

Januario Espinosa

Cómo se hace una novela (1)

I

CUALQUIERA PUEDE SER NOVELISTA...



primera vista, cualquiera persona que sepa escribir en el sentido gramatical, es decir que redacte bien, podría atreverse a elaborar una novela. Le bastaría hurgar en su memoria para urdir una trama interesante, o bien relatar una historia de amor, entre las muchas que hubiera podido oír, y digo «de amor» porque este es el tema eterno, cien veces preferido para el lector común.

Sin duda es así. Referir algo, copiado en el recuerdo o creado por la fantasía, está al alcance de quien posea una educación regular y un mediano intelecto.

SOLAMENTE QUE...

Pero si realizáramos la experiencia de imponer a cien personas de capacidad literaria más o menos pre-

(1) Conferencia dictada en la Universidad de Concepción.

cisa, la tarea de escribir, por ejemplo, una novela corta, es posible que un tercio de esos relatos resultaran de agradable lectura; pero es lo más probable también que entre ellos no encontráramos ninguno de mérito real, es decir una obra con apariencias de vivir.

Más aun: si suponemos que en cualquier país llegaran a publicarse mil novelas en un espacio de diez años, sería lo más posible que entre esas mil no existieran más de una o dos dignas de una vida larga, y hasta podría ocurrir que ninguna.

Ahora bien: el primer caso no sería para causar gran extrañeza, ya que se trataría de novelistas improvisados, sin la debida vocación o experiencia en el género: en el segundo resultaría distinto: podía calcularse que tal vez el cincuenta por ciento de tales novelas eran el producto de verdaderos profesionales.

ES MÁS DIFÍCIL DE LO QUE PARECE

¿Entonces? Es que hacer una novela que merezca el nombre de tal es mucho más difícil de lo que la generalidad cree. Muchos de los que se devoran una obra maestra en el espacio de una noche pensarán tal vez que han bastado unas cuantas semanas, de tarea más o menos asidua, para trazar esas páginas que lo trasladaron a otro mundo y dejaron una huella honda en su recuerdo. Porque ¿cómo pensar que la escritura de unas doscientas carillas a máquina, y la obra de

pulimiento, hayan podido absorber más de unos cuarenta días de un hombre?

EL EJEMPLO DE LA HISTORIA LITERARIA

Pero la realidad es muy distinta. Bástenos recordar que una de las novelas cumbres producidas por Francia, *Madame Bovary*, fué la primera de Gustave Flaubert, que la dió a la publicidad cuando había cumplido treinta y cinco años; la segunda, *Salambo*, vió la luz siete años después; corrieron otros seis años para *La educación sentimental* y cinco para *Las tentaciones de San Antonio*. Cervantes cumplía los sesenta cuando publicó el *Quijote*, y habían corrido veinte años desde que entregó a la estampa su novela pastoril, *La Galatea*. Puede suponerse, pues, que durante estos veinte años trabajó en su famoso libro, y no falta quienes afirmen que lo empezó cuando estuvo cautivo en Argel, es decir con una anterioridad de treinta años a su publicación. Y la segunda parte la publicó diez años después de la primera. Otro ejemplo de época más próxima a la nuestra: Tomás Mann ha confesado que demoró más de diez años en escribir *La montaña mágica*, que es una de las grandes novelas del presente siglo.

UNA ENCUESTA CONTUNDENTE

Es verdad que todos los novelistas emplean tanto tiempo en la confección de sus obras; lo común es un

año o dos en los escritores modernos. Pero este trabajo de diez a veinte meses, ¿es tan sencillo? Conviene entrar en mayores detalles. G. Charensol publicó en «Les Nouvelles Littéraires», de octubre de 1931 a marzo de 1932, las respuestas que obtuvo de los principales escritores franceses a la pregunta que él formulaba: «¿Cómo escribe Ud.?». Transcribo aquí la parte substancial de lo que dijeron los novelistas más conocidos:

Henri Duvernois. — «Escribo a la pluma, nunca a máquina. En cuanto me veo obligado a borrar una palabra, tomo otra hoja y escribo de nuevo. Lo hago en papeles de diferentes colores para poder distinguir las copias sucesivas. Nunca he publicado una novela corta (nouvelle) que no la haya escrito por lo menos tres veces. Del primer impulso resulta la historia descarnada: no existe ningún detalle, pero sí las proporciones: es el trabajo más aburrido. La segunda versión, por el contrario, me entretiene prodigiosamente, pues se trata de enriquecer lo anterior con mil detalles que vienen al magín; la tercera, la definitiva, es también fastidiosa. En cuanto a mis novelas, de algunas hice seis o siete versiones. Un amigo me pidió el manuscrito de Edgar y le remití un cajón con tres mil carillas».

Marcelle Tinayre. — «Cuando el asunto ha nacido en mí, vivo una existencia absolutamente desdoblada. Paseo mucho, tomo el té con amigos o recorro los campos en auto, y paro mientes, de pronto, que

acabo de descubrir algo en los seres que me habitan. Y eso no concluye nunca.

Así que nunca me fastidio ni estoy jamás sola, y sé sobre mis personajes muchas cosas que no digo».

El reporter agrega, por su cuenta: «*Marcelle Tinayre* trabaja sus manuscritos: he visto la misma frase escrita cinco o seis veces bajo formas distintas, y como ella detesta las borraduras, recopia aquellas páginas que no aparecen perfectamente limpias. Cuando su libro ha sido rehecho dos o tres veces, lo copia ella misma a máquina, pues no podría soportar que alguien se inmiscuyese antes de tiempo en el mundo en que ella vive. La copia dactilográfica es para ella una especie de prueba, en donde los defectos resaltan mejor que en las carillas manuscritas».

Valery Larbaud. — «Un largo período de incubación, que puede durar meses y años, precede a la creación propiamente dicha. En general, me veo poseído de continuo por varios asuntos, y trabajo en ellos durante mucho tiempo. Pero, poco a poco, uno de esos proyectos se destaca, se forma, absorbe una parte de los otros o les toma diversos elementos. Es entonces cuando empiezan los borradores de las primeras páginas, a menudo rehechos y aumentados. Pero al cabo de tres o cuatro páginas se hallan de tal modo corregidos y embrollados, que los recopio y en seguida continúo un poco más hacia adelante. Esta vez he logrado confeccionar cinco o seis páginas, que transcribo nuevamente. La tercera versión me lleva a veinte o

treinta páginas; con la cuarta llego generalmente al fin. Pero una vez venido a término, rehago aún el libro dos, tres, hasta cinco veces. Cuando practico el último traslado, ya me sé toda la obra de memoria, incluso las variantes abandonadas».

André Maurois. — «Comencé a pensar en *Los silencios del Coronel Bramble* observando a un Bramble real. Pero como cambiábamos constantemente de regimiento, pronto lo perdí de vista y continué creándolo con otros oficiales ingleses que se le parecían. El personaje se diseñaba lentamente; se nutría de mil observaciones directas; en seguida empezó a vivir su propia vida, y sólo cuando se hallaba completamente formado en mi espíritu, comencé a inventar frases que no he dicho, pero que podría decir. La vida no nos da sino un sketch, un esqueleto que es necesario llenar. La obra debe alimentarse en nosotros, de la misma manera que el niño se forma en la madre. Es decir que no puede nacer sino lentamente. Mis primeros esbozos alcanzan a una centena de páginas; en seguida, muchas cosas que oigo, aunque no piense en ello, me sirven y al cabo de un año o dos, eso concluye por tomar forma... Empleo el mismo papel usado por los escolares. Lo escribo todo a mano. Luego, cuando he terminado, dicto a mi mujer ese texto que yo sólo puedo entender. En la copia dactilográfica añado aun enormemente, pues, para mí, el libro crece con continuas añadiduras; esta segunda versión aparece tan ilegible como la primera, y debo dictarla

de nuevo. Es así como existen de *Climats* cinco manuscritos».

Georges Duhamel. — «Mantengo siempre junto a mí, en la noche, una libreta con un gran lápiz, y cuando me viene una idea, la anoto en la oscuridad, a tanteos, bajo una forma estrambótica, porque es necesario desconfiar de la memoria: los pensamientos más sólidos no vuelven siempre y conviene no dejar escapar esta substancia, dejarla estampada en la cera que es la nota. En realidad, no aprovecho todas estas notas, pero constituyen de todos modos una riqueza... Escribo con una buena pluma... Me gusta la caligrafía: ella se sitúa entre esos dibujos que son los caracteres chinos, y la máquina de escribir de los americanos. Me agrada el ademán de la pluma que coloca un vocablo en un rincón de la página hasta el momento en que se le llama. Me parece que ese continuo cambio de palabras y de ideas, que es el del escritor, no puede hacerse sino pluma en mano. Es fecunda la lenta reflexión frente a la página «que defiende su blancura». La máquina, para mí, se reduce al papel de un copista que me da rápidamente tres ejemplares de mi trabajo, a fin de que pueda corregirlo en distintos días, en estados de espíritu diferentes. Esas correcciones no son las mismas en las tres copias, pero se completan».

Edmond Jaloux — «Escribo de un solo impulso, página a página; las dejo a un lado y luego las releo. Cuando han impuesto alguna corrección, las re-

hago completamente. Mi impresión es que el subconsciente posee hábitos tan precisos que obedece casi mecánicamente a ciertos procedimientos de trabajo, a ciertos estimulantes exteriores. Pero es difícil conocer sus propios estimulantes; no me parece que tengan un carácter imperioso. El organismo es una cosa de tal manera secreta que es muy difícil percibir las relaciones muy sutiles que pueden existir entre las creaciones y la vida interior y exterior de un individuo. Cada obra reclama una excitabilidad particular. Para mí, de un libro a otro todo varía... La idea que da nacimiento a un libro es como la semilla sembrada en la tierra: algunos granos germinan, y no se sabe por qué no ocurre lo mismo con tantos otros.

«... Antes, al comenzar un libro, yo lo sabía todo; ahora, sé de dónde parto y a dónde llego, pero no tengo un plan preciso. Me abandono a mis personajes, que se me imponen de una manera más y más alucinante: ser novelista es saber organizar su poder de alucinación. Me ha ocurrido escribir todo un capítulo, casi sin soltar la pluma, bajo el dictado de mis héroes. Esta facultad es irresistible: obliga al escritor a fabricar situaciones y caracteres. El novelista que vive en mí interviene en mi existencia; crearía novelas casi a pesar mío; en lugar de treinta novelas, yo habría podido escribir trescientas; y seguramente si no las hice fué porque se gastaron en mi interior a fuerza de imaginarlas».

Henri de Regnier. — «No tengo regla fija

ni un preconcebido propósito; no pienso tratar tal o cual asunto: simplemente dejo que la novela se haga antes de hacerla yo. Parto de una imagen, de un personaje, y hasta me ocurre que encuentro de pronto el libro hecho. Otras veces, han transcurrido quince o veinte años antes de que una idea tome su forma definitiva».

J e a n G i r a d o u x . — «Tengo la impresión de esperar una especie de orden. Ella viene no sé por qué. El ambiente, la atmósfera se crean, y en su interior se realiza mi trabajo. Lo que escribo corresponde a un tema general, pero antes de trazar la primera palabra ignoro a dónde irá a parar aquello. Cada frase, cada capítulo nacen de los que anteceden. Un escritor debe escribir como un compositor hace su música, y nada debe parecerse más a lo que transcribe un espiritista. No me siento responsable ante nadie respecto a lo que hago. Por lo que a mí se refiere, eso no toma nunca la forma de trabajo. Deseo conocer el placer de escribir, no el fastidio. Si produzco relativamente poco es que a menudo no tengo pluma, ni tinta, ni escritorio organizado. Pero trabajando tres o cuatro horas por mes, ya es suficiente para hacer muchas cosas.

«...Lo interesante es la manera cómo un escritor traduce lo que siente, bajo una forma que le sea particular. Las gentes buscan ahora un lenguaje antes que ideas por digerir».

F r a n ç o i s M a u r i a c . — «En casi todas mis novelas se encuentra un centenar de páginas—coloca-

das, sea al principio como en *Thérèse Desqueyroux*, sea al fin como en *Destins*—que han sido escritas en una especie de segundo estado. Paso mi tiempo acechando el paso del ave; luego, cuando encuentro ese tono de vuelo planeado, trato de hacerlo durar lo más posible. Escribo entonces cuatro o cinco páginas por día, pero sé exactamente cuando eso se detiene, y no escribo una línea más. Si prefiero a *Noeud de vipères* entre todos mis libros es porque coincide mejor con la inspiración, aquel en que los hoyos de aire son menos numerosos; es tal vez porque lo escribí en primera persona, aunque el narrador no sea yo en absoluto...

«...En mis libros, las partes voluntarias son malas, no por ellas mismas sino por el cambio de tono; el esfuerzo aparece ahí más claro.

«...El papel del inconsciente es grande, y no se debe apresurar el trabajo, tan importante, que precede a la realización. Cuando comienzo una novela, sé a dónde voy; mi plan no está escrito, pero existe en mí; sólo que no lo respeto: lo modifico por el camino; en el curso del trabajo descubro muchas cosas, y muchas veces el personaje que creía secundario pasa al primer plan: es el caso del doctor en el *Désert de l'amour*, el de Irene en *Ce qui était perdu*: el desequilibrio de esta novela tiene su origen en que, al principio, Irene no era para mí sino una comparsa. Pero si mis personajes permanecen en la novela tal como yo los concebí, me parece que no están vivos,

que han muerto: ¡me gusta que me resistan!

Marcel P r é v o s t. — «Mi decisión es escribir todos los días, una novela es algo muy importante: para llevarla a término son menester procedimientos de trabajo regulares, si es posible obstinados. Es así como se me ocurre escribir páginas destinadas, lo sé, a ser destruídas; pero esta limpieza es necesaria: el novelista es como un explorador que avanza entre matorrales: abriéndose paso lentamente concluye por encontrar el buen camino.

«... Se es novelista como se tiene una voz de tenor: es un don que se puede ejercer, pero que no se podrá adquirir, si no se le posee naturalmente. Esta facultad se compone de dos elementos: la observación y la imaginación; la primera desempeña el papel de una placa fotográfica que no registra sino lo esencial, lo más evocador; la imaginación permite completar, en el sentido de lo natural, de la realidad, las lagunas de la observación.

«... Un verdadero novelista posee una cantidad enorme de asuntos que duermen en él, como una fortuna en una caja de caudales, pero cuando toma uno, no se ha empobrecido sino al contrario. Por otra parte, no siempre se trata primero aquél en que se pensaba: el encuentro de un personaje, una excitación momentánea, una razón puramente material, puede hacernos abandonar un asunto por otro».

P i e r r e M a c - O r l a n. — «Refiero lo que he visto. Mis historias aun las más fantásticas, han öcu-

rrido realmente. Todos los acontecimientos del *Quai des Brumes* se verificaron en la misma noche de 1904 en Montmatre; estuve personalmente mezclado a ellos, y describí las cosas tal como pasaron. De asuntos puramente imaginarios yo no podría sacar nada.

«Por lo demás, la idea de un libro no me importa en absoluto, y de buena gana recomenzaría el mismo 20 veces. Lo importante es que me dé cierta impresión de lo que entra en mi manera de sentir. En realidad, nunca he procurado hacer una novela, sino simplemente de referir una historia auténtica. En el origen de un libro, hay siempre un reportaje: yo no habría elegido el héroe de «La Bandera» en un medio que ignoro, el de los toreros, por ejemplo: si hice de él un legionario, es porque la Legión Extranjera me era familiar. No puedo hablar sino de lo que conozco bien: así, ese tipo que está allí, afirmado en el mesón de un bar y mostrando que se aburre soberanamente, lo recordaré muy bien: era yo cuando tenía veinte años y ni un centavo en el bolsillo...

«Una vez que he elegido un personaje muy real, lo deformato en cierto sentido; aislo las cualidades y los defectos que dan a su carácter su verdadero color. Saliendo de ese punto de partida auténtico, los aparatos de amplificación se ponen en marcha. Porque lo fantástico es aquello que debe estar más cerca de la realidad; ese fantástico social que me interesa se encuentra en la observación meticulosa de los hombres y de

la decoración: al novelista le corresponde elegir entre esas mil apariencias aquella que debe poner en realce.

«Me impregno de esta realidad sin darme cuenta. Luego, pasa el tiempo y el libro se construye por sí solo en mí; lo recomienzo cien veces en mi cabeza... Trazo un plan detallado sobre lo que debe pasar en cada capítulo. En seguida, escribo regularmente diez páginas por día. Escrito el primer capítulo, la lógica de los acontecimientos me arrastra y voy hasta el fin. No empleo la máquina, y cuando traté de dictar, mi relato perdía su personalidad. Una vez que termino, no releo mi manuscrito; no podría hacerlo: es en la prueba donde hago mis correcciones».

Roland Dorgelles. —«Se ha debido decirnos esto y es verdad: el novelista se deja conducir por sus personajes; no es el escritor quien modifica el plan que se ha trazado de antemano: son ellos los que lo arreglan a su idea; y si esto no se verifica, es que no se trata de seres que viven. Cada una de las historias que llevo en el magín, preside a una multitud de personajes, y para que existan realmente me bastará vestirlos y colorearlos.

«... El escritor no debe nunca perder contacto con la vida, lo malo está en que a veces posee un coche y no toma el autobús. Lo que busco es dar la impresión de la cosa verdadera. Mi sueño es alcanzar la sencillez absoluta, comunicar, mediante un trabajo escrito, la sensación de la cosa al correr de la pluma».

EL PAPEL DEL INCONSCIENTE

Lo primero que se deduce de las anteriores confesiones es que la producción de la novela requiere un trabajo minucioso y paciente: hay que rehacer y corregir de continuo. Uno solo declara que escribe sus libros de un impulso, y que en seguida los envía a la imprenta, pero cuida de advertir que los había rehecho cien veces en su cabeza, y que en las pruebas corrige. De todas maneras, pues, existe una labor tenaz, de modo que lo de lanzar una novela al mundo no es un agradable pasatiempo; es decir una novela que merezca vivir, porque hay otras que fácilmente nacen, pero que también fácilmente mueren.

Entonces, ¿escribir una novela sería sólo cuestión de mucha paciencia? No, porque en la tarea el papel de la razón es secundario. La novela es creación, y nuestra voluntad es incapaz de crear nada: La novedad, la invención, viene de algo que la razón no maneja y que obedece a misteriosos resortes. Los griegos creían que la idea creadora de la obra de arte venía del exterior, y los latinos, sus discípulos, llamaron a este acto «inspiración» término que significa «soplo hacia adentro». El encargado de tal misión era un genio, especie de agente divino de la creación artística. De ahí nació el mito de las nueve musas, y por eso llamamos todavía «un genio» al que es capaz de crear algo enteramente fuera de lo común. Los modernos espiritistas no basan tanto su creencia en el mundo

invisible en aquello de las mesas parlantes, que sería más fácil explicar físicamente, sino en otro fenómeno, en apariencia maravilloso: la facultad de ciertas personas absolutamente incapaces en la vida corriente de producir el menor trozo literario, de ponerse «en trance» y de escribir versos o prosa que dan una impresión de belleza. «Esto, afirman los discípulos de Allan Kardec, no puede ser inspirado sino por el espíritu descarnado de algún gran escritor». Y esto lo creen no sólo las personas de una ilustración escasa, sino muchas instruídas o inteligentes. Hace unos años, conocí a un hombre singularmente dotado para las especulaciones de carácter científico, y que demostraba poca o ninguna afición por la literatura. Pero creía en el espiritismo, y poseía la facultad de entrar en trance: durante ese evento corría su pluma e hilvanaba frases hermosas que solían encerrar alguna idea profunda. El espíritu que le inspiraba estas pequeñas piezas literarias, le había transmitido su nombre, que no era el de ningún escritor que figure en la historia; pero no por eso él dudaba menos de su existencia en el mundo invisible.

EL ESTADO DE «TRANCE»

Todo ocurre, realmente, tal como lo preconizado por los antiguos griegos y los modernos espiritistas: el poeta no puede escribir versos que salgan de lo vulgar, ni el músico producir armonías originales, ni el pintor

dar las pinceladas maestras, sino cuando se hallan en una situación especial, «en trances», como entregados a un poder extra terrestre. En frío, con la propia voluntad, no se podrá hacer nada que salga de lo común. Hay que esperar a que venga el «genio inspirador». Esta es la razón porque aun los novelistas más expertos en su oficio, deben rehacer tres o más veces sus originales; de esa manera va quedando lo que resulta de las inspiraciones sucesivas, y desapareciendo lo que se debe al raciocinio escueto, y que siempre es trillado o banal.

EL MISTERIO DEL INCONSCIENTE

Sólo que es una ilusión eso del agente extraño. Un poco de lógica basta para destruir semejante creencia. En efecto, si la creación artística o el descubrimiento extraordinario, vinieran de afuera, ello podría hallarse al alcance de cualquiera persona muy sensible, con facultades de médium, para usar el lenguaje espiritista. Pero no ocurre así en la práctica: los mejores «médiums» no crean nada muy interesante; lo que producen, no sale de una mediocridad relativa. En suma, los «médiums» son muchos, pero los capaces de crear algo que valga la pena, muy escasos, de lo que puede deducirse que no basta con una gran sensibilidad receptora y con poseer la facultad de abstraerse o aislarse; precisan otras condiciones especiales del cerebro. Se llega, así, a una conclusión lógica; no recibimos del

exterior las cosas hechas, insufladas por un agente espiritual invisible, sino sensaciones del más distinto carácter, a través de los sentidos, las que, elaboradas por un cerebro de capacidad no común, dan lugar a lo que llamamos «creación». En tales cerebros, a la sensibilidad para recibir sensaciones se añade una extraordinaria facultad de retener. Y como la práctica nos enseña que no podemos disponer a nuestro antojo de esas sensaciones acumuladas, porque algo obstruye el depósito de recuerdos, nos vemos entonces obligados a llegar a esta conclusión: existe en nuestro cerebro una zona que escapa a nuestro arbitrio; es lo que se llama la subconsciencia, o lo que está por debajo de la conciencia o conocimiento.

LOS DESCUBRIMIENTOS DE MARCEL PROUST

Pues bien, la gran mayoría de los tesoros que encierra esa zona obscura no nos son entregados sino mediante recursos especiales, ajenos a nuestro querer. De cuáles son algunos de esos recursos nos habla extensamente Marcel Proust en el último volumen de su obra maestra. Un hecho casual, de los más insignificantes en apariencia, es suficiente para que venga a la imaginación una serie de recuerdos preciosos que dormían. Parece que el subconsciente se hallara provisto de un gran teclado, correspondiendo cada tecla a una cadena de hechos enlazados: basta la repetición en la vida del incidente inicial para que los demás subordinados

a él vengan a nuestra memoria. Así, Proust nos refiere que un día, al retroceder un paso en el patio de la mansión de los Guermantes, pisó en una losa más baja que la procedente, y este solo hecho simple le trajo una sensación de felicidad, porque vinieron con rapidez a su conciencia los detalles de una agradable morada en Venecia. Y era porque en cierta ocasión, hallándose en la plaza veneciana de San Marcos retrocedió igualmente hacia una losa de inferior nivel. En otra circunstancia, el hecho de mojar en el té una galleta especial le evocó toda una época de su infancia, porque entonces su madre lo sabía obsequiar con la misma golosina, que también engullía después de mojarla en la aromática infusión.

Las cosas ocurren, en realidad, de tal manera. Sólo un hecho nos puede llevar a otro semejante almacenado en la memoria, el que viene a ser la punta de un hilo de sus recuerdos. Cualquiera ha podido comprobarlo a lo largo de su vida.

EL PAPEL DE LA RAZÓN

Pero el subconsciente no es solamente un depósito de sensaciones que duermen. En su interior existe cierto trabajo; los recuerdos reunidos se combinan de extraña manera, para suministrar un material más o menos combinado a nuestros sueños, o alimentar, cuando despiertos, a nuestra fantasía. Por desgracia, esa coordinación no siempre es buena. Los poetas modernistas

nos aseguran que ellos se limitan a darnos, en forma de imágenes, el suministro exacto del subconsciente, sin pensarlo por el tamiz vulgarizador del raciocinio; por eso es tal vez que a veces ni ellos mismos logran descifrar lo que producen. También una novela que se limitara a transcribir lo que el subconsciente entrega, sin añadir ni quitar nada, podría resultar una especie de farrago. No: el almacenero transmite la materia en bruto: toca a la razón pulirla, ordenarla, echar a un lado lo inservible o informe. No olvidemos que la palabra «arte» significa etimológicamente «adaptar, disponer, acomodar». De nada vale un rico almacén de sensaciones, si no existe al lado una poderosa inteligencia, capaz de discernir y de abrillantar.

LA SENSIBILIDAD

Al revés, para la producción de la obra de arte, de nada sirve una inteligencia eximia y una voluntad tozuda, si no se cuenta en la trastienda con un subconsciente bien provisto, y se carece de la voluntad de conseguir que entregue sus tesoros. Porque en esto hay grandes diferencias. Cada cerebro humano cuenta, sin duda, con un almacén abundante en recuerdos, pero la gran mayoría de estos depósitos son capaces de conservar solamente las impresiones que dejan mayor huella, que, por lo común, valen poco, y nada retienen de las más sutiles, que son precisamente las más valiosas.

Menester es, todavía, una facultad de abstracción

tan grande y una sensibilidad de tal género que permita al novelista alejarse en absoluto del mundo objetivo, para vivir en el universo donde pululan sus personajes, para sentirse cruzado por sus mismas pasiones, para sufrir o gozar con ellos. Necesita, por lo tanto, el novelista ser capaz de todas las exaltaciones, poder descender a los más bajos instintos y trepar al cielo de la bondad o de la ternura.

HAY QUE TENER MUCHO DE MUJER...

Sólo que esa gran sensibilidad pasional, y en especial la ternura, son cualidades propias de las mujeres, la naturaleza se las ha concedido para que desempeñen bien sus obligaciones maternales. De modo que si la naturaleza hubiera sido rígida, y creado sólo dos tipos bien definidos: el masculino, rudo y valiente, y el femenino, sensible y bondadoso. Felizmente para el hombre, no es así, porque los dos tipos absolutos no existen, ya que probado está que no hay hombres que, en su temperamento, no tengan algo de mujer, y recíprocamente no hay mujer que no tenga algo de hombre. Esto obedece a una larga escala de matices, y resulta que los hombres mejor dotados para la creación artística tienen, en lo que respecta a sensibilidad, más de mujer que el común de sus congéneres.

Ello no significa, naturalmente, que los anormales sean los más capacitados en este sentido. Es verdad que brillan en la historia del arte grandes figuras con

la tacha de errados instintos: Virgilio, Shakespeare, Miguel Angel, Leonardo de Vinci; y las más modernas de Oscar Wilde y Marcel Proust. Pero mucho mayor es el número de artistas de genio que anduvieron perfectamente a las derechas en cuanto a inclinaciones sexuales. Lo evidente es que un varón puede poseer una sensibilidad de mujer y hasta haber nacido con rasgos femeninos, y ser al mismo tiempo perfectamente normal en lo que se refiere al amor. Por el contrario, hombres de este carácter suelen ser los más apasionados por la mujer. Un ejemplo sugerente es Napoleón. Además, un gran siquiatra como el doctor Mараñón, ha demostrado que en cada Juan Tenorio hay un complejo femenino.

LA MUJER NOVELISTA

Pero si para escribir una buena novela se precisan facultades propias de la mujer, ¿por qué son tan escasas las mujeres con aptitudes reales en este sentido? Muchas son, naturalmente, las que cultivan el género, pero muy pocas las que logran ir más allá de una mediocridad tolerable.

Obedece esta anomalía a una explicación muy justa. No se debe a que exista un personaje menor de mujeres inteligentes, sino a otra causa. Hay dos características de la naturaleza femenina que les son muy perjudiciales en este caso: su falta de constancia y esa

pasividad que las impulsa a amoldarse a lo existente, a no salirse de la fila.

Cuando Buffón afirmó que el genio no consistía sino en una larga paciencia, señaló con justeza la mitad de la verdad. En efecto, de nada sirve, para la producción de la obra de arte, un inconsciente singularmente dotado y una inteligencia fuera de lo común, si a esto no se añade una tenacidad a toda prueba. Porque el inconsciente es muy avaro de sus tesoros, y solamente los va entregando a impulso de repetidos esfuerzos. Y la mujer, voluble por natural índole, no es capaz de una tarea tan fatigosa.

En cuanto a su capacidad de imitación, basta, para probarla, señalar su esclavitud ante las modas indumentales. Aquello tan incómodo como la crinolina, o tan ridículo como el polizón, que se usaron en el pasado, no habría sido tolerado por el hombre; las mujeres lo aceptaron dócilmente. Las que violaran las leyes venidas de Francia entrarían en la categoría de verdaderos fenómenos.

Pues bien, esta misma inclinación a seguir los pasos de todo el mundo, la aplican a la novela, y en vez de procurar decir su verdad, darnos lo de esencial y particular que llevan en su interior, se limitan a imitar lo que han leído. Y las pocas que logran entregarnos algo excepcional, resultan teniendo más de hombre que el común de las mujeres, y con ello facultades propias del temperamento masculino: independencia y perseverancia.

Y la mujer posee otra facultad preciosa, que la pone en situación de escribir las mejores novelas: la perspicacia para interpretar el más ínfimo gesto, y la prerrogativa de percibir los detalles más sutiles, la más tenue vislumbre. Cuando un escritor bien dotado para su oficio cuenta, además, en su haber con esa cualidad mujeril, llega a ser un novelista sorprendente. Es el caso de Proust, de quien, con justa razón, dijo un crítico chileno, Hernán Díaz Arrieta, que había observado la vida social francesa «como lo hubiera hecho una señora».

(Continuará).