a ningún dios inclemente con sus desdichadas criaturas: la fraternal conmiseración con que, al asomarnos a su intimidad, distinguimos el rostro conmovido de nuestro ser más profundo.

#### NOTAS SOBRE EL DIALOGO

##### *Justificación*

Ninguna justificación mejor, para empezar a hablar de los problemas del diálogo novelístico, que esta exclamación de Alicia, la de Lewis Carroll: "¿Para qué sirve un libro que no tiene grabados ni diálogos?". Un insoportable y encantador personaje dice así, mejor que largas disertaciones, lo importante que es el diálogo para la novela moderna.

##### *Novedad*

Pues el diálogo novelístico es cosa relativamente nueva. En la novela antigua, la narración sofoca a la ficción, a la libre y actuante presentación de los personajes. Por ejemplo: "Hacíame solícito en tenerle el estribo, si quería apearse, y dábale algunas flores de las que hallaba cerca del camino. El entendió la mía, y preguntóme que a dó caminaba. Díjele que a Nápoles. Quiso saber de dónde era y el discurso de mi vida, haciéndome mil preguntas; pero yo le respondí por el estilo que me pareció más provechoso para acreditarme" (Mateo Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*). Y cuando un personaje toma realmente la palabra, lo hace muchas veces sólo para emitir alocuciones o discursos. Hoy, en cambio, el diálogo no es un complemento

del relato novelístico, sino un medio de desarrollarlo. El cambio ha sido tan brusco, que pocos han advertido cuánto debe la actual literatura de ficción, no a la novela clásica, sino al teatro que le antecede y, a veces, coexiste con ella. El teatro es, justamente, representación de personajes en acción; del diálogo de los buenos escritores teatrales pueden aprender mucho los novelistas perspicaces. La historia del teatro viene a ser, así, la prehistoria de la novela moderna.

### *Lugar*

Primer problema: lugar que ocupa el diálogo en la textura general de la novela. Escaso, como en gran parte de Faulkner, o como en *Todo verdor perecerá* y otras novelas de Mallea; abundante, como en *La tía Tula* de Unamuno; equilibrado, como en *El señor Presidente* de Asturias, en Forster, en Moravia. ¿Cuánto es lo que se debe decir? Si se abusa del diálogo, la novela puede resultar aburrida; por eso Trollope (en el fondo, como Alicia) sostenía que el diálogo es la parte más agradable de una novela, pero sólo en la medida en que tiende de algún modo a desarrollar el argumento. Agreguemos que no es preciso que se limite forzosamente a eso; pero conviene que delate una tendencia en esa dirección, que impulse en algo el desarrollo de la intriga o la descripción de los personajes. En ese sentido —quizás sólo en ése— hay diálogos pertinentes y diálogos impertinentes. Algunos novelistas quieren pasar de contrabando conversaciones sobre política, economía o filosofía; tales discusiones, así como han ignorado las convenciones del diálogo novelístico, pretenden ingenuamente evadirse de las obligaciones del diálogo filosófico, género sumamente respetable. Lo importante, repitamos, es que el diálogo ayude a la trama o a la revelación del carácter de quien habla; en última instancia, al lector, que trata de comprender el orden novelístico en que se interna. Una cosa más: no es ineludible —como parece creer Aldous Huxley— que cada uno de los personajes exprese *todo* en la con-

versación. En la vida real hay gente que revela su intimidad por otros medios; en la novela, el *Chávez* de Mallea ilustra acabadamente esta última posibilidad.

### *Altura*

¿Cuál será la altura del diálogo? Hay distintos grados de tensión: el diálogo vulgar, el normal, el educado, el trivial, el trágico. No confundir aquí el realismo, actitud estética tan respetable en sí como el conservadorismo o el socialismo, con la transcripción servil de lo que se oye. Siempre se requiere estilización, y la conversación novelística tiene la obligación de ser más interesante que lo que suele ser la de la vida real; más interesante, porque lo que busca es precisamente el interés, la atención del lector, que no debe distraerse del asunto. Desde la charla cotidiana hasta la conversación literaria, media un proceso de selección, arreglo y estilización, que aproxima insensiblemente todo diálogo a la altura característica de la conversación de personas educadas: éstas, como los personajes novelísticos, suelen decir con preferencia cosas que hacen a la sustancia de lo que se trata. En el tránsito de la realidad a la novela, entonces, más importante que registrar todo lo que se dice es ser capaz de omitir. Gide sabía esto muy bien.

### *Alcance*

Insistamos: ¿debe el diálogo registrar todo? A veces el novelista da la impresión de querer ir al fondo de cada asunto, de querer atrapar todos los matices de la expresión. Cae entonces en minucias, sutiles o enormes, pero no suficientemente importantes como para justificar que el lector se detenga en ellas. Ni tanto ni tan poco, habría que decir. Por otra parte, la falta de una previa delimitación del alcance del diálogo se advierte bien en ciertos novelistas populares y en los novelistas inmaduros: en ambos tipos de obras encontra-

remos abundantes ejemplos de conversaciones que no sirven ni para revelar la personalidad ni para hacer avanzar la acción. Encontraremos también discursos y expresiones que distintos personajes podrían intercambiarse sin riesgo alguno. Prueba suprema del novelista que sabe hacer dialogar: que reconozcamos cada personaje por su “voz”; que siempre sepan quién está hablando. Mauriac se olvida, a veces durante varias páginas, de seguir aclarando los nombres de los interlocutores. Ni falta que hace.

Una concesión: a veces, con todo, el novelista experimenta la necesidad de hacer una pausa. No puede crear un espacio libre, como el arquitecto, ni anotar un silencio con un calderón encima, como el compositor. Quizás en ese caso lo único que puede hacer el novelista es escribir algo completamente falto de interés, que sirva para aflojar la tensión.

### *Modos de hablar*

De cómo deduce uno que debe ser la lengua del diálogo, surge un poco por sí mismo de esto que venimos diciendo. Pero, sobre todo, lo que los lectores debemos exigir de nuestros novelistas es que, como quiera que escriban, no recurran a la acotación o digresión para hacernos saber lo que los personajes mejor pueden expresar hablando. O en algunos casos callando, pues el silencio también es una contingencia de la palabra.

Los caracteres de esta lengua propia del diálogo se pueden estudiar en detalle —cosa que no intentaremos aquí— en dos modalidades narrativas: la novela histórica y aquella cuyo contorno lingüístico es dialectal. En cuanto a la primera, hay varias maneras de escribir un diálogo histórico tolerable. El autor puede intentar reconstruir fielmente el diálogo de una edad pasada, cosa que sólo resulta plenamente posible cuando esa edad no está muy distante en el tiempo (medido este tiempo preferentemente con relación

a la evolución de la lengua, más importante aquí que la cronología); o puede optar por un razonable “arcaísmo negativo”, consistente en utilizar la lengua del tiempo propio, pero suprimiendo toda palabra o referencia que parezca demasiado contemporánea; o en fin puede usar sin más el lenguaje de la época en que se escribe, como —en ámbitos distintos— lo hacen Shakespeare, Bernard Shaw, Cervantes en *La Numancia* o Legerkvist en *Barrabás*. Lo que en modo alguno se puede mantener por sus propios méritos es el *pastiche* que pretende ser filológicamente —o arqueológicamente— correcto, llámase Walter Scott o Juan Montalvo quien lo cometa. Cosa semejante pasa con la novela dialectal. O se reproduce fielmente el dialecto, si ésta no se halla demasiado lejos de la lengua general (el caso de Pereda, el de Benito Lynch), o se opera un proceso de selección del vocabulario, omitiendo las palabras que el rústico no podría haber usado, y limitándose a las formas sintácticas que éste puede efectivamente conocer. (¡Cuántos fracasos, sin embargo, registran estos intentos!) Lo peor y lo más frecuente, sobre todo en tierras de América, es una jerga de la que puede afirmarse que no es conocida en lugar alguno de nuestras geografías, de igual forma que ciertas reconstrucciones “arqueológicas” de hablas pretéritas gozan del privilegio de no haber sido habladas en momento alguno de la historia. Una vez conocidos esos productos, el lector de hoy se inclina reverente ante la simple y humilde predilección de los personajes de Cervantes y Shakespeare por la lengua de sus propios días, que les permitió, no obstante, lograr algunos aciertos estimables.

#### ESCENA Y DIGRESION

##### *Qué es la digresión*

Arriesgo este término no del todo satisfactorio, “digresión”, para referirme a todo aquello que en la novela no es “escena”. De los varios términos posibles y casi igualmente

insuficientes, “acotación” y “digresión” me parecen los menos malos; pero quizás el primero tiene ya un significado demasiado específicamente teatral. No quiero en estas páginas discutir en general las peculiaridades de la novela, tarea ya realizada por teóricos famosos. Para el fin que me propongo basta decir que de la proximidad entre épica y drama procede la existencia común de “escenas”. Pero, reducida a escenas, la novela se anegaría —y se negaría— en el teatro; la “digresión” le restituye su cualidad narrativa, no dramática. Digamos, además, que la escena novelística puede no ser necesariamente, o no ser totalmente, un trozo de diálogo; y que la diferencia entre la “acotación” teatral y la digresión novelística se manifiesta en la amplitud de ésta: aquí caben la descripción, el relato paralelo de acontecimientos contemporáneos con la acción, las reflexiones de los personajes o del autor, todo lo que en la obra de ficción hay de relativamente estático.

El mal lector de novelas se salta tranquilamente toda digresión, especialmente si su extensión supera la media página. Cuando las digresiones son abundantes, encuentra la obra “pesada”. De esa manera, grandes novelas, en las que el escritor ha necesitado por diversos motivos multiplicar tales momentos, le resultan totalmente ilegibles: *Madame Bovary*, por ejemplo, para no hablar de casos extremos como Faulkner.

### *Digresión y tiempo*

Pero la digresión es, juntamente con la escena, una de las formas internas fundamentales de toda narración, de toda época. Fundamental, sobre todo, en la novela. Por varias razones pero ante todo por una: la novela es la forma literaria en que más interesa la noción del tiempo. Debe sentirse el transcurrir del tiempo: este hecho importantísimo la diferencia de todo otro producto literario. Y no hay forma alguna para dar idea de ese transcurrir, salvo con la digresión o con

el objetable disimulo de ésta dentro del diálogo, recurso de malos dramaturgos y malos novelistas. En caso contrario, los personajes parecen vivir en un limbo donde, entregados a la mera conversación, el tiempo no los alcanza: son ideas platónicas, no seres humanos.

No sólo ese tiempo, el tiempo cronológico que medimos con los relojes, necesita de la digresión para manifestarse en la novela. La exige también el tiempo interno, estructural, de la obra; su *tempo*, como hoy se dice. La novela, como toda obra de arte, tiene estructura y ritmo. Las divisiones estructurales, los momentos constructivos pueden estar indicados por los capítulos. Pero el lector no tiene por qué hacer un alto cada vez que el blanco tipográfico le indica que va a empezar otro capítulo. La digresión proporciona entonces al escritor el elemento de contralor que estaba necesitando; el buen lector de novelas encontrará en ella la pausa que da sentido a la estructura y la redondea, a la vez que la información, la apreciación o la interpretación que necesitaba para completar su panorama. Finalmente, la digresión establece la relación existente entre el personaje y el mundo, y proporciona así la sensación de profundidad que es característica de la gran narrativa occidental: los personajes no serán ya títeres locos que ejecutan sus acciones contra un telón de sombras, sino seres complejos que participan de un ámbito que cambia con ellos, los critica o los ignora, pero inevitablemente los contiene.

#### *Utilidad y peligros de la digresión*

Mientras que en la "escena" novelística el lector ve acontecer determinados hechos, en la "digresión" el autor se toma la libertad de informarle directamente que algo está ocurriendo, que ha ocurrido o que ocurrirá, o bien le narra las circunstancias que a su juicio puede ser interesante conocer. La digresión tiene así méritos innegables; y en algunas obras

(por ejemplo, en *La fuerza bruta*, de Steinbeck) cumple su cometido con una economía y limpidez realmente admirables.

Hay un uso frecuente de la digresión novelística, que se funda en su capacidad para referirse a acontecimientos de índole pública, simultáneos con las vidas privadas de los personajes de ficción. Muchos novelistas la usan así y a veces llega a ocupar capítulos enteros. En el mecanismo de la novela pueden constituir una unidad cerrada en sí misma —hay un fino ejemplo en *Fiesta de noviembre*, de Mallea— o bien establecerse una interacción entre su propio plano y el plano escénico, en donde propiamente se desarrolla la anécdota. El exceso en este campo suele ser fatal: pienso en *Anthony Adverse*, de Hervey Allen, esa calumniada novela llena de encantadoras observaciones, pero donde las digresiones intentan describir el mundo europeo, las campañas de Napoleón, la vida de los Rotschild, el mercado negrero africano, el sur norteamericano y centenares de cosas más. Ni siquiera en la novela propiamente histórica se puede abusar de este recurso sin peligro: recuérdense los nunca leídos discursos eruditos en más de una novela de Walter Scott.

Por ese camino puede llegarse a la novela que es casi exclusivamente digresión, debido al volumen en que ésta sobrepasa al diálogo. Para el novelista tal camino es tentador: una novela argentina contemporánea en la que con frecuencia se intercalen algunas páginas sobre las condiciones de la convivencia en los últimos diez o doce años resultaría bastante fácil. Pero sería casi inevitablemente mala literatura. A fin de cuentas, el escritor que conoce su oficio no tiene más remedio que mostrarle al lector las cosas —y esa es la escena—, en lugar de pedirle que crea que las cosas ocurrieron de tal o cual forma, con la consiguiente desaparición de los personajes.

Las razones del fracaso de las novelas sobrecargadas de digresión son a la vez psicológicas y técnicas. En los casos de Allen o Walter Scott, el exceso de tales pasajes hace que el lector pierda la ilusión de la inevitabilidad, tan necesaria pa-

ra crear el clima artístico. En otras novelas —como en la del argentino H. A. Murena, *La fatalidad de los cuerpos*, para poner un ejemplo próximo— el lector encuentra interrumpida la acción por trozos poemáticos, que no guardan relación más que aparente con los acontecimientos narrados y en cambio se articulan estrechamente entre sí: la intención poética resulta fallida y la novela no se beneficia en absoluto por tan prescindibles agregados, ya que tampoco estos pueden sentirse como necesarios. Y una última razón contra la novela en exceso digresiva: la obra de arte no tiene por objeto transmitir información sino principalmente el sentimiento, lo emotivo; y el lector sólo puede alcanzar esa central verdad no racional en contacto con la escena, unidad fundamental de la novela y piedra de toque de los buenos narradores.

DAVID LAGMANOVICH

