

Raúl Silva Castro

NOVELA, ESTILO Y TEATRO

LA novela tiene como objeto la vida humana. No se concibe una novela viable que no se base en este fundamento. Ahora bien, la novela considerada como relato de existencias, puede producirse en dos estilos fundamentales. El uno es el presentativo y el otro es el narrativo.

Llamo presentativa a aquella forma de dar a conocer los sucesos novelescos que permite al lector disfrutar de un contacto directo—en cuanto esto es posible—con el personaje. El autor no le ahorra al ser ficticio, que es su creación, ningún trabajo. Lo abandona a su suerte, y deja que se produzca valido de sus propias fuerzas. En el estilo presentativo la descripción huelga o, por lo menos, se reduce considerablemente. Los personajes se van diseñando por sí mismos a medida que la novela transcurre. Se dibujan en sus conversaciones y en sus confesiones. Puede ocurrir que uno o varios no logren precisar una fisonomía sino hacia el fin del libro. También puede suceder que el libro se cierre y uno o más personajes no consigan formular su fisonomía espiritual. No importa. En la vida sucede otro tanto. La mayoría de los hombres con quienes estamos tratando nos oculta celosamente parcelas no pequeñas de sus existencias. El novelista, más afortunado, re-

duce estos seres a unos pocos, a los menos. ¿No es verdad que una novela cuyos personajes se diseñan con demasiada precisión da la idea de ser poco seria, más propia para la lectura infantil que para la adulta?

En el estilo presentativo la habilidad del escritor debe ser grandísima. Aventurado parece afirmarlo: es propio del novelista genial el estilo presentativo. Las dificultades de esa tarea son cuantiosas, y sería largo enumerarlas todas. Anotemos, sin embargo, la de mantener erguido un carácter sólo con lo que el hombre dice y lo que de él se dice. Otra, no menor, es la fidelidad necesaria para dar a cada ser un tono diverso que lo individualice y para alejar toda sombra de parecido entre figuras que no deben o no pueden ser parecidas. Es una carrera de obstáculos. Se precisa verdadero genio novelesco para salvarlos.

El estilo narrativo, en tanto, permite la entrada del autor a la escena. Entiéndase que el novelista no hablará para adoctrinar o para encararse con los personajes, sino para «narrar» en reemplazo de ellos. El novelista pasa, de tal manera, a ser un personaje más, pero con una visible diferencia: es un personaje puramente utilitario, cuya vida no pesa en el cuadro de la novela y de cuya actividad no se reflejan sino la capacidad descriptiva y la memoria. Para hacer una novela de estilo narrativo parece necesitarse menos genialidad. Miles de hombres la han trazado según un cartabón fácil, o de aprendizaje poco esotérico. La novela narrativa es una novela sin genialidad, sin «élan». Puede llegar a interesar; conmueve difícilmente. Ha nacido para públicos fáciles y la cultivan ingenios poco agudos.

Si se examina cuáles de las novelas universalmente reconocidas como las más importantes se pueden agrupar en uno y otro de los estilos señalados, se encuentra uno de inmediato con las de Dostoyevsky. Las novelas de Dostoyevsky son presentativas en un grado

egregio. Nada de descripción en ellas. Un mínimo de intervención del autor. Los personajes parecen pasearse por la escena enteramente ignorantes de la sujeción de sus existencias a su creador. Hablan mucho (hay críticos que llegan a reprocharles que hablen tanto), y merced a eso se distinguen entre sí. Cuando Dostoyevsky en *El idiota* quiere darnos a conocer sus impresiones sobre el instante anterior a la muerte, Muichkin se encarga de hacerlo. En seguida no es el novelista el que nos cuenta cuáles fueron las vicisitudes del príncipe en Suiza y qué hacían con él, cuando salía a pasear, los muchachuelos de la ciudad en cuyo sanatorio estuvo. El propio Muichkin es quien lo dice.

Pero el procedimiento llega a su culminación en *Los hermanos Karamazof*. La tarea es, desde luego, más compleja. Hay que presentar a varios seres de catadura moral muy distinta, de atropellado dinamismo moral. Son borrachos, dilapidadores, ladrones, crueles. Se pelean groseramente entre sí. Sus apetitos sensuales corren parejas con las inquietantes torturas que padecen sus espíritus, combatidos por fuerzas antagónicas. Es sorprendente ver cómo se dibujan esos hombres, de qué manera siniestra se van mostrando sus facciones, enrojecidas por la pasión, abotagadas por el vicio, lívidas por la cólera o el rencor. El novelista toca en esta novela la cumbre del procedimiento. No hizo él mismo nada más completo en su vida. Nadie se ha acercado después, ni con mucho, a su ingente grandeza.

¿Cómo escoger, entre las innumerables novelas de estilo narrativo, la que representa más adecuadamente la especie? Anotemos desde luego un nombre: *Germinia Lacerteux*, de los hermanos Goncourt. Es una novela prodigiosa precisamente por lo errada. En ella los novelistas no hacen esfuerzo alguno por que su personaje se presente a sí mismo, se produzca a la vista del lec-

tor. Los autores están siempre presentes y traducen los actos y las conversaciones mismas, propias de la novela, en palabras suyas. No se lee aquí una novela sino un relato. ¿Se necesita genialidad para hacer esta crónica novelesca? Creo que no. Basta con lo mismo que basta al historiador: fidelidad y buenos documentos. Y esto no extraña si se mira la hora que señala el arte en vida de los Goncourt. Es la del documento humano. Pero *Germinia Lacerteux* no es el documento viviente sino el documento elaborado, masticado ya. Si se extrema, se encontrará que no es ni siquiera tal documento sino su despojo.

Se dirá: se ha escogido la peor de la serie, la más narrativa de las narrativas. Sí, precisamente, con la misma lógica con que recurrí a las más presentativas de las presentativas. Y es que los estilos son diferentes en calidad.

Claro está que entre el estilo puramente presentativo y el puramente narrativo hay multitud de matices. Balzac, Flaubert, Tolstoi, Stendhal, Gorki, Baroja, Hardy, Rolland, han escrito grandes novelas que no pueden asimilarse sin violencia a una sola de estas especies. Participan un poco de ambas, son novelas menos sectarias. Pero acuda el lector a los fragmentos que le parezcan más destacados de las mejores novelas de tales autores. Es seguro que recordará los trozos presentativos y no los narrativos. Es decir, sabrá cómo tal personaje confesó a tal otro que lo odiaba y porqué. Posiblemente llegará a saber con qué palabras fué hecha esta confesión. No recordará las tiradas en que el autor hacía el recuento de los objetos que se encontraban en la habitación o los rasgos del paisaje en que se movían los seres por él creados. Lo presentativo es captado fácilmente por esa selección inconsciente de la memoria, y este no es un detalle baladí. Es que como calidad

humana, el estilo presentativo rinde notas insuperables. Y en la novela se busca, lo primero, calidad humana.

Se toca aquí un problema frecuente: la novela ¿necesita estar escrita en un buen estilo? En general, se puede afirmar que el estilo es fundamental en la obra literaria. Las obras mal escritas lo están en la arena. Se borran. Pero en la novela el problema no parece tan claro. Se acostumbra considerar como paradigma de la perfección novelesca, por lo menos en la manera realista, *Mme. Bovary* de Flaubert. Es una gran novela ¿qué duda cabe? ¿La mejor? Eso ya no se ve tan claro. No parece difícil asegurar que es parte considerable en su fama, tan dilatada y a la vez tan profunda, el encanto del estilo. Nos encontramos frente a una novela espléndidamente escrita. Pero, ¿dónde está bien escrita? Donde el autor narra, donde describe, donde pinta. No podía hacer hablar a sus personajes en un buen estilo porque nadie en la vida lo hace. La corrección del estilo, el encanto artístico de la novela es posible, entonces, en lo narrativo y no en lo presentativo.

Pasemos ahora a una novela en que lo narrativo sea lo menos, apenas aparezca, y en que lo presentativo sea todo lo demás. Ya está nombrada: *Los hermanos Karamazof* de Dostoyevsky. ¿Es posible pedir a una novela puramente presentativa un buen estilo? No parece lógico. Una novela presentativa se compone de conversaciones, de charlas, de monólogos interiores. El lenguaje de estos debe ser natural y espontáneo para dar sensación de lenguaje vivo y no de simple planta de invernadero. En la conversación los dones del buen estilo no se dan, o se dan raramente. Un mundo compuesto de gentes que hablaran como se escribe sería muy aburrido (1). En el monólogo interior la sintaxis misma

(1) ¿Se deberá a eso la atmósfera letal de las Academias? Dejemos insinuado el tema tan sabroso. Otra será la ocasión de insistir en él.

no existe, ni los signos ortográficos con que se ayuda la expresión escrita. Una novela que aspire, pues, a ser como un panorama de conversaciones (relación del hombre con sus semejantes) y de monólogos interiores (relación del hombre consigo mismo, problemas de la conciencia o de la subconciencia); no tiene por qué aspirar al buen estilo. Tal vez ni siquiera deba.

Y así ocurre en Dostoyevsky. El estilo no era su predilecto. Y así ocurre en Balzac. Balzac creía escribir bien; es la verdad que también creía ser hombre de negocios y no hizo sino arruinarse toda su vida. Y así ocurre en todos y cada uno de los hombres para quienes es válida la fórmula con que he iniciado estas observaciones: la novela tiene como objeto la vida humana.

Pero si el estilo no se da en la novela y una dosis demasiado subida de él puede llegar a serle nociva, en cambio es indispensable en otros géneros literarios. En la obra de creación no novelesca—poema, ciertas formas del ensayo—y en la obra de comentario—crítica, otras formas del ensayo—el estilo es fundamental. No puede faltar. Así como no se concibe una novela sin el sostén de lo humano, tampoco se concibe un poema sin el sostén del bello estilo. La economía de la expresión lírica exige un régimen riguroso de palabras y de símbolos espirituales. Una metáfora mal conducida hace fracasar los más bellos versos. Al revés, la más hermosa metáfora no alcanza a ser poesía en versos torpes y cojitranco. El ensayo... ¿Es necesario decir que el ensayista es, antes que nada, un estilista? Con una diferencia: es un estilista que piensa, mientras que el poeta no necesita pensar, puesto que el poema, operación espiritual primorosa, no es obra de pensamiento.

En la crítica también el estilo es elemento sustantivo. El crítico debe saber decir bien. Esa es la única forma que tiene a su disposición para dar a su lección una duración temporal vasta. El crítico de expresión

confusa y desatinada no parece siquiera ser crítico. De tal manera se nos ocurre consustancial a la crítica el claro estilo, el buen estilo. A menudo debe el crítico reprochar a los autores el empleo errado de algunas palabras, las audacias torpes de lenguaje, los pensamientos de incompleta o de confusa expresión. ¿Cómo podrá hacerlo en un estilo lleno de baches? Su lenguaje debe estar depurado de lo mismo que reprocha a los demás. Es tal vez en la crítica donde la magia de un buen estilo se revela más claramente. Pero también es este el género en que parece, en general, más difícil sobresalir. En efecto, los demás géneros literarios tienen un público indiferenciado. Se adquiere fama de buen novelista entre los más exigentes lectores y entre las modistillas, a la vez. El crítico, en cambio, tiene una audiencia restringida, compuesta sólo de aquellos individuos—siempre escasos—a quienes las operaciones intelectuales interesan en cuanto fenómenos contingentes. No se lee la crítica con interés humano sino con interés intelectual.

Alguna vez que se me ha provocado a hablar sobre el teatro he manifestado con franqueza excesiva mi opinión, no tanto sobre el género como sobre quienes lo cultivan. Personas de tan escaso discernimiento como amor entusiasta a la industria que les da de vivir han hecho una arbitraria interpretación de lo que yo he dicho. Es muy natural que se defienda lo que da para vivir. No es lógico que se extienda a un género literario lo que se ha dicho de quienes lo cultivan lo mismo que otra fuente cualquiera—ganadería, comercio—de entradas.

El dramaturgo al uso es un ser primario, sin noción alguna de su arte ni de otro alguno. A menudo ha pa-

sado de la escuela elemental a escribir para la escena. No pretendo que no existan hombres tan bien dotados que no puedan pasar de las primeras letras a las bellas letras. Más aún: he afirmado que ello es posible (1). Pero es preciso tener en cuenta que consagrar un hecho efectivo, conocido, no es lo mismo que dar a este hecho categoría de principio o de cartabón.

Ahora bien, en el caso del dramaturgo conocido en Chile, preciso es confesar que la ignorancia absoluta parece ser el cortejo inseparable de una cósmica petulancia. Los dramaturgos que conozco se caracterizan por su inmodestia unos, y otros por su desprecio de la cultura. Si estos caracteres intelectuales no son nefandos, no sé que haya otros que lo sean en mayor grado. Existe cierto personaje para quien la lectura se aparece como una amenaza a la virginidad de su espíritu. No lee porque teme verse «influenciado». El sabrá por qué tiene tanto temor a la lección de los demás. Los demás también lo sabemos. Conozco a otro que cree sinceramente, con todas las fuerzas de un corazón vehemente, ser tan grande como Shakespeare. Ha oído hablar a alguien del dramaturgo inglés y acaso ha leído en una colección popular alguna mala traducción de su *Hamlet*, y eso basta para que no acepte mayores en su arte sino es el mismísimo dramaturgo de Stratford-on-Avon. Los más difíciles asuntos le parecen a su alcance. Su inmodestia lo hace ver envidia en cualquier consejo y despreciar la opinión de la crítica.

Pues bien, he dicho de estos personajes que jamás he visto en sus manos libros de importancia literaria o filosófica. Si alguno leen, se trata de libros de entretenimiento no sólo vulgar sino hasta grosero. Y esto ha provocado iras y gestos tremendos. Se ha dicho que el que niega importancia a estos seres, por lo demás despojados de ella, relacionados con el arte dramático tan al sesgo como las proxenetas con el amor, ne-

(1) Véase *Atenea*, núm. 1 de 1927. Artículo titulado *La cultura y las letras*.

cesariamente debe negarla al arte dramático. No se distinguen por su fuerza lógica los amigos de Talía.

El arte dramático me parece el arte presentativo por excelencia. El autor no puede intervenir ni mucho ni poco en la obra que escribe. Su persona no tiene ni siquiera un resquicio donde ponerse en contacto con el auditor o con el lector—porque el teatro también se ha hecho para ser leído, y esa es una de sus pruebas más decisivas—. Lo dicho más arriba sobre la novela tiene validez, pues, respecto del teatro. En el teatro la labor del dramaturgo está cargada de responsabilidad literaria. Los personajes teatrales son los que gozan de mayor autonomía frente a sus creadores. Una vez concebido un ser teatral, se le lanza a la escena, y en ella debe ya vivir solo, sin andaderas de especie alguna. El autor se eclipsa, vive ausente de la obra. Es cómodo que se refleje en uno de sus personajes, y de esta manera las ideas y los sentimientos que se expresan en el drama se polarizan en un sentido determinado. Es cómodo, pero no necesario ni siquiera conveniente.

En la novela presentativa el autor, por muy oculto que se mantenga, aparecê discretamente de cuando en cuando. Lo hace para narrarnos algunos detalles que no se nos podrían comunicar de otra suerte, para darnos a conocer un ambiente y una que otra acción. Todas estas intervenciones le están vedadas al dramaturgo. El ambiente lo da la escena y la formulación de la escena no es precisamente literatura comunicable al auditor, aunque sí lo sea al lector del drama. Aquí se toca una de las limitaciones dramáticas. El drama se representa en un sitio público, ante una audiencia heterogénea. Su desarrollo está confiado a histriones, que un día asumen un papel, otro día otro. ¿Cuáles son los antecedentes de estos histriones? ¿Qué estudios y qué talento especial tienen para afrontar cometido

tan difícil? De vez en cuando pisa la escena un hombre o una mujer para quien el arte existe no sólo como medio de vida. ¿Cuántas veces ocurre esto en un siglo? Lo común es que el histrión no tenga noción clara de lo que representa y haga su papel con mejor voluntad que disposiciones. Esta limitación del arte dramático es la más seria de todas. Un mal actor no permite apreciar hasta qué punto es fiel la transcripción humana que el drama pretende dar. Un buen actor eleva a cimas inesperadas engendros que no deben merecer sino el olvido. Otra limitación del drama es la escena, librada al cuidado de pintores especializados en la imitación de árboles, de puertas, de paisajes. La imitación es tan burda, que se ha llegado a pensar en dar a la escena teatral no ya la intención de una copia de la realidad sino la de una estilización fantástica. El propósito no está mal si se atiende a la escena como fin en sí. Pero la escena teatral no es eso. En la mayoría de los casos la escena debe reproducir la realidad porque el teatro la reproduce y el fin de una de las partes no puede ser otro que el fin del todo.

El teatro, además, tiene un desarrollo independiente de la voluntad del auditorio. Si al público que oye un drama le agrada una escena, la aplaude, y allí para todo. El lector de una novela puede volver a leer lo que le ha gustado. En la relectura posiblemente confirme su opinión o la rectifique. En todo caso, goza de una libertad (la libertad es inseparable de la crítica) que el espectador de un teatro no tiene. De allí que sea necesario llevar a la escena caracteres muy netamente diferenciados y situaciones rotundas, determinativas. Una pieza en que no se entienda de una vez lo que cada personaje dice, está condenada al fracaso. Más aún: una pieza en que cada escena no sea una acción, o no conduzca fácilmente a la acción, pasa por ser «poco teatral». Positivamente, se sale del teatro.

El mecanismo teatral parece, pues, por culpa de la sujeción en que se halla el teatro respecto de la escena, ser no sólo diferente al de la novela, sino hasta opuesto. No se ha agotado todavía el número de páginas novelescas necesarias para que un personaje cuente lo que piensa, lo que sueña, lo que ha hecho o hará. Cuando la medida del tiempo en la novela parecía haber sido muy retardada por Dostoyevsky y por George Eliot (en algunas páginas de *Silas Marner*, sobre todo), aparece Proust. Y con Proust toda medida anterior parece inverosímilmente rápida. Si el reloj marca en Dostoyevsky los minutos, en Proust no sólo señala los segundos, sino hasta las fracciones de segundo (1).

Ahora bien, la medida del tiempo no es ajena a la calidad del arte o, por lo menos, es inseparable de ciertos resultados artísticos que hasta ahora se han considerado unánimemente como excelentes. Un arte que no permite detenerse a regustar las sensaciones, a analizarlas, a disgregarlas, es un arte primario. De allí el atractivo que el teatro ejerce sobre las multitudes. Positivamente es este el único arte que ha llegado a las masas indiferenciadas. Y cómo no va a ser así, si para ponerse en contacto con él el hombre no necesita leer: un analfabeto no tiene cerrado su acceso al espectáculo, ni siquiera disponer de todos sus sentidos: hasta el ciego entiende lo que pasa en la escena. En suma, el teatro es el único arte que puede ser efectivamente popular.

De aquí ha nacido una sujeción lamentable del teatro a los gustos del público. Entre el dramaturgo que dice:

Y pues lo paga el vulgo es justo
hablarle en necio para darle gusto,

y el que afirma: «No hago comedias para el público sino que aspiro a hacer un público para mis comedias»,

(1) Ver, al respecto, el capítulo titulado *Ideas sobre la novela*, inserto a continuación de *La deshumanización del arte*, de José Ortega y Gasset. Es, sin duda, lo más penetrante que se ha escrito sobre el problema del tiempo en la obra proustiana.

sabemos que la verdad está con el primero. El dramaturgo es, más fácilmente que el novelista, un sirviente del público. No digo que no haya habido o que actualmente no existan dramaturgos en rebelión con el público. Digo que es más difícil encontrar a uno de éstos en esta situación que a un novelista.

De allí también que el triunfo efectivo en el arte dramático (es decir, el triunfo que se debe a una legítima calidad humana y puede, por tanto, como aguzada flecha, perforar las edades) sea más difícil de conquistar. Los oídos de los contemporáneos están repletos de los ecos de aplausos tributados a dramaturgos de quienes nadie sabrá, en pocos años, ni siquiera el nombre. Y es que en medio de tantos hombres a quienes la gloria cegó sólo dos o tres habían rendido notas de vibración duradera. ¡Qué risa da ver al dramaturgo pavonearse al día siguiente de su éxito! Ha triunfado. Entró en la galería de los Lope, los Shakespeare, los Eurípides. ¿Pero cuánto durará allí? Unos, una semana; los más afortunados, unos pocos años.

Se me argüirá que la misma ley rige para la novela. Sin duda rige sobre todas las actividades del hombre porque lo propio del hombre es perecer. Pero los novelistas no se sujetan a los gustos del público para producir o temen menos su dictamen absurdo y anartístico. Su éxito—por lo menos en Chile—tiene siempre una cotización menos amonedable. Cuando el novelista escribe para ganar dinero, se le llama folletinista y no ocupa sitio junto al artista. ¿Qué diferencia existe en el teatro entre el verdadero artista dramático y el que sólo hace la industria teatral, sin atender al arte?

¿Quién quedaría en las filas de nuestros dramaturgos, tan nutridas hoy, si se ejerciera tal policía?