

Armando Arriaza

## Proceso espiritual de la creación novelística

1. La atracción de la novela.—«Crear—dice Romain Roland—en el orden de la carne o del espíritu, es salir de la prisión del cuerpo, es lanzarse al huracán de la vida, es ser El que Es. Crear es dar muerte a la muerte».

Y desde el fondo de las épocas van surgiendo los nombres de esos espíritus que supieron sentir más que otros el anhelo de crear: Cervantes, Vinci, Bethoven, Miguel Angel—la creación en todos los aspectos del arte. Y en cada caso la tragedia íntima: la tempestad espiritual de la gestación artística sincera.

En la novela no es asunto baladí organizar sus elementos constitutivos. El lector, que no tiene preocupaciones de técnicas literarias, frente a la novela como frente a una obra arquitectónica emite, involuntariamente, fríamente, su juicio implacable: «Me gusta» o «no me gusta».

Estos juicios espontáneos nos orientan en el motivo que ha llevado al lector a abrir un libro: busca la sa-

tisfacción de un anhelo incompleto o de una inquietud espiritual. En todo caso, busca ese algo que no se halla en la vida diaria; algo que lo eleve espiritualmente y que lo haga olvidar el ajetreo ordinario de la vida.

Aun en las Perceptivas Literarias, al definir la novela se dice que es una narración que deleita, que entretiene. Anatole France llegó a decir que la novela es el opio de los occidentales. Y Blasco Ibáñez agrega a esto: «Nos hace soñar, nos hace vivir por unas horas en un mundo más interesante que el mundo de todos los días, viendo personajes excepcionales, apreciando condensadas en una sola acción, las cosas que encontramos esporádicamente y muy de tarde en tarde en la vida ordinaria.

Don Carlos Silva Vildósola en el prólogo a la novela «Puñado de Viento Sur», dice: «En mi calidad de lector constante de novelas, aficionado impenitente a olvidarme de la vida real en una creación de fantasía, reclamo un poco de novela novelesca. La necesidad de una trama novelesca y con emoción dramática, que pase los límites de la vida pedestre a que los más estamos condenados, personajes elevados sobre el nivel medio de la idealización artística de sus pasiones, son elementos que los lectores habituales de novelas apreciamos cuando se nos dan bien equilibrados con otros».

Nos encontramos, por lo tanto, frente a una de las grandes dificultades en la creación novelística: que la obra satisfaga ese interés general del lector por ele-

vase hacia planos superiores de emoción y espiritualidad.

No comentaremos la opinión que tal exigencia ha merecido a los escritores de todos los tiempos.

Nuestro deseo es tratar de penetrar en ese interesante proceso mental, extraño y complejo que se verifica en el novelista que cree y realiza su obra.

## 2. El escritor debe vivir intensamente.

—La novela es la expresión de algo que golpea intensamente la emoción del autor, como lo es un cuadro pictórico, una escultura, una sinfonía: resumen de estados emocionales.

Esto equivale a decir que antes de escribir una novela hay que vivir intensamente.

«Vivir intensamente». He aquí una afirmación peligrosa. No se refiere a experimentar aventuras amorosas como Chateaubriand; o actitudes políticas como Víctor Hugo; o desbordes heroicos como Byron o D'Annuzio. Significa asimilar, captar las múltiples sensaciones, atrapar el torbellino de estímulos que actúan alrededor nuestro; disciplinar nuestras capacidades discriminadoras.

Según esto, sería preciso una nueva condición: aprender a vivir. Esto es, ser capaz de comprender la alegría, el dolor humanos; no sólo eso: sentirlo emocionalmente. A veces existe una comprensión que podríamos llamar intelectual o romántica del dolor de la vida,

que no se traduce en un verdadero y profundo sentimiento de piedad.

El dolor, cuando no se ha experimentado en sí mismo, y sólo se le conoce por las manifestaciones observadas en otro individuo, queda, de todas maneras, en las capas periféricas de la emoción, y pocas veces logra adentrarse en el alma. Podríamos decir que hay también un dolor por imitación.

Un día encontraron muerto a un joven de dieciocho años. Dentro de un libro de Leopardi, se halló una carta en donde manifestaba que había tomado la resolución de suicidarse, porque el dolor de vivir le era insoportable. ¡Cansancio de vivir a los dieciocho años! He aquí un dolor por imitación. Muchos libros de Vargas Vila y alguno de Schopenhauer han contaminado de pesimismo a la juventud, produciéndole ese cansancio de la vida antes de haberla conocido.

Pero eso es, sin duda valioso, que el escritor haya vivido una época en medio de la angustia. Ese duro descubrimiento de la emoción ha hecho de Leonidas Andreiev—que intentó suicidarse—un gran escritor; o que Máximo Gorki y Panait Istrati, de vagabundos y galeotes de la mala suerte, llegaron a brillar en la literatura.

Esa existencia de lucha permanente contra la vida pone en el escritor una marca inconfundible de sinceridad: es amargo, es escéptico u optimista; siempre preciso, y sus pensamientos son a veces verdaderos axiomas.



En otros casos, una tragedia interior, una anomalía biológica como en Oscar Wilde; o una naturaleza enfermiza como la de Marcel Proust, o un estado morboso, como la epilepsia de Dostoiewsky; el misticismo de Gogol, o una inquietud mental permanente, como en Tolstoy, son estados espirituales que agudizan la sensibilidad, y proporcionan un acervo valioso de experiencias y una real interpretación de la vida, que en la alegría o en el dolor es idéntica en todos los humanos.

3. Realidad y ficción.—Constituído así el escritor en esta plenitud de vida, siente una acumulación de pensamientos, de ideas que es necesario manifestar; verdades que hacer comprender; tesis que desarrollar.

Es ahora cuando llega la etapa de escribir, porque hay algo que es necesario participar a algún grupo de espíritu, o, sencillamente, porque hay una necesidad en todo artista de expresar su emoción.

Pero este acto está sujeto forzosamente a exigencias múltiples de raíces ignoradas, que a veces lanzan al autor al fracaso.

«Lo que más nos interesa es una obra de arte—ha dicho Marcel Brion—es el elemento de vida y de verdad contenido en ella. Este elemento no se completa ni se satisface, sino cuando la experiencia objetiva invade el dominio de los sueños». Esto es, una especie de fusión entre la realidad y lo ficticio.

Armonizar los elementos de vida y de verdad equivale a ser sinceros. Con Romain Roland meditamos: «¿Cómo será esto posible cuando no se conoce nada de la vida? Hay que poseer una medida real a la que se puedan someter los pensamientos para apreciar su grado de verdad o de mentira».

Y André Maurois nos apunta que «en realidad de verdad quien ha hecho novelas sabe de sobra que la vida real no penetra en la trama romanesca sino después de haberse sometido a una transformación o fusión en el laboratorio mental del novelista, de tal modo que llega a convertir esa vida real en otra irreconocible».

Es ese elemento de vida y de verdad, de ficción disuelta en la realidad, lo que ha hecho grandes a Emilio Zola, a Chejov, a Zweig, a Maupassant, y lo que inmortalizó a Cervantes.

Es ese elemento de vida y de verdad el que va haciendo surgir del montón de libros que arrojan a diario las editoriales del mundo, aquellos que deben perdurar.

Generalmente se desconfía del libro que aparece con demasiado ruido. «Dos monedas en un bolso hacen más ruido que cientos», dice el Talmud. Y hay razón. Son estruendos que luego se apagan, y pronto se olvidan. Es el bombazo de actualidad que conmueve un retazo de vida. Stendhal fué casi un desconocido en su época: «Quiero que me lean dentro de treinta años»—decía. Y se le leyó y todavía se le lee. En

cambio, muchos que obtuvieron fácil triunfo, hoy yacen en las tinieblas.

4. **Gestación de la novela.**—Disciplinado el espíritu, el asunto de la novela puede surgir de improviso; surge en su amplio conjunto, como una bruma llena de sonidos, de rostros informes, de voces confundidas, de escenas dispersas. Es acaso lo que los antiguos daban en llamar «inspiración», y que no es sino el período de gestación, de incubación: la verdadera creación. En esta fase el escritor no escribe.

Romain Roland en su gran obra «Juan Cristóbal», analiza el momento de la creación artística con frases admirables:

«El alma embriagada—dice—hierve en el horno como las uvas en la cuba. Trabajan incesantemente millares de gérmenes de vida y de muerte. ¿Qué saldrá de allí? Ella lo ignora. Y como la mujer en cinta, se calla, con la mirada vaga, escucha ansiosa el estremecimiento de sus entrañas, y piensa: ¿Qué nacerá de mí?

«A veces la espera resulta vana; disípase la tormenta sin estallar, y se despierta uno con la cabeza pesada, desilusionado, nervioso y descorazonado. Pero no importa. Ya estallará más tarde. Si no es hoy, será mañana cuanto más tarde, más violenta será».

«Hela aquí. Surgen las nubes de todos los repliegues del ser. Formas, masas espesas de un negro azulado, surcadas de vez en cuando por frenéticos relámpagos, y avanzan con vertiginoso y pesado vuelo, cerran-

do el horizonte del alma. De pronto dejan caer sus dos alas sobre el ahogado cielo y apagan la luz. ¡Es una hora de locura! Los elementos irritados saliendo furiosos de la jaula en que los mantienen encerrados las leyes que establecen el equilibrio del espíritu. Siéntese una especie de agonía, piérdese el apego a la vida, y sólo se aspira al fin, a la muerte que libera!».

«Y de pronto brilla el relámpago:

«¡Alegría furiosa! ¡Sol que ilumina todo lo que es y ha de ser! ¡Alegría divina de crear!

Sin embargo, «el artista experimentado sabe muy bien que la inspiración es rara, y que corresponde a la inteligencia completar la obra de la intuición». Y sometido obligadamente a la razón, debe encontrar el medio de encauzar aquel torrente; detener el torbellino de ideas, y dar forma inteligible al pensamiento.

¡Dar forma al pensamiento! He ahí un nuevo obstáculo. A veces se consigue otras, no. Y así resulta que la obra escrita sólo posee lo que fué posible vaciar en su molde. ¡Cuántas cosas quedaron en el espíritu del autor sin encontrar la forma anhelada!

5. **D o c u m e n t a c i ó n .**—Disipadas las nubes, los personajes van destacando sus perfiles psíquicos y físicos, e insinúan una actuación subordinada a la orientación o tesis central de la obra.

Es la segunda etapa, en que el escritor penetra en un período de documentación.

Esta documentación puede orientarse hacia el acer-



vo emocional y experimental del autor; a las observaciones de la vida; de la sociedad; del individuo. Es la época más fuerte de captación de los estímulos externos e internos. Según la índole de la novela, el escritor tiene necesidad de hacer anotaciones de impresiones, observaciones psicológicas; indagar en las bibliotecas, hacer estudios de ambientes.

Emil Ludwig al escribir «El Nilo», que él llama biografía de un río, y que en realidad debiera haber llamado la novela de un río, tuvo necesidad de visitar el Egipto, de recorrer el Nilo en una vasta extensión: de adentrarse en la naturaleza robusta y milenaria.

D'Annunzio acostumbraba anotar en una libreta sus impresiones, ideas ocasionales, observaciones psicológicas que desarrollaba más tarde; reflexiones literarias o imágenes. Cuando se trataba de obra histórica, removía todas las librerías, y a veces compraba una obra de diez volúmenes para aprovechar veinte líneas que le interesaban.

Jules Renard, que cuidaba del estilo afanosamente, andaba a la caza de imágenes, de pensamientos que reunía en su libreta y luego utilizaba en su obra. Documentación de vida que pasa luego al libro en forma casi imperceptible.

Se ha asegurado que cualquier trozo de vida es utilizable para escribir una novela. Alejandro Dumas decía: «Basta seguir a un hombre para tener el material de una novela».

Esto es una verdad a medias. El caso observado,

el hecho acontecido, una vez que se traslada al papel, pierde muchas veces el interés que le habíamos atribuido.

Para Alejandro Dumas, esto resultaba sencillo. Pero de todas maneras, aunque poseía una imaginación extraordinaria, el hombre observado pasaba por todo el proceso de la creación novelística, para lo cual este autor poseía un acervo inagotable de experiencia de observación, de cultura—digamos—de material informativo.

6. **Elaboración.**—Obtenido este material informativo, llega el momento de escribir; etapa que podríamos llamar de elaboración y realización. Esto es, llega el instante de encauzar las ideas, de dar forma al pensamiento.

En esta etapa se realiza uno de los fenómenos más interesantes y extraños: a veces no se puede precisar dónde termina la influencia mental del autor y dónde comienza la vida propia e imponente de los personajes que crea.

La imposición de éstos se hace tan tiránica, que el escritor queda, en cierto modo, esclavizado a sus designios. Inician su vida de súbito, como a un conjuro. Caminan, sienten, aman, sufren, odian. Tienen sus intereses propios; se mezclan con nuevos personajes y complican su vida y a veces la del autor. Y éste obedece a las influencia de estas sombras móviles que ensayan una deformada existencia real.

7. **Personajes en busca de autor.**—Ya no es el autor el que busca sus personajes, son ellos los que buscan al autor. Y esto me parecía una novedad en Pirandelo, no es otra cosa que la dramatización del proceso de la creación novelística.

A este propósito, quiero recordar una experiencia personal.

Escribía yo mi libro «La Tragedia de los Lisperguer», novela histórica de la época colonial.

De pronto surgió un personaje, una mujer que yo no había contemplado en la estructuración de la obra; una mujer inesperada, que pronto se adueñó del primer plano, y se convirtió felizmente, en un personaje amable y simpático.

He aquí como sucedió:

El personaje central, don Pedro Lisperguer, hallábase una noche en un tabernucho muy concurrido por la gente principal de Santiago. Como el tabernero se encontrara urgido por la afluencia de parroquianos, llamó:

—«¡Ximena!».

¿Quién era Ximena? Yo el autor, no la conocía, ignoraba su existencia. Entró Ximena en el aposento y, por lo tanto, en la novela.

Don Pedro y yo interrogamos al tabernero:

—«Es mi hija».—responde.

Lisperguer se asombra:

—«No sabía yo que tuviera Ud. una hija»,—exclama.

Y bien. El autor tampoco lo sabía. También fué para mí una sorpresa.

Desde ese momento, Ximena comenzó a vivir en su vida propia, y yo tuve que seguirla. Fué inútil mi afán por deshacerme de ella.

A la mitad de la novela, quise terminar con su tiranía haciéndola desaparecer de cualquier modo. Ya estaba expulsada.

Sin embargo, en el capítulo siguiente, su espíritu vagabundo parecía rondar a mi alrededor. Resistí todo lo que fué posible. Estaba como desasosegado. Parecía como si alguien golpeará débilmente la puerta, alguien que en la noche desea entrar, y acucurrarse en el sillón que quedó vacío.

Desesperado abro la puerta, la puerta de la novela. Y he ahí de nuevo a Ximena con su vida suave y nítida, apoderándose de su sitio.

Me ví obligado a romper varias carillas que había escrito en su ausencia, porque algo de ella hacía falta allí. Me ví obligado a reanudar su vida.

Otra vez hube de rebelarme ante aquella insistencia, y por fin vuelvo a sacarla de la novela. Ahora la expluso de Chile; la destierro lejos, muy lejos. Ya no insistirá. Efectivamente no insistió. Pero su espíritu continuó revolando sobre las páginas del libro, en el recuerdo de don Pedro, aun en el mío, como un poema, como una melodía inolvidable. Y así vivió, en espíritu, durante el resto del libro, que terminó inscribiendo su nombre hasta el final.



Este caso absolutamente verídico, me llamó más tarde a hundirme en desquisiciones metafísicas, y llegué a dudar de la irrealdad de Ximena. Yo estaba seguro de que se trataba de un personaje imaginario. Sin embargo, aun ahora pienso: ¿No existiría realmente? La historia no alcanzó a cogerla, como a aquellas otras que salieron del anonimato, como la Quintrala, como Catalina de Erauzo, como Beatriz de Ahumada. Por eso su espíritu exigió su sitio en la reconstrucción de ese período en que le correspondió seguramente actuar. De ahí su insistencia. Esta vez ya no quiso permanecer en la obscuridad de más de tres siglos, y llegó a golpear en el espíritu, en el subconsciente de ese autor, también anónimo, que removía en toda la época de su vida. Y logró su deseo.

8. **Diferenciación psíquica de los personajes.**—Como en el caso comentado, cada personaje trata de imponer su personalidad, el autor debe saber, entonces, diferenciarlos psíquicamente; dar a cada tipo, la modalidad adecuada a su condición y temperamento.

Los estudios psicológicos deben responder a una necesidad visible, como ser, la explicación o comprensión de los actos del personaje. El autor, al acercarse a cada uno de sus tipos creados, debe sentirlos absolutamente, identificarse con ellos. Es decir: cada personaje, noble o ruin; tosco o delicado; simple o complejo, se reencarna en el autor, o éste en aquél; sale de uno

para entrar en el otro en desdoblamientos múltiples, a fin de infundirles la llama vital que necesitan. Es una misteriosa auscultación; una extraña radiografía del espíritu del personaje, que queda así, como esos relojes destapados que muestran todo el complejo mecanismo en actividad.

A veces los tipos se han encontrado en la vida— como acontece en las obras de Mariano Latorre—y al hacerlos actuar en la novela, sólo hay el esfuerzo de para recordarlos y para moverlos dentro de su medio ambiente. Pero otras veces, el tipo es ideal o imaginado; no se conocen en él sino rasgos generales. Entonces el autor al hacer su estudio psicológico; al deshilar las diversas etapas por las cuales atraviesa un pensamiento; al desmenuzar las variaciones de una emoción—como sucede en Dostoiewski—el autor, digo, realiza uno de los más valiosos y difíciles trabajos de abstracción. Esto puede notarse en la novela «Bajo el sol de Satán» de Jorge Bernanos: las variaciones; los múltiples matices de la angustia, de la desesperación mística en el Padre Donisseau, están descritas en forma extraordinaria. Se diría la novela interior de un alma.

9. Técnica del novelista.—Cada novelista tiene su técnica o su manera de introducir en la obra los problemas sociales, los estudios psicológicos, sus ideas filosóficas. En algunos esta técnica es demasiado visible. Por ejemplo, Dostoiewski comienza por rela-

tar un crimen de trascendencia, como acontece en «Los hermanos Karamazoff» y en «Crimen y Castigo». Desde allí van surgiendo los personajes con sus espíritus torturados, llenos de inquietud. La vida los hace tropezar con nuevos tipos, con nuevas inquietudes, y van amontonándose, uniéndose, desde el más alto hasta el más bajo en jerarquía social, hasta formar un conjunto heterogéneo en apariencia, pero real y sincero en la presentación de toda una época de la vida rusa.

Stendhal, lanza a la vida a un joven burgués, altivo, audaz, ambicioso, que por los azares de la suerte reconoce todas las escalas sociales, como se ve en sus novelas «Rojo y Negro» y en «La Cartuja de Parma». Así logra mostrarnos también el panorama completo de otra época de Francia.

Henri Barbusse en «El infierno» se vale de un huésped de hotel que mira por el agujero de la pared lo que acontece en el cuarto vecino. En esa forma puede hacer desfilas delante del lector todas las miserias humanas; cuadros sangrantes de realidad, en cuyo fondo amargo surge la inutilidad de la vida y del ensueño.

Marcel Proust hace emerger la vida pretérita y las costumbres señoriales, del aroma de una taza de té o de los ecos de una antigua melodía. En la novela «A la sombra de las muchachas en flor» utiliza aún el recurso de una noche de insomnio.

Estas técnicas hacen del novelista una especie de titiritero, que mueve sus muñecos a voluntad. La liber-

tad de los personajes para actuar dentro de la novela es relativa, como sucede también en la vida real. Ellos creen moverse a su gusto. El escritor los sigue, los deja hacer, pero en el momento preciso desvía su acción hacia su propio punto de mira, ya sea para comprobar una tesis o para obtener alguna conclusión ideológica.

En esto, el escritor es para sus muñecos lo que el destino para los humanos. Nosotros también creemos movernos a nuestra voluntad. Tomamos un tranvía, vamos hacia un punto determinado. Pero ignoramos lo que ocurrirá en el trayecto o al término. A veces no sucede nada, pero otras puede ser una aventura, una alegría, una fatalidad, un accidente o la muerte. La mano del Destino—el Gran Novelista—mueve sus hilos y conmuta nuestra acción.

Se ha dicho que las novelas—aun las mejores—decaen al final. Los críticos que, en general, no han pasado por el trance de la creación personal, por qué sucede este debilitamiento. Suponen—sobre todo cuando la novela es larga—que el escritor se sintió fatigado y quiso terminarla de cualquier manera. Puede que haya ese motivo. Pero la mayor parte de las veces el debilitamiento se debe a que el autor no encontró la manera de terminar su obra. No se trata de cansancio, porque el final de la obra se hace y se deshace varias veces. El desenlace es como una luz que se ve más allá de los lomajes. La dificultad está en llegar a ella; encontrar el sendero más propicio, más agradable.



Puede suceder que el camino seguido nos oculte la luz o que nos lleve, sorpresivamente, a una mejor luminosidad. Aun puede ocurrir que nos encontremos con un talud infranqueable.

En tal caso la labor se detiene. Y cuando el autor ve que el avance es imposible, y que retroceder sería inútil, da un término inesperado a la obra.

Es posible que la lectura vaya formando en el lector una posible completación de la trama, y encuentre acaso el final que no encontró el autor. Esto no es imposible, ni tampoco nuevo. Ya el mismo Alonso Quijano, llamado Don Quijote, al encontrar inconcluso un libro de caballería sintió deseos de coger la pluma y darle él mismo término adecuado.

10. *Trascendencia del escritor en su obra.* —Se ha dicho que el novelista va dejando en su obra muchos retazos de su propia vida, como quien dice, situaciones autobiográficas. Es indudable que la interpretación de la vida se hace a través del temperamento del autor. Pasada por ese tamiz, tan diverso en cada uno, se comprende la diversidad de maneras y aun de contraposición al comentar un hecho.

En muchos casos el autor aparece encarnado en alguno de sus personajes, con su propia vida, con sus propias ideas. Pero otras veces no es su vida la que se nos presenta allí, sino su ilusión. El personaje lleva esa vida extraordinaria que el novelista no ha podido realizar, y que resulta un ser de calidad diametral-

mente opuesta. Esto es posible advertirlo en las cuatro Sonatas de Valle Inclán. Ese Marqués de Bradomín es el hombre que hubiera deseado ser el propio don Ramón.

En cambio, en «El retrato de Dorian Gray», surge precisa la vida material y psíquica de Oscar Wilde. Stendhal puede, asimismo, reconocerse fácilmente en Julián Sorel, personaje central de «Rojo y negro». Otros, como Panait Istrati, novelan su propia vida, o mejor, escriben su vida que es toda una novela, como lo hicieron Rousseau, Chateaubriand o el abate Prevost.

En cambio, Zola, Leonidas Andreiev, Zweig, saben ocultar o disimular su trascendencia en la obra, acaso porque les interesa más destacar su ideología, que también es una trascendencia. De todas maneras, en más de un aspecto, disimulada o no, su obra se confunde con la propia vida. En «Resurrección», Tolstoy nos muestra muy próxima una de sus etapas evolutivas más interesantes, aquella en que él mismo ha querido realizar ese principio de igualdad social que sustenta, repartiendo sus tierras entre los mujiks.

La trascendencia de la personalidad del escritor en la obra es algo que difícilmente logrará anular.

Sin embargo, como lo anotamos antes con André Maurois, «quien ha hecho novelas sabe de sobra que la vida real no penetra en la trama novelesca sino después de haberse sometido a una etapa de transforma-

ción o fusión de tal, que llega a convertir esa vida real en otra irreconocible».

11. Preocupación ética y estética. — Si en la novela existe un arte de componer una intriga, de presentar un carácter, o situaciones humanas, existe también el arte de emocionar, de construir una obra de conjunto armonioso, de cincelar la novela, de pintar el color, de componer su musicalidad, su ritmo, como los demás artistas hacen la escultura, la arquitectura, el cuadro, la partitura musical.

Se precisa, pues, no ya escribir, sino escribir bien, es decir, realizar un acto estético. Esto es forma, estilo si se quiere. Es la búsqueda de la novedad en el decir; de la imagen llena de sugerencias; de la armonía de conjunto y de detalle; emoción literaria; emoción interna, independiente en parte de la otra emoción del alma del libro.

No es, pues, asunto fácil escribir una obra que logre perdurar, y que pase de ser un acontecimiento brillante de actualidad, que pronto se olvida.

«La novela es una interpretación estética de la vida; pero puede fallar por exceso de preocupaciones éticas» —dice Salvador de Madariaga—. Cervantes comenzó «El Quijote» con el propósito de terminar con los libros de caballería—preocupación ética—pero su instinto creador echó por tierra estos propósitos, y a la mitad del libro no hay sino creación magistral de personajes, que dió al libro y al autor la inmortalidad.

La preocupación exclusivamente estética puede conducir igualmente al fracaso o a la incomprensión. La verdadera obra de arte no sólo debe ser comprendida por una minoría selecta, sino que debe llegar, además, hasta el público de cultura media.

Esta cualidad ha hecho levantarse del montón a ese grupo numeroso de escritores que leemos con verdadero deleite, y que han resistido los años y los siglos.

Hay un caso, entre otros, de un escritor a quien preocupó con exclusividad el aspecto estético de la obra. Es Gabriel Miró. Gabriel Miró fué de los escritores españoles modernos, el estilista más prodigioso. Durante toda su vida concentró sus condiciones artísticas en la orfebrería extraordinaria de la frase; en la búsqueda del vocablo y de la imagen exquisita. Para él la «lengua de versos de oro» al decir del poeta no tuvo secretos. A pesar de todo, Gabriel Miró no ha alcanzado la difusión de un Azorín, de un Baroja, y sus libros no provocaron el interés de los de Blasco Ibáñez o de Pérez de Ayala.

Ramiro de Maeztu, comentando este mismo asunto, ha escrito:

«Lo que me parece de fascinador interés es el caso personal de Miró, en que uno se pregunta cómo se puede escribir tan bellamente, sin crear una obra que apenas pueda interesar más que a los escritores interesados principalmente en la manera de escribir».



12. La autocrítica implacable. — El propio autor es para sí mismo el más implacable de los críticos. Escribe, corrige, tacha, destruye y vuelve a comenzar con una perseverancia extraordinaria. Es erróneo pensar que el escritor experimenta placer mientras trabaja en su obra. Toda creación es dolorosa.

Gustavo Flaubert decía que al escribir una novela, su estado era como en trance de enfermedad. Su organismo experimentaba todo el desequilibrio que diagnostica un estado morbosos. Corregía incesantemente los manuscritos, y esta preocupación le quitaba el sueño. Algunas veces, pasada la media noche, despertaba con una idea nueva. No le era posible esperar hasta la mañana y corría a golpear a la casa del impresor para que corrigieran algunas de las frases que ya estaban compuestas.

Gabriel d'Annunzio escribía ocho, doce, y a veces quince horas seguidas, sin descanso. En ese período necesitaba de un silencio absoluto. «Siempre tenía junto a él—cuenta su secretario privado—en su mesa de trabajo, agua helada, un gran plato de frutas, té simple y frío, y galletas. No bebía nunca café ni fumaba. Escribir le humedecía los labios. Por eso tenía siempre un pañuelo en su mano izquierda para secarse la saliva».

Los manuscritos eran extremadamente corregidos, llenos de referencias, de tachaduras que los hacían casi indescifrables.

Eça de Queiroz no se conformaba con la corrección

de sus manuscritos. Cuando devolvía las pruebas a la imprenta iban de tal manera transformadas, que había necesitado agregar una o dos carillas de anotaciones, sin contar las hechas en el texto y en las márgenes.

Este descontento del escritor consigo mismo, esta implacable autocrítica, demuestra un estado de inquietud permanente, que hace del período de la realización una etapa dolorosa.

Es la insatisfacción de los resultados obtenidos frente al ideal que lo impulsó a escribir.

Por momentos, llega a entrar en un período de verdadera desesperación que lo induce a destruir en muchos casos la obra escrita. Son estados espirituales complejos, en que en medio de la decepción llega a preguntarse cuál es el objeto de su obra, y no encuentra la respuesta que satisfaga sus aspiraciones.

Fué el caso de Nicolás Gogol, cuando escribía su novela «Las almas muertas». En un momento de absoluto descontento, arrojó su obra a las llamas. Felizmente, alguien alcanzó a librar una parte, que es la que se conoce. La desesperación de Gogol, nos privó del término de esa novela, que es una de las más valiosas de la literatura rusa.

Y frente a esta labor imponderable del escritor, se halla la apatía del público y su indiferencia.

Ninguno de ellos, o muy pocos, alcanzó a disfrutar del éxito, que llegó muchos años después de su muerte.

Y entretanto debían luchar contra la miseria mate-

rial, como Honorato de Balzac, en fuga permanente de sus acreedores.

¿A quién le podía interesar un escritor?

Y las épocas se suceden, los hechos se repiten, y, seguramente, no habrá otro novelista que se atreva a decir como Blasco Ibáñez: «Cuando yo abro una ventana, me entra un millón de dólares; y si abro una puerta, me entran dos».





VIEJO VASCO

Dibujo al lápiz por,  
ALFREDO CHOVELIN