

EL PROBLEMA ACTUAL DE LA NOVELA

Si algo singulariza a la novela en el conjunto de las expresiones artísticas consideradas en su totalidad, es sin duda esa virtud que posee de confundirse sutilmente con la misma trama argumental que posee la vida, —nuestra vida— trátese ya de los hechos que entretejen la malla temporal de lo cotidiano, o de aquellos que se trenzan en la pasta más informe y escondida de nuestros sueños. No porque las otras artes sean menos *vitales* que la novela, si por vitalidad entendemos simplemente aquello que logra una resonancia inevitable en nuestra sensibilidad y nuestro espíritu. Un cuadro, una sinfonía, cada cual a su manera, deslumbrando el ojo o estremeciendo la sensación del tacto en un caso, estableciendo en el otro una misteriosa complicidad con el oído y proyectando siempre su reflejo, luego de este primer contacto sensible, hasta las raíces mentales más distanciadas y sutiles, no necesitan aludir, al menos fundamentalmente, a nuestro existir cotidiano y real. La novela, por el contrario, ya maneje sus medios expresivos con un propósito preferentemente objetivo y naturalista, o bien se empeñe en utilizarlos en la construcción de sueños y de sustancias líricas, busca fundamentalmente reconstruir siempre el mundo, mundo que puede estar teñido de cerrada individualidad o de aspiración hacia una abierta militancia universal, pero que siempre nace y se rige sobre la trama misma del existir concreto del hombre, de su permanecer sobre la tierra.

Es este modo particular de ser vital lo que distingue a la novela, y lo que la lleva, no a dirigirse fundamentalmente a un sentido o a una constelación de sentidos —del que siempre uno desempeñará el papel de astro principal—, lo que la hace participar de modo tan íntimo y estrecho de la tupida red de episodios y anécdotas que forman la vida de cada uno de nosotros. No nos lleva hacia nuestra vida *a través*, es decir, *atravesando* una sensación estética, como acontece con la música o la plástica, sino que pareciera que nos ofrece la emoción estética como una resultante de habernos hecho penetrar la vida, de habernos sumergido en esa sensación de existir que mantiene de pie a los personajes de las novelas verdaderas, y cuya fiebre y cuyo estremecimiento es precisamente lo que le asigna su categoría más principal, más preponderante. Esta condición singular, esta identificación con el tiempo vivo, con el ritmo de nuestro propio crecimiento y del desplazamiento de nuestra existencia es lo que hace que tan a menudo no sepamos, cuando se habla de una novela, si se está hablando de la vida en general o de la vida de alguien en particular o, al revés, si cuando se habla de la vida de alguien no se está hablando en realidad de una novela. Lo novelesco aparece de modo tan inapelable como la transposición más o menos sublimada de la trama del tiempo vivido por el hombre, reposa tan directamente sobre este suelo existencial —y podemos despojar a esta palabra de todo prejuicio metafísico— que aun en sus tendencias más extremadamente anti-objetivas y alucinantes no ha logrado evadirse jamás de la nota temática y anecdótica, del suelo episódico en que necesariamente crece. Otras artes de sustentación sensorial, pudieron por esta misma circunstancia, que las hace reposar sobre el manejo de elementos formales dirigidos hacia la vida, manejados en función de la sensibilidad, llegar a territorios francamente abstractos y a representaciones desprovistas de toda aparente vinculación con nuestra existencia cotidiana. Pero la novela, que no puede nunca edificarse sobre el puro elemento formal —al menos en aquellas obras que son algo más que un mero

profesionalismo erudito o un pasatiempo convencional— ha debido nacer y desarrollarse sobre esta categoría principal de existencia, en la cual lo artístico mismo es un peligro si la impaciencia por lograrlo desvía al autor de su constante contacto con la realidad del vivir, sentida como plenitud cabal.

Es sin duda este sentimiento de la novela como transposición auténtica e insobornable de la existencia, lo que sugirió a Stendhal su famosa comparación del espejo paseado por una carretera, o sus magníficas y honradas frases, en una carta a Flaubert, afirmando que no deseaba seducir al lector con medios facticios o artificiosos. Es este privilegio de la novela el que la convierte en espejo —un espejo de algo más de dos dimensiones— de nuestro vivir en el tiempo, y en virtud del cual en la adolescencia de todos nosotros, los Balzac y los Zola han sostenido una amistad clandestina con los libros de texto, escondiendo sus tapas entre las Matemáticas y las Geografías. Esta íntima correspondencia entre el ritmo de nuestro propio pulso y el pulso que late en la presencia de los personajes, es la que vincula de modo tan especial nuestra vida profunda con la novela y los novelistas, y en este largo contacto, en esta dilatada complicidad, cada uno de nosotros hemos buscado el reflejo de nuestra propia fiebre, de nuestro propio ritmo vital, ya en aquellos libros profundos en donde los hemos encontrado verdaderamente, ya en aquellos otros donde la mera repetición argumental de hechos episódicos, trazaba una especie de caricatura de esta dinámica existencial.

Es por ello que la novela, de motivación tan directa y díramos vulgar, resulta tan susceptible de ser confundida y adulterada, tan peligrosa para el lector en la deformación vital y sensible que puede operar sobre él, como beneficiosa en la magnífica fuente de verdad profunda que puede proporcionarle en las obras verdaderas. Pues si por un lado lo artificioso, enderezado al logro de cierto pedantismo erudito o artístico malogra su fuerte motivación vital, por el otro el mero relato argumental de episodios, máscara y caricatura de la

forma exterior en que corre la vida, sirve de reemplazante a la novela auténtica para la sed del lector, llegando curiosa-mente con su adulterada fórmula a hacerle incapaz de gustar la novela en donde existe el alimento verdadero que busca, a la manera de esos sustitutos de la industria que llegan a tornar insensible el paladar para los sabores auténticos que suplieron.

En estas desviaciones —lo artístico, en el sentido de lo artificioso profesional y pedantesco por un lado, y lo “novelero” por el otro— en estas adulteraciones, donde debe verse quizá el quid de la tan discutida accesibilidad de la gran masa a la obra de arte, es donde chocan los mundos hostiles en que debe moverse el novelista auténtico, y en el que le cabe la suerte de soledad y de incomprensión que suele perseguir a todo artista, debiendo obstinarse en su verdad, sea ella la que fuere, para no malograr su destino y su propia necesidad de expresar la vida en sus ritmos profundos antes que toda otra cosa, antes, por ejemplo, que toda aspiración de triunfo exterior o de éxito profesional.

Era necesario que reparáramos en esta singularidad de la novela que se proyecta también sobre el mismo novelista, que recordáramos el modo valioso en que todos aquellos personajes que se han hecho inolvidables para cada uno de nosotros compartieron nuestra propia vida y el ritmo de nuestro propio mundo, para que no cometiéramos con los conceptos teóricos que de ellos se desprenden, como suele acontecer tan frecuentemente en los colegios y en las críticas profesionales, la injusticia de tratarlos como formas muertas, susceptibles de ser encerradas en cómodos esquemas clasificatorios, que si bien tienen la virtud de ser rápidamente comprensibles y “aprendibles”, poseen en cambio la peculiaridad de no servirnos en última instancia para nada profundo, para nada que esté más allá de la fría especulación informativa. Por el contrario, en esa obstinación del novelista, desusadamente ambiciosa pero no menos inevitable, por encerrar el mundo entre las dos tapas de un libro; en esa persecución implacable del hecho real

—entiéndaselo a éste como elemento subjetivo u objetivo— cuya vocación de verdad le asigna un innegable valor moral, es donde el escritor debe luchar al fin por tomar conciencia de sus medios expresivos, por concretar los recursos que cree aptos para el logro de su finalidad, surgiendo de allí todas las formulaciones secundarias del impulso primero que nutre a sus cavilaciones, esas formulaciones que luego configuran las posiciones teóricas, las escuelas, las tendencias.

Era precisamente este impulso el que presidió la batalla naturalista de Zola, ese cuarto de siglo en que la novela fué limpiamente rescatada del fárrago romántico donde la vida se había cambiado por las palabras y el estilo por la oratoria grandilocuente y enfática. Pero fué también ese impulso mismo el que provocó luego la reacción contra el naturalismo, en cuyos extremos la vida había pasado a ser sustituida por su máscara, aquella máscara de la realidad aparente que se coloca sobre el rostro de lo cotidiano, y que hace del realismo superficial una actitud tan contraria a la realidad auténtica como pudo serlo antes la elocuencia romántica y convencional.

El naturalismo, en efecto, rescataba la realidad de la frondosidad verbal en que la había aprisionado el romanticismo de los últimos tiempos, es decir, aquellas expresiones que se debilitaban ya al perder vigencia histórica, trastabillando en el sentimentalismo más trivial. Zola podía entonces, como recurso concreto, retomar la tendencia a la realidad objetiva que se manifestara ya en Balzac, Stendhal y Flaubert, llevando el procedimiento a sus últimos extremos de utilización conciente. Pero si esta dirección hacia la periferia del objeto podía sostenerse mientras se manifestara como válida la realidad de esa apariencia y con ella las razones científicas en que se apoyaba, es decir, el fisiologismo, el determinismo, etc., no era extraño que, puestas en duda y destruidas en parte las afirmaciones del científicismo positivista (y puesta en tela de juicio ya desde Kant la apariencia objetiva de la realidad), los zolianos se vieran en aprietos para defender

intelectualmente la posición doctrinaria que los caracterizaba. Una vez más el sincronismo interior que une siempre a las épocas en sus manifestaciones artísticas, científicas y filosóficas, sincronismo que en última instancia no es más que la equivalencia del estilo de vida propio de esas épocas, se daba con sus afinidades y sus contradicciones en la batalla naturalista. La estructuración de una ciencia optimista y convencida de hallarse en rumbo hacia verdades definitivas, la consolidación de un régimen político-social que por todo el mundo, con grados de pureza diversa, afirmaba la certidumbre de sentirse definitivamente dueña del poder, había expresado a través del romanticismo su primer impulso enfático y embriagado por sus propias conquistas, en donde la quiebra de todo un estilo cultural del pasado era en cierto modo la quiebra de un estilo de vida que daba paso a un creciente modo de ser y de sentir distinto, propio de los tiempos nuevos que se consolidaban. En la complejidad de este conjunto histórico Occidente daba paso, vencidas las últimas y rezagadas formas de aquella comunidad medioeval que pudo ser capaz de florecer en un Gótico y en el que la Iglesia desempeñaba un papel unificador tan importante, a la eclosión completa de una corriente individualista que aparecería manifestándose ya desde el Renacimiento, y que ahora aflojaba ya los últimos eslabones que mantenían al individuo vinculado a su sociedad. Este fin del siglo XIX, que marca a su vez el auge y el veloz desarrollo del individualismo más exasperado, debía desarrollar hacia adentro todo el mundo individual del hombre expresándolo por medio de sus artistas, pero también debía poseer paradójicamente su propia contrafigura, por una simple circunstancia de índole económico-social: que este nuevo estilo de vida individualista que irrumpe desde las corrientes rectoras de la sociedad burguesa, como curioso equivalente del individualismo anárquico que caracteriza a la libre competencia y otras formas caras al liberalismo capitalista, mientras podía cuajarse como práctica de vida sólo en aquellas capas sociales que lograban su propia independencia económica se iba minando

en cambio en los grandes sectores de la sociedad que no la habían logrado y que pasaban entonces a formar parte de masas compactas de trabajo, clases sociales sin dinero donde, contrariamente, nacía un estilo de vida comunicativo y social. El dinero, como realidad y como mito, resultaba así la garantía indispensable de esa posible libre individualidad. Y la posesión de este dinero, debajo de cuyo sucio símbolo se encontraba la posesión de los resortes fundamentales de la sociedad, iría exasperando por un lado el mito individualista en aquellos sectores influenciados por el mundo de quienes lo poseían, despertando en cambio el impulso hacia un estilo de vida precisamente opuesto en las clases influenciadas por los sectores que no lo poseían. Estas razones, que explican a la vez los movimientos sociales y políticos que ocupan todo el siglo XIX y el actual, actuaban también sobre la sensibilidad creadora, como es obvio, y tuvieran ellas las características que se quiera —no es tópico nuestro el dilucidarlo— llevaban al novelista a vivir espinosamente en estas contraposiciones vitales y sensibles que se crean entre los distintos grupos de la sociedad, en estos litigios y estas diferencias incompatibles que van así escindiendo y separando a la comunidad, y con ella la presencia concreta del hombre considerado como especie.

El naturalismo no está ausente, en cierto modo, de esta voz que reclama para el hombre su sentido de la comunidad, así como el simbolismo expresa contemporáneamente en su rasgo peculiar el derecho total a la indagación de la propia individualidad. La entremezcla abigarrada en que el arte registra estos sutiles cardiogramas de la sensibilidad de los pueblos, mezcla que excluye precisamente toda posibilidad de explicarlos mediante esquemas más o menos prolijos, hace que, precisamente, en un solo artista puedan advertirse ambas motivaciones contradictorias, de donde un Flaubert puede parecer simultáneamente como un precursor del naturalismo o del simbolismo, según de donde se lo enfoque, y en la misma

forma, con distintos grados de evidencia, un Stendhal, un Nerval, un Balzac.

Pero puesto que la caracterización matizada de semejante proceso escapa a nuestras intenciones, nos interesa sólo mencionarla de paso pues de ella se desprende, ante el cúmulo de excitaciones y mutaciones que viven en el novelista y el mundo que habita, su constante revisión mental y sensible, su afanosa búsqueda del instrumento capaz de darle, en un momento dado, las estructuras formales que expresen, dentro de la vaga aspiración general a que él alude con el nombre de "realidad", la verdad que siente como más dominante y viviente de su época.

El naturalismo, por lo mismo, podía aspirar a algo más que a reflejar la certidumbre creciente de un sector social, del que sin duda brotaba. Las tendencias individualistas, por simple dinámica histórica, acababan de dar cumplimiento con el romanticismo a su primer paso impetuoso, sin haber destruído del todo ni mucho menos el viejo sentimiento de comunidad social, y sus cultores se debatían en la exhaustividad que caracteriza a toda escuela que llega a sus últimas posibilidades y que aún no ha encontrado su nueva ruta de expresión. Baudelaire era todavía, después de muerto, privilegio de pocos. Rimbaud escribía sus primeros poemas, y no estaba madura la eclosión subjetivista y de fuerte tono individual. El naturalismo todavía nutrido por los restos del viejo sentimiento de comunidad social, viejo como el mundo, no tenía que luchar en realidad con el fondo de la cuestión —la esencia individualista egocéntrica del arte romántico— sino con una de sus formas. Y como estas formas habían llegado a su exhaustividad, el triunfo fué fácil.

Pero ya estaban madurando las semillas sembradas por Baudelaire y Nerval, y como sucede siempre en los momentos de cambios estéticos, se buscaba en todo el pasado artístico las formas afines, semejantes, capaces de servir de elementos nutricos y de razones justificatorias a la nueva sensibilidad. A la liquidación del romanticismo debía suceder la del natura-

lismo. Y en su momento propicio, cuando el tiempo mismo desarrollaba en el alma del hombre este nuevo estilo individualista cuya antinomia nacía a su vez en otros sectores de la sociedad, pudo trabajar enteramente sobre los vastos sectores sensibles que abarcaba, y en ellos llevar hasta su grado máximo esta especie de yoísmo exasperado que sucedía a la crisis del sentimiento de comunidad social.

Es aquí cuando el novelista teme que su género haya muerto. Esa condición que le hace incidir sobre la existencia total del hombre, comenzaba a faltarle. Ciertamente, el individualismo egocentrista se traducía en cierto aspecto, en el artista, por la creciente singularización de sus medios expresivos. El pintor revisaba con ojos ansiosos los elementos formales que le eran propios, y a los que veía como un descubrimiento escondidos en el objeto hasta hace poco envuelto por el tema general y la realidad generalizada. El músico hacía otro tanto, y el poeta se desentendía de todo lo que no fuera su propia razón de ser, buscando en la imagen, el clima, el sonido, lo que llamaba sus esencias. En el trance de ser absolutamente "yo" ¿no es lógico que el individuo llegue a creer que él es *absolutamente* lo que para su vida tiene más importancia? El poeta, el pintor, el músico individualista, llegará necesariamente a la conclusión de que es nada más y exclusivamente que poeta, pintor o músico. El mito del arte puro, reflejo de este mito del individuo original y puro, nace. Más aún, dentro de él, cada pintor, cada poeta, cada músico, creará que él es sola y exclusivamente el pintor, el poeta o el músico, tal como lo caracterizan sus principales tendencias formales. Y entonces nacen los 'ismos', pues el artista no sólo siente que es *solamente* artista, sino que llevando a una lógica consecuencia ese sentimiento, siente que dentro de eso —ser *solamente* artista— es *solamente* su modo personal de sentir el arte. Al artista ya no le basta con ser un hombre exclusivo de arte. Es ahora un hombre exclusivo de *su* arte, sin perjuicio de que a éste, lógicamente, lo identifique apasionadamente con el arte todo. De ahí que en esta etapa de desenfrenado

individualismo sea imposible siquiera hablar de escuelas, pues cada cual es una nota original y distinta en sí mismo. No hay ni simbolismo ni unanimismo y no que esta es la tendencia más anti-individual, ni surrealismo: hay simbolistas, unanimistas o surrealistas. Como en el aforismo médico, puede decirse de los artistas modernos trasladando los términos convenientemente: no hay enfermedades sino enfermos.

Pero el novelista, ya lo hemos dicho, tiende por su propia naturaleza a expresar al hombre en su completud, a la vida en su totalidad. Y he aquí que a fines de siglo la vida comienza a parcializarse, se agrieta el suelo de la comunidad social y de estas grietas nacen islas pobladas por ensimismados Robinsones. El mismo novelista padece esta creciente introversión, esa soledad en tirabuzón que le vuelca los ojos para adentro, y debiendo expresar el mundo, cae en el dilema terrible de haberlo perdido de vista, sintiendo de pronto que el lenguaje se le va de las manos y tiende a convertirse en algo solamente apto para su personal confesión, para su propio monólogo. Es esta una época de crisis para la novela, al menos en el viejo Occidente, donde el proceso se da en toda su fuerza primigenia. Desde Proust, comienza la novela a desintegrarse, formalmente, en una suerte de monólogo donde el escritor busca las huellas de sus pasos. Parece que se pregunta a sí mismo adonde está, y la perplejidad de sentirse ausente de su residencia habitual —la tierra— le hiciera revisar infatigablemente sus ideas, sus sentimientos, sus impresiones. Una especie de mirada retrospectiva va enrareciendo las páginas de la novelística occidental, y no es un hecho casual que Proust haya titulado a su ciclo de novelas “La Búsqueda del Tiempo Perdido”. Las horas que se deslizaron subrepticamente bajo la cáscara aparente de la realidad, conservan quizá el secreto de esta naturaleza para la que no tenemos ya el espejo de la novela, aquel espejo singular en el que podíamos vernos por los cuatro costados y algunos más. No puede el novelista encerrarse en sus elementos formales puros, y esto, que explica el hecho de que no haya existido propiamente una no-

vela surrealista, simbolista, cubista, etc., mientras en todas las artes sensoriales pueden hallarse sus equivalentes— significa que el novelista sólo puede recibir de la realidad de su época los aportes que generalizan a esas diversas tendencias, reflejando la crisis mismas que en ellos se encierran. Ya Dostoievski había formulado el interrogante fundamental. El alma del hombre necesitaba revisarse, y con ella era el alma misma del novelista la que comenzaba por extenderse sobre la mesa de examen. El problema del ser, de la búsqueda de la autenticidad en este sujeto solitario y desdichado que el hombre descubre en sí mismo, y que configurará la nota típica de los temas gideanos, pasa a ocupar un lugar preponderante. La novela se convierte en un instrumento metafísico, diríamos de indagación ontológica, y el problema del ser, con todo su trascendente derivado, pasa a primer plano.

Mientras tanto, y como otro aspecto del mismo fenómeno, las razones que hacían al novelista y a parte del público más sensibilizado alejarse del naturalismo por no hallar en él una expresión de su íntima realidad, motivaban consiguientemente un apetito por nuevas formas estéticas, por nuevas sensaciones literarias. “Las historias verosímiles —escribía Paul Dermée, en *Films*—, no merecen ser contadas. El naturalismo las ha descrito hasta el punto de hacer nacer, en todos los intelectuales, una necesidad famélica de alucinación literaria”. Y es que lo estético en sí mismo —hecho que constituye otra resultante del mito purista— puede constituir un formidable medio de consuelo, una especie de droga para aquellos que sufren demasiado esta repentina pérdida de sentido que parece cobrar la realidad. El gusto por la “distracción”, la furiosa ansia del salir de sí, —que socialmente explica al juego, al deporte, al auge del cinematógrafo— del fondo de esa soledad que parece adueñarse del individuo, lleva al cultivo voluptuoso de las formas literarias, en la medida en que éstas sean susceptibles de provocar agrado o deslumbramiento. Nace así la afición por el exotismo, por el gusto formal, sentido como una voluptuosidad en el manejo del estilo, por la no-

vela policial en tanto que elemento capaz de provocar deslumbramiento y seducción por el misterio, en suma, nacen —deberíamos decir más exactamente *renacen*— todos aquellos medios facticios mediante los cuales se negaba Stendhal a seducir el alma del lector. Y ya no como pretexto para otras finalidades, sino por sí mismos, en tanto que elementos de delectación. Dispersos en el total del mundo novelístico de un Proust, un Dostoievski, un Wilde, estos recursos de *distracción*, dándole a esta palabra un sentido especial y acentuado, pasan a configurar el medio por excelencia de los “modernos”, al menos en aquel gran sector que se niega a vivir su verdad hasta el fondo. Jean Cocteau, hará de la tragedia un modo de conjurar situaciones capaces de provocar asombro y sus *Enfants Terribles* no buscan otro propósito que éste. Raymond Radiguet, puesto tan de moda últimamente entre nosotros, como Alain Fournier, en su *Gran Maulness*, derivan cada uno con más o menos sentido dramático su propia originalidad hacia expresiones de juego travieso y sugerente, en un caso, o de misterio y gratuidad, en el otro. Mientras todo un grupo de escritores irrumpe decididamente hacia una agresiva jocosidad bajo la cual se vislumbra demasiado visiblemente la mueca del sufrimiento —como puede verse en *Opio*, aquellas confesiones de Cocteau— otros quedarán firmemente aferrados a la seria indagación de su propia angustia, y llevarán hasta el extremo su cavilación torturada, tiñendo poderosamente sus obras, desde Gide a los relatos de Rilke, de un fuerte tono de confesión personal.

La necesidad fámélica de alucinación que había despertado el “callejón sin salida del naturalismo”, como fuera llamado por alguien, debía traducirse, con todos sus matices intermedios, en este reinado de la originalidad, de la agocéntrica preocupación, desde el uso arbitrario de artificios y técnicas destinadas a deleitar, hasta los autoanálisis más profundos y desgarrantes, pasando por las innumerables formas intermedias que los vinculan. En suma, era la realidad objetiva, la presencia de la vida cotidiana tal como se va desen-

volviendo en las criaturas, eran las personas y las cosas las que habían desaparecido de la novela. No podía sustentarse sobre la arbitrariedad un género que vocacionalmente tiende a expresar el mundo, el carácter *social*, del hombre instalado en su mundo. Este género que no va directamente a los sentidos, que opera en el silencio de la lectura una amalgama de todos los resortes sensibles y mentales para transmitir esa sensación de existir en la aventura de la tierra, no podía vivir sobre un estilo y un medio que parcializaba la cultura y llevaba a cada cual a desenvolver hipertrofiadamente los rasgos salientes de su individualidad. El novelista, que necesitaba al hombre completo, se sentía él mismo mutilado, sin asidero con su realidad, como si en este alumbamiento de un nuevo estilo la soledad hubiera servido de matrona cortando con tijeras filosas el cordón umbilical que lo mantenía unido al mundo. Registra entonces en este proceso el fenómeno angustioso de esta desintegración, hecho excepcional para la novela, que, como se ve, nos inspira un concepto diametralmente opuesto al de Roger Caillois, para quien este carácter disolvente es su principal fuerza nutricia. Rasgo sólo excepcional, y que documenta un momento de escasa producción novelística— como puede atestiguarlo Europa en ese instante, pues América es un caso particular de rezagamiento— el poder desintegrativo y disolvente de la novela no es tanto cualidad propia del género sino estigma de una época que en sí misma va a la desintegración y la disolución de sus estructuras sociales. Este registro de tránsito, este cardiograma de una agonía, puede sentirse hasta la alucinación en los temas principales de la novelística de la época desde Gide a Joyce, desde Joyce a los cuadernos de Rilke, desde Jacobsen al momento actual, sin excluir una parte importante de Malraux.

La soledad, la misticidad, el intelectualismo, reflejando cada familia temática, el individualismo extremo, la indagación del ser, la cavilación torturante que exigen esos problemas, tiende un arco iris desesperado sobre la novelística oc-

eidental. Aldoux Huxley reservará para sí mismo una sonrisa de suficiencia que le preservará de la nota desesperada, y Lawrence buscará en cierta exaltación de la vida —pero entendida siempre como misterio áspero, no como realidad cordial— una respuesta a la soledad y el desentendimiento con el prójimo que le anonada. Es el momento en que la novela vacila y cede, en el novelista —el Gide de *Cuevas del Vaticano*, por ejemplo, o en ese novelista posible que se adivina en el autor de los *Cuadernos de Malte*—, a la forma del relato antiobjetivo, personal, fluyendo directamente de la propia cavilación interior. Un fuerte tinte poético cubre estas cavilaciones torturadas, y las cosas se desfiguran y pierden sus contornos, para crear en las páginas un clima de niebla y de hermélica cerrazón. Y esto sucede tanto en estos casos que podríamos llamar de introspección seria y dramática, como en aquellos otros de distracción y consuelo en el puro juego de situaciones deslumbrantes y deleitosas. Los novelistas de este momento, tanto en el caso de fidelidad al propio drama o de huida ante el mismo, conservan de común una general prescindencia de la objetividad, es decir, del lenguaje estilístico capaz de incluir un reflejo de nuestro mundo cotidiano y vulgar, tal como lo vivimos en nuestra existencia diaria. Este proceso de prescindencia de lo objetivo —que en el fenómeno equivalente que se registra en pintura se advierte de modo más gráfico y nítido— modifica sustancialmente el estilo, y se traduce en una creciente pérdida de la unidad estructural del relato, en un abandono de las imágenes gráficas, en una pérdida de la visualidad descriptiva, y, por el contrario, en un creciente empleo de los recursos de la alusión y la sugerencia, de la situación equívoca y neblinosa, de la invitación tácita a reflexiones tangenciales, y en el manejo de una serie de referencias por las cuales se crean determinadas sensaciones de atmósfera emocional o filosófica. Pero, lógicamente, este desentendimiento de la realidad objetiva, se produce en el lenguaje de aquellos escritores más vocacionalmente poetas que novelistas, o bien de aquellos novelistas más in-

clinados al estetismo capaz de producirles la distracción o la exquisitez que buscan. En un caso y en otro, como pueden observarse en el ya mencionado Rilke o en Gide considerado en forma global, se trata de comunicar impresiones, recuerdos, sensaciones, es decir, de confesarse, o de tejer una historia en donde la aventura por sí misma vale prescindiendo del hecho real que encierra. Se piensa entonces que Shakespeare tenía razón cuando hacía decir a uno de sus personajes que los hombres están hechos de la misma materia que los sueños. Pero esta misma materia servirá sin duda más o menos de motivo a la novela, según que hombres vivan más o menos una realidad, sin duda, para nuestros solitarios de post-guerra. Pero era frágil, La sociedad misma sacudía con oleadas furiosas los últimos reductos de estas ciudadelas individuales donde se erigía la torre de máfil. Y aun dentro de ese mismo núcleo de solitarios, especialmente en aquellos entregados a la búsqueda de emociones estéticas en la novela, por estetismo mismo, comienzan a producirse perturbaciones por la tormenta que comienza a rugir en la sociedad exterior.

El movimiento dadaísta, digámoslo de pasada, confundido en un principio con estas tentativas de llevar la literatura — y con ella novela — a las singularidades particulares de los ismos individualistas, termina por convertirse en el propio ácido disolvente de esta misma mentalidad. Dadá, palabra que imita el sonido inexpressivo de un bebé, implicaba una burla. A las exquisiteces de estos ismos, a las profundas torturas metafísicas del novelista metido dentro de su drama, respondía con este grito de párvulo. El dadaísta percibía, al primer contacto con la realidad de la irremediable incomunicación en que se hallaba este tipo de artista, respecto del resto de los hombres, que la actividad artística implicaba algo de fuz y de vano. El constante manipuleo de los medios formales, llevaba ya a estas búsquedas esteticistas a su mismo agotamiento. Una suerte de nuevo profesionalismo ducho en combinar recetas ingeniosas se había enseñoreado de la literatura y del arte. Debajo de esta tramoya lingüística asomaba su ros-

tro un irremediable “clown”. ¿Cómo era posible hablar con énfasis del Arte —al que solía escribir con mayúsculas— cuando este arte era una cosa bastante mecánica y aprendible, bastante parecida a las artes del afeitado o la cocina? Dada fué el primero en reconocer francamente este estado al que conducía la literatura la exquisita “pureza de la sustancia poética”, o los juegos verbales del malabarismo travieso e intrascendental. Y es que ni siquiera podía seducirlo un retorno a la afiebrada fidelidad del novelista metafísico a sus problemas profundos, porque —y esta es la clave del problema— este escritor, como el Unamuno de *El Sentimiento Trágico de la Vida*, había llegado a la conclusión de que su presunta inmortalidad y su descendencia de los dioses había sido sólo una enorme ilusión, un espejismo vanidoso más, en el cual el individuo se había complacido en glorificarse a sí mismo. Y la mayoría fué sintiendo inapelablemente que no bastaba la tosudez vasca de Unamuno para seguir creyendo en la propia inmortalidad —cuyo prestigio había aureolado hasta ahora el mismo arte— puesto que inflexiblemente se iba instalando en él la certidumbre de que el hombre, cuando muere, muere para siempre.

Algo así como un estremecimiento helado debió sentirse entonces, ante la sensación de la eternidad de la Naturaleza y de las estrellas, eternidad indiferente y ajena al hombre mismo, colocada allí, fuera de nuestra efímera fugacidad, en una permanencia obstinada e impávida. La sensación del propio estado de tránsito por el mundo —tránsito veloz— debía identificarse con la sensación de la misma transitoriedad del arte. Un anonadamiento desolado llevó a estos hombres, en el fondo, a reír escandalosamente y a negar todo lo que su sociedad erigía como valores, cuando ella misma vivía sin obedecerlos y sin fé en los nombres que pronunciaba. La palabra *ideal* fué una mala palabra, y es entonces cuando Tristán Tzara pudo interrogarse: “¿para qué escribir?”, así como Rimbaud había exclamado desencantadamente mucho antes:

“Yo, que me creí angel o mago... Una hermosa gloria de narrador, frustrada”.

Mientras tanto, era menester que esa experiencia fuera llevada por el novelista hasta el fin. Es el instante que Georges de Santayana puede definir por boca de uno de sus personajes de *El Puritano*: “Prefiero la desolación a la embriaguez; y esa es la única alternativa posible”. Embriaguez de formas estéticas, de alcaloides o de vino, tanto da. Desolación de comprobar, en este momento de tránsito y mutación profunda en la sensibilidad humana, la propia naturaleza, la propia condición, distinta y nueva, todavía desconocida, frente a la imperturbabilidad vegetal del tiempo que sigue latiendo en las venas de la historia.

Ya estaba lanzado al tiempo este proceso con los hermanos Karamazoff, ese monumento de la novelística mundial. Y si por dentro este proceso iba marcando el progresivo influjo de la misticidad como tema, esta misticidad reflejaría a su vez, desde los movimientos católicos que van desde el Peguy convertido hasta Psichari y Claudel, y los movimientos despiadadamente consecuentes y analistas que pasan por Gide y llegan a Santayana, esta misticidad reflejaría a su vez su misma crisis, su misma última alternativa de desolación o embriaguez. No es extraño, pues, que tal fenómeno registrara a su vez el sincronismo del auge de la filosofía irracionalista, desde el neokantismo a Bergson, y desde Bergson hasta la filosofía alemana donde abrevaría la destacada furia mitológica del nazismo. La embriaguez también puede suministrarla el dogma mítico o nacionalista— este último una transposición del individualismo egocéntrico llevado sobre el plano de la “nación”—, y en este sentido se advertía un aparente renacimiento de de las corrientes míticas —la *sangre*, la *raza*— que suministraban una serie de atajos donde el personaje unamunesco que no tuviera el coraje y la honradez mental de Unamuno podía escapar a su anonadamiento y a su fría perplejidad.

Pero si esto ocurría por dentro, exteriormente, ya lo hemos dicho, el estilo corría parejo con tal escapatoria y elimi-

naba todo lo que pudiera serle innecesario a su introspección o a su juego: en ambos casos, la objetividad, y especialmente en el segundo, la solidez estructural, la unidad orgánica — que supone siempre cierta comunidad de formas, cierto ensamblamiento estilístico solidario, de control lúcido y mental— desaparecerían más o menos según que el novelista siguiera siendo más o menos novelista, es decir, según que se tratara de novelas o de relatos sin definición precisa. Es la época de los nombres inventados, novelas de Unamuno, kaleidoscopios, diarios, monólogos líricos, etc.

Y esta prescindencia de lo objetivo, de lo “vulgar” cotidiano, ¿por qué parecía no verificarse del todo en el Gide de *Los Monederos*, en un Huxley, un Lawrence, un Joyce, a pesar de la constante perturbación que el curso anedótico de la acción sufría por el monólogo y la divagación, a pesar del *tempo lento* que postergaba en todo lo posible semejante objetividad? Tenemos por un lado, dentro de este proceso que comienza en la reacción contra el naturalismo, formas que se entregan impetuosamente a aquellas “necesidad fáctica de alucinación” o a la búsqueda de ensueños y fantasmas que sienten más verdaderos que toda verdad naturalista, y por otro formas novelísticas que, aun registrando el proceso de la profunda introspección individualista, mantienen en cierta medida, aunque relegada a segundo orden, la trama cotidiana de la objetividad. En el primer caso, ya lo hemos visto, abundan los líricos, los poetas en general, y —digámoslo francamente— los especuladores inteligentes, tipo Paul Morand, en este tipo de novísima mercancía de distracción y entretenimiento especie de equivalente aristocrático del cocktail o el jazz. Es entre este sector donde logrará un cierto florecimiento la novela policial, tan interesante por otra parte, como forma ocasional, pero llevaba aquí a cierta petulante exquisitez, destinada a sorprender un poco a los desprevenidos que seguían juzgándola como lectura de domingo o de weekend y a quienes se les presentaba ahora como refinado manjar estético. En el segundo caso, —los que todos solemos llamar

generalmente novelistas, pues los otros hasta eluden en ocasiones el nombre de género— están sin duda los novelistas que, como Huxley, Malraux, Gide cuando se lo propone, Lawrence, etc., sienten inconcesadamente que no pueden llevar hasta la última consecuencia el análisis introspectivo tan brillantemente inaugurado por Dostoievski y Stendhal, pues de lo contrario, despojada la novela de toda acción objetiva, de toda piel temática, la cosa cae invariablemente en el ensayo filosófico o en el trabajo especulativo, no satisfaciendo así la necesidad creadora estética que los mueve. Pero es que esta necesidad creadora, crecía, ya lo hemos dicho, sobre el ritmo del vivir en la tierra, entre los hombres, es decir, en sociedad. Y es por eso que lo objetivo, en tanto que presencia de cosas que constituyen puntos de referencia entre los hombres, es por eso que la realidad aun en su exterioridad ajena a nosotros, como escenario y como espacio poblado de motivos de contacto entre los hombres, resulta indispensable para la novela en tanto que reflejo de nuestra vida cotidiana y total. La prescindencia del tema, que podía justificarse como un rechazo a esa preponderancia de la estructura exterior de los episodios y las anécdotas, cuya dinámica, como acontece con las llamadas novelas de aventuras o de carácter popular, llega a prescindir totalmente del hombre verdadero, esta prescindencia del tema no podía terminar, contrariamente a lo que en cierto tiempo deducía Ortega y Gasset, con la presencia de las cosas y las personas en una visualidad concreta e inteligible, en un marco capaz de suministrar al libro el escenario donde pudiéramos reconocer la residencia de nuestro propio y terrenal destino. Esta vida vulgar, estos “temas eternos”, —el amor, la muerte, la constante zozobra de vivir, la invencible tendencia a materializar nuestros sueños, lo “humano”, en fin—, ¿qué eran, en su irrefutable presencia objetiva, sino el vínculo. la trama de nuestra existencia exterior, allí donde se forma el espacio en que nos movemos y nos conocemos, en que ambicionamos, sufrimos o esperamos? La prescindencia de esta ob-

jetividad temática y humanizada y la exclusiva especulación con divagaciones líricas y fantasmas inasibles debía llevar muy pronto a un deseo ferviente por volver a encontrar nuestro mundo diario y vulgar en las páginas del libro. Si el naturalismo había provocado un hambre famélica de alucinación, esta alucinación provocaba ahora un hambre famélica de realidad. Y si en un comienzo esta conservación —vamos a llamarle así— aunque en segundos planos, del mundo objetivo, aseguraba su continuidad en algunos grandes escritores, vada vez se fué advirtiendo en ella su carácter de necesidad, cada vez se fué notando en esta objetividad vulgar un elemento fecundante e imprescindible de la novela, un modo de contacto y de comunidad, un instrumento valioso para la realización de presencias vivientes en la novela, presencia de cosas y de personas que se rearticulan al fin en una tentativa por lograr su máxima plenitud.

Pero es claro que este proceso de retorno o lo real se va manifestando en escritores que, como Huxley de *Los Esclavos*, Malraux de *Condition Humaine*, el Gide de *Los Monederos*, o el Wasserman de *El Hombrecillo de los Gansos*— para tomar algunos nombres al azar— siguen entregados con más o menos desprejuiciamiento y con más o menos implacabilidad a la indagación del existir real tal como es, tal como va siendo en sus propias experiencias. Los escritores que, aterrados ante esta aparente marcha hacia la crisis del individualismo— uno de cuyos síntomas principales es la crisis de la misticidad— volcaron su adhesión por una ideología religiosa o bien simplemente idealista, estos sólo vieron en la presencia de la objetividad un medio más para experimentar un goce estético en el placer que les proporcionaba su redescubrimiento literario, o bien una forma de conciliar la respuesta hallada en esferas religiosas, con la estructura del mundo en que vivían. Toda religión implica cierta conformación al destino terrenal, y la objetividad era para estos escritores un modo de conformación con su mundo. Un Franz Werfel puede así tratar con rigurosa visualidad objetiva sus

temas saturados de parte a parte de misticidad religiosa — *Estafa de cielo*, vg.)— y un Franz Kafka manejar sus fantasmas con un estilo objetivo y preciso, dentro de la técnica de un relato que es transparente como el vidrio y que parece entrar en chocante contradicción con el tema y el sentido del libro, *El Proceso* por ejemplo. Esta técnica de emplear un estilo realista para temas de irrealidad, que también puede advertirse en la obra teatral de Kaiser, esta novedad consistente, en última instancia, en quebrar la usual y tradicional adecuación del fondo y la forma, crea por contraste un encanto peculiar, tan semejante al que advertimos en los cuadros del Chirico post-expresionista —*La Partida del Poeta*, entre otros— o, más generalmente en el grupo de los realistas mágicos alemanes, encantamiento que por sí mismo constituye un nuevo y pareciera que último hallazgo estético de toda esta experiencia desesperada de los últimos tiempos, hallazgo cuya seducción le asegura tanta gravitación sobre los jóvenes, especialmente si viven aún —como es casi un fenómeno histórico de nuestro país— un período de fácil epigonismo.

Pero sea como fuere, la objetividad retoma plenamente sus derechos aún en el seno de esta literatura idealista y espiritualizada que la niega, al negar la vigencia de la realidad material tal como se nos presenta, y paradójicamente lo que naciera para demostrar la falsedad absoluta del naturalismo realista se entronca con él —desde este punto de vista formal—, devolviendo al lector el goce de la visualidad objetiva, y en principio, el reencuentro con lo vulgar, tan vilipendiado y tan aparentemente derrotado por el mito de la exasperada originalidad.

Así, la curva se cierra, y visiblemente, la prescindencia de lo objetivo iniciada en la reacción contra el naturalismo, concluye en un retorno a lo objetivo y con él a un deseo profundo y creciente por reestructurar lo novelístico sobre la cotidiana realidad. Proceso que en Estados Unidos se manifiesta con retraso —tanto por razones históricas como también de idiosincrasia nacional, pero que en cualquier forma no po-

demos analizar aquí— tiene su manifestación inicial en ese país en novelistas como Faulkner, detrás de cuya novela *Mientras yo agonizo* comienza recién este alejamiento de la objetividad en la novelística americana, mientras en la mayor parte persiste, —excepto en manifestaciones de intelectualismo analítico tipo Santayana— un rezagado naturalismo social.

Y es que por otra parte, las tendencias realistas, si comprendieron bien pronto el valor de lo objetivo como reestructuración de una novelística capaz de penetrar en un futuro presumiblemente signado por un estilo de vida solidario, donde fructifiquen estas semillas que ahora vemos aparecer con tanta evidencia luego de la derrota de la furia hostil y antisocial del nazismo, en una nueva integración armónica del individuo en su grupo, en una coexistencia —menos paradójica de lo que parece— de lo individual y lo social (basta simplemente para ello con que el hombre viva en una sociedad aceptable, digna de adhesión, si comprendieron que la tradición naturalista podía entroncarse con su voluntad de un nuevo realismo, estas tendencias realistas, probablemente por imposición de madurez histórica, no han aparecido hasta hoy como una realización cabal, quizá porque sólo les es dado prefigurar los perfiles del porvenir.

Este nuevo realismo, en efecto, que en algunas novelas de la Rusia actual o en Luis Aragón —*Las Campanas de Basilea*— suele recuperar la dinámica objetiva interpretada con justeza pero en un excesivo sacrificio de la profundidad vital, que se traduce en superficialidad, tiene ante sí todo el problema tremendo de la novelística moderna. Una lucha en tres frentes está en sus manos, y habiendo logrado, gracias a la experiencia individualista post naturalista, la certidumbre de que *lo principal* en la creación novelística es recrear este ritmo, esta fiebre, este pulso del tiempo que es todo vivir, todo permanecer sobre la tierra, sabe que debe hacerlo entretejiéndolo con la realidad visible, vulgar y cotidiana de los hombres —tan importante, en su modesta superficialidad, para el

destino del individuo— sin que este ascenso a la superficie de la vida le prive del contacto y la indagación profunda de sus savias más subterráneas y lejanas, más mediatas y misteriosas. Objetivo y profundo a la vez, siente también que debe vivir entre los hombres, y el sólo hecho de vivir realmente es un modo de opinar. Toda vida es diálogo, y sólo monologan sistemáticamente los ancianos y los moribundos. La literatura y la novela monologante y ensimismada, tenía quizá entre sus explicaciones el hecho de ser ya anciana y moribunda. Un viento fresco de rejuvenecimiento sopla hoy en el mundo, en esta realidad objetiva de cada cual, donde, al fin de cuentas, la vida crece, y el hombre juega su destino para vivir dignamente y en libertad de alma y de espíritu. Si los hechos episódicos que se suceden en la superficie del mundo no constituyen toda la realidad del hombre, estos hechos episódicos son sin embargo la piel viviente bajo la que late la sangre misma del hombre. Y en el más anónimo episodio del hombre en su lucha concreta por el mundo, en los innumerables rasgos de que se ha llenado en estos momentos la historia, hay un camino por donde llegar hasta la profundidad más candente y total. Y no solamente en los hechos que pueden merecer el nombre de históricos; aquí, en cualquier parte, en un simple estudiante que grita en la calle libertad, queda escrita ya la primera página de una novela realista que puede dar al hombre la medida misma de su eternidad. Es así como en la vida sucede como en el árbol, donde el extremo de la última hoja diminuta en el viento, vive en contacto con la misma savia que las raíces beben de la tierra.

Y bien. Ya que hemos convertido esta conferencia en una conversación, hablemos, para terminar, de la situación de nuestra novelística local, ante este vasto panorama. Como en toda América, aquí también las repercusiones de esos cambios en los estratos más profundos de la sensibilidad han llegado a colazos y con retraso. Europa desempeña hasta hoy históricamente un papel de vanguardia en esta marcha de la especie, como ayer lo desempeñaron el Egeo y antes aún el Cercano Oriente. Pero no se

crea por ello que este proceso es lineal y metódicamente sucesivo, de suerte que debamos ir viviendo etapa por etapa. Las influencias llegan hoy unas tras otra, y nuestra misma realidad las sufre modificándose. A veces simultáneamente se operan las resonancias que allí estuvieron separadas por una generación, y así es como América hierve en aguas contradictorias y profundas, en las que el novelista no ha llegado todavía a la pericia necesaria para salir a flote. Mal nadador, sólo puede vivir el destino de estas mismas aguas. Argentina es un país ciertamente adolescente, y en su edad todavía imitativa, asoma quizá hoy al mundo los primeros gestos de su adultez. ¿Quién puede imaginar el esfuerzo enorme, la tarea infinita que esta inmadurez, esta balbuciente desesperación por hablar, crea en el novelista argentino, encargado de dar sonido a esta voz hecha de silencio en que la vida corre? Es por eso que hasta hoy nuestra novelística, cuando se anima a dejar de lado el relato anecdótico y superficial y dirige sus ambiciones a la expresión profunda de la realidad, trastabillea y se agita en un mar de influencias contradictorias, no maduras y todavía gravitantes sobre la espontaneidad del estilo. Es esto lo que se advierte en aquellos novelistas que han intentado esta aventura —y esto, haberla intentado, es ya importante— lo que conspira contra las páginas de Mallea, por ejemplo —para citar un nombre representativo— donde la erudición trata a veces vanamente de acudir en ayuda de la inspiración. Y es también esto lo que, en otro sentido, lleva al realismo de un Max Dikmann a un naturalismo superficial, a los inteligentes cuentos de un Borges a una ingeniosidad de entretenimiento y de pretexto para la cavilación intelectual, y a nuestros escritores jóvenes, en fin, al descubrimiento de las trayectorias kafkianas, con un entusiasmo conmovedor por la magia de las realidades que yacen en el sueño y la alucinación, dejando de lado con demasiada frecuencia, por cierto, el fondo de misticidad dramática que movía los recursos expresivos de Kafka.

Todo esto, que es lo que impide universalidad a nuestra

novelística —“¿Existe una novelística argentina?” fué el título sugerente de una encuesta hecha hace unos años en la Sociedad Argentina de Escritores— que es lo que convierte a nuestra literatura novelesca en un laboratorio experimental, en un núcleo preformativo y precursor, no excluye por cierto el valor de la obra cumplida por aquellos que se lanzaron a la aventura de expresar algo que si bien sentían como una necesidad, lo sentían con la singularidad dramática de una imposible satisfacción. ¿Qué ha de ser entonces para los hombres de esta generación el afán de expresar un mundo objetivo que se nos ha hecho indispensable mientras a la vez sentimos que no hay novela si no satisfacemos su urgencia fundamental, la de dar al hombre y al novelista mismo en su doble dimensión episódica y vertical? Para el novelista, este infatigable cazador de presencias vivientes, la trama de la objetividad y el abismo de la subjetividad son dos frentes en los que debe luchar, para reducirlos y armonizarlos en su obra. Con ello, se expresa a sí mismo, y sin embargo al mundo. Nada menos que esto. Y si este novelista ha sentido a la vez que está inseparablemente adherido a una posición concreta en este mismo mundo, en este momento en que no puede hurtar su presencia en aquellas luchas donde se juega la libertad del hombre y su limpia dignidad, entonces este tercer frente torna su tarea fabulosa. Pero en esta fabulosidad aparente está la única y sola posible aventura, una aventura ciertamente hermosa. Que nuestra novelística corra esa aventura, que el novelista deseche las seducciones formales e imitativas que so plan de afuera, y recibiendo en cambio todos los vientos del mundo en lo profundo de sí mismo hasta que allí se confundan con las mutaciones de la vida misma y de nuestra realidad, tenga el coraje entonces de lanzar lealmente su voz, su propia voz, con su debilidad y su torpeza, y entonces es posible que algún día, sobre esta misma debilidad, florezca su esperada fuerza.

ROGER PLA

