

Januario Espinosa

Cómo se hace una novela ⁽¹⁾

(Conclusión)

LOS PERSONAJES

Según las afirmaciones de Jaloux, de Mauriac y de Dorgèles, arriba transcritas, 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 produce es que carecen de vida. Otros novelistas famosos, como Luigi Pirandello, han expresado igual cosa. En realidad, a todo novelista de vocación le debe ocurrir lo mismo, y aquél que haya procurado mantener el carácter de sus personajes durante el curso de la novela, para que le sirvan a un plan preconcebido, habrá lanzado al mundo de la imaginación seres endebles y falsos, que no tardarán en morir.

Es que el inconsciente le entrega a la razón individuos ya completamente formados, en su cuerpo y en

(1) Ver primera parte en N.º 196 de «Atenea».

su alma; pero que obedecen a las modificaciones que van introduciendo en ellos las circunstancias imprevistas. El novelista honrado, que no desea brindar al público una obra artificial, ignora lo que va a ocurrir en su libro. Podrá trazarse cierto plan, pero ese plan está sujeto a muchas variaciones, las que dependen de las reacciones de sus personajes ante los acontecimientos de que ellos son, al mismo tiempo, causa y efecto. ¡Pobre del novelista que trate de oponerse a lo que una de sus criaturas determine! Con ese acto simple le dará la muerte. Aparentemente vivirá después, pero no será sino una sombra.

El novelista que no es tal, sino un simple embaucador, se conoce especialmente en que sus personajes son hombres de una sola pieza: o santos o demonios. El que representa en el libro a la bondad, nunca comete un desliz, ni peca ni se equivoca; poco le falta para que lo canonicen. Al revés, el traidor o perverso no tiene el demonio por donde desecharlo. Se convierten así en abstracciones, ajenas al mundo en que vivimos. Edmond Jaloux, en su libro *Au pays du roman*, dice que la razón principal de la superioridad de la novela inglesa sobre la de Francia, está en que el novelista francés se inclina a lo abstracto y el inglés a lo concreto. «Los personajes franceses, dice, representan algo: Rastignac, Julián Sorel son ambiciosos, Harpagón es avaro, Emma Bovary una snob sentimental, Saccard un especulador. Entretanto, Tom Jones es Tom Jones, Micawber un Micawber; Rebeca Sharp

una Rebeca Sharp. Para nosotros, cada uno vale por sus puntos de contacto con los demás; para ellos, por sus puntos de diferencia. Nosotros tenemos gentes de mundo; ellos tienen excéntricos. En una palabra, el novelista francés procura adaptar su personaje a una idea preconcebida; el inglés lo echa al mundo tal como lo ha recibido de la vida a través de su inconsciente.

Pero ¿cómo nacen los personajes novelescos en la subconsciencia, qué materiales lo forman? La creencia más extendida es que el novelista se limita a colocar en su libro sujetos a quienes haya conocido o de los que tiene referencias más o menos precisas. Algo hay de esto indudablemente; pero es lo común que el personaje entregado por la vida sufra en el inconsciente modificaciones muy grandes. «El novelista auténtico, dice Albert Thibaudet, crea sus personajes con las direcciones infinitas de su vida posible; el novelista ficticio lo crea con la línea única de su vida real. El genio de la novela hace vivir lo posible, no hace revivir lo real». Lo efectivo es que la vida le entrega al novelista la apariencia, lo objetivo de los personajes, no su vida interna, que es lo más valioso. Por más que el tipo tomado de la vida haya sido conocido íntimamente por el escritor, no por eso habrá penetrado mucho en su existencia subjetiva; porque cada hombre es un universo aparte, cerrado en casi su totalidad para los otros. Esto trae una primera consecuencia: que el personaje cogido en el mundo objetivo será reproducido más o menos exactamente en su apariencia ex-

terior, pero el espíritu se lo dará la intuición del novelista. La «intuición», ya lo sabemos, es una facultad del inconsciente. «Beata visio» la llamaban los latinos, es decir «lo que serían capaces de ver los bienaventurados», o una especie de don adivinatorio que poseerían los hombres tocados por la gracia. Sería, más bien, como una luz viva que brota inopinadamente en lo más hondo de nuestro intelecto. facultad que tendría mayor desarrollo en los llamados «hombres de genio». Lo más frecuente, al parecer, es que el novelista adopte el método inductivo para penetrar en la vida interna del personaje que la realidad le suministra, haciéndose esta reflexión: «un individuo que procede de tal manera, debe reaccionar en su interior en determinada forma».

También se afirma que el novelista no hace otra cosa que trazar su propia estructura íntima, y que, por lo común, se encarna en el personaje principal de su obra. «En realidad, nunca salimos de nosotros mismos», decía, a este propósito, Paul Bourget. Esta es la verdad, pero no en absoluto; porque en la mayoría de los casos, cuando el protagonista representa al autor, éste no se nos entrega como es realmente, sino como quisiera ser. Aun en la circunstancia que un hombre de genio se proponga trazar la más sincera de las confesiones—un Rousseaux, un Amiel—habrá quedado mucho de vergonzoso, de inconfesable en lo más profundo de la sub-zona cerebral. Especialmente ocultamos lo que nos pudiera colocar en ridículo, y obra

esta clase de pudor aunque se emplee la tercera persona. En definitiva, el personaje viene del inconsciente trayendo como principales bagajes los sueños, las aspiraciones del novelista, muchos de sus deseos o propósitos oscuros. Durante el sueño, nos suele acontecer que figuremos como héroes de las más extraordinarias aventuras, que nunca nos ocurrieron ni probablemente nos ocurrirán. Las ha construido nuestro inconsciente con elementos dispersos, proporcionados por la vida o por nuestras lecturas. Pues bien, la novela no viene a ser sino el ensueño producido en estado de vigilia; sólo que en este caso la razón ordena y purifica: lo somete todo a su estilo.

No son, pues, los personajes muñecos que el autor pueda manejar a su antojo. Por el contrario, el autor viene a resultar, en buenas cuentas, un intérprete de sus personajes. Por más que pretenda adaptarlos a una idea preconcebida, se le escapan, y persisten en mantener la personalidad con que vinieron al mundo desde el fondo de la fantasía, o en modificarse en relación con las circunstancias en que actúan. Parece lo más probable, por ejemplo, que Cervantes quiso dar a Don Quijote y a Sancho Panza el carácter de personajes grotescos, para que sirvieran a sus propósitos de ridiculizar los libros de caballería. Pero fueron agigantándose en tal forma, el uno como la encarnación de los ideales generosos, el otro como el representante, al mismo tiempo, del sentido común y del interés inmediato, que el autor, a su lado, quedó empujado:

desde luego, en popularidad lo superan en forma rotunda. Por otra parte, Cervantes fué introduciendo a sus dos figuras principales en una serie de aventuras, en que sufrían algún descalabro o caían en el ridículo, siempre con la idea de que construía el edificio de una gran farsa; pero, sin sospecharlo, tejió en realidad, una honda tragedia: el fracaso de los más hermosos ideales en presencia de la realidad cruel. Suscitó, en verdad, la risa en los espíritus mediocres: con los más sensibles le ocurrió lo contrario. Con razón confesaba Heine que nunca había leído un libro más triste.

A veces, un personaje muy secundario, lo que en el teatro se llama un «partiquino», colocado solamente para dar cierta amenidad al relato, y que no entra para nada en el propósito principal, adquiere un relieve que nunca pudo sospechar el novelista. Tal ocurre en *Madame Bovary*. El leit-motif de la novela es el fracaso del ideal romántico en su contacto con la vida corriente; dentro de este plan, Flaubert introdujo, según se presume, al buen boticario como una nota alegre; pero su figura fué creciendo de tal modo que casi obscurece al personaje principal.

¿DEBE, LA NOVELA, CEÑIRSE A UN PLAN?

Otra de las causas de inferioridad de la novela francesa con respecto a la inglesa, señalada por Edmond Jaloux, es que en la primera hay, por lo común, un plan preconcebido. un problema por resolver;

en tanto que la segunda se abandona a todas las veleidades, a todas las sorpresas de la vida. «Las ideas, dice Jaloux, son la ruina de la novela». Pero a este mal se le está buscando remedio. «En otro tiempo, nos informa Ramón Fernández en su libro *André Gide*; en otro tiempo los planteadores de problemas buscaban sobre todo soluciones prácticas: es lo que entendían por resolver. En nuestros días un cierto número de escritores se preocupan, ante todo, de conocer, de iluminar mejor el corazón humano, dejando para más tarde las conclusiones utilizables. No hay para qué decir que los primeros no son artistas y que la obra de arte no puede responder—dentro de lo que le es posible—sino a la interrogación de los segundos».

En buenas cuentas, la novela debe limitarse a mostrar antes que a demostrar. Si de la novela ya terminada se puede deducir esto o lo otro, santo y bueno; si nada prueba no importa. Basta con que haya proyectado una nueva luz sobre el gran misterio de la vida humana, para que nos consideremos satisfechos.

Ello no impide que el novelista pueda trazar una especie de esquema del libro que medita escribir: ello le servirá de guía, y también de incitación al trabajo; pero haría muy mal si insistiera en embutir hechos y actores dentro de un cuadro rígido. En la novela, como en la vida, los acontecimientos deben obedecer a muchas causas determinantes. Siempre afluyen hechos en que el autor no había pensado; estos hechos acarrear otros, y la narración, que iba hacia un supuesto fin,

puede sufrir un desvío capital. Si el novelista es honrado y sincero, seguirá sin titubear la vía por la cual los acontecimientos imprevistos lo conducen, y no tratará de retrotraer las cosas al camino premeditado, mediante subterfugios, o introduciendo nuevos hechos fraguados por la razón fría. Desde que la razón abandona su papel de simple ordenadora o acomodadora, el novelista está perdido: parará en lo artificial.

«La novela no debe marchar hacia ningún desenlace —preconizaba, con justa razón Zola, en sus recetas sobre la novela naturalista;—hay que dar un trozo de la vida tal como el escritor la ha visto, a través de su temperamento». Pero el maestro del naturalismo caía en el error cuando afirmaba que la novela debe ser un vehículo de experimentación social y psicológica, para completar la experimentación fisiológica que Claude Bernard recomendaba a los médicos. «El hombre—decía—obedece, al actuar, a dos influencias capitales: la de la herencia y la del medio; de modo que según sea la índole que le hayan transmitido sus padres y las circunstancias en que actúe, así procederá». Sólo que el novelista partiría, de este modo, encerrado en una idea directriz: «dado el carácter, el personaje y dado el ambiente, sólo obrará de determinada manera, y no de otra». Se despreciaría, así, otros factores sutiles: lo imprevisto, lo contingente. Las acciones humanas obedecen a muchas incitaciones que se nos escurren. Y lo de la herencia es tan impreciso, tan vago, que no puede servir de puntal muy sólido. De un santo

puede salir un bandido, o al revés, como lo podríamos comprobar en la historia. La influencia del medio tampoco tiene una importancia absoluta: algunos se adaptan al medio, otros reaccionan, y estas mismas reacciones adquieren modalidades muy diversas.

Hay también quienes emplean la novela para propagar ciertas doctrinas, de carácter confesional o sociológico, o para buscar una solución a éste o al otro problema de simple psicología. Otros la aprovechan como cátedra, a fin de opinar sobre mil asuntos. Modelos de este género son casi todas las de Anatole France. Pero tales obras no merecen, en realidad, ser llamadas «novelas» sino «ensayos dialogados». Lo que no obsta para que dentro del mundo especial creado por la novela auténtica, los personajes emitan opiniones sobre los problemas que nos circundan: es lo que ocurre en *La montaña mágica* de Tomás Mann, que no por eso deja de ser una gran novela, destinada a vivir. Ubicados dentro del reino de la tuberculosis, en una atmósfera que huele a medicinas y en donde la muerte ronda a cada instante, vamos cruzando a través de ondas de angustia o nos prosternamos ante el misterio de una mujer de ojos mongólicos.

La discusión alrededor de temas profundos, algunos ajenos a ese ambiente, viene a ser una consecuencia lógica entre esas personas que quieren ahogar su terror con escapes al mundo de las ideas generales.

OPTIMISMO Y PESIMISMO

Las novelas más populares muestran una especial característica: pueden ocurrir las cosas más funestas, pero todo termina a gusto de los lectores: los personajes bondadosos encuentran la felicidad que buscaban; los perversos caen en el justo castigo. La gran mayoría de las películas norteamericanas, que tanto entusiasman a las personas sencillas, no hacen sino copiar esas malas novelas, y en ellas el beso final, por lo común bastante prolongado, representa una seguridad: la sociedad queda satisfecha, y nadie duda de que los simpáticos protagonistas serán muy dichosos en adelante. Sólo que, si los directores de cine fueran un poco más concienzudos, prolongarían la escena y podrían aparecer los del beso espectacular disparándose la vajilla. Por lo tanto, en la llamada «novela rosa» la tragedia comienza, precisamente, en donde la obra termina.

Como una reacción contra esta falsificación de la vida, que es el desenlace siempre feliz, pese a las situaciones más adversas, los novelistas naturalistas se fueron al extremo contrario. Veamos las novelas de Balzac: todas terminan malamente; lo mismo ocurre con las de Stendhal y las de Flaubert. Emma Bovary fracasa en sus dos amores; Matho, enamorado de Sallambó, muere lapidado; Federico Moreau viene a saber sólo entonces, cuando está viejo, que su luminoso

amor era correspondido. ¿Y para qué recordar los finales luctuosos de los personajes de Zola y de Daudet? ¡Siempre el fracaso, nunca el triunfo!

Basta con que observemos un poco a nuestro alrededor para que comprobemos que las cosas no ocurren de ese modo: tan falso es pretender que sólo los buenos llegan a un feliz término y los malos a uno fatal, como lo de creer que todos, sin excepción, se ven aplastados por la vida. No siempre el abúlico va, necesariamente, al fracaso, ni tampoco el hombre de voluntad y perseverante, al triunfo. Hay muchas circunstancias que hacen variar los resultados lógicos. Y acaso influye en gran parte ese factor misterioso que llamamos «la suerte»...

Depende, pues, de las circunstancias que en el curso de la narración actúan, lo de que ésta llegue a un término feliz o desgraciado. El novelista honrado no podrá, así, presumir este desenlace, porque si no falsifica el sino con que nacieron sus personajes, puede ocurrirle que las cosas concluyen precisamente al revés de lo que él había previsto.

EL ESTILO

Cuando un escritor usa las frases empleadas por todo el mundo, especialmente las que se repiten sin cesar en los periódicos, se dice que carece de estilo; y se dice que lo tiene quien se expresa de una personal manera, en forma que pueda ser fácilmente reco-

nocido. Pero también hay malos y buenos estilos: tal escritor habrá encontrado su expresión propia, pero será difusa e inarmónica: es el malo; bueno será aquél en que se una la claridad al encanto, a la gracia, que sea preciso en los detalles y hábil en las sugerencias. Así, con respecto a la novela en particular, no es suficiente un lenguaje de lo más rico en vocablos y bastante florido: no basta, en consecuencia, que la frase tenga algo de la música. Menester es, sobre todo, que la expresión se adapte en todos sus puntos a la técnica que haya adoptado el novelista, o, más bien, a su manera de sentir la vida. Debe, pues, usar el lenguaje más adecuado, y buscar los detalles más sugerentes, para poder transmitir a sus lectores esa misma ilusión que lo aleja del mundo real para llevarlo al de la fantasía. Hay que saber dar una completa sensación de realidad, aunque se trate de cosas poco verosímiles. La imaginación del lector es cera, en la que el novelista hábil puede grabar lo que desee. Esa habilidad será su estilo. Muchos de los episodios relatados en los poemas de Homero van contra las leyes naturales; pero el poeta, mediante la precisión y sugerencia de los detalles, la maravilla de su estilo, nos hace vivir realmente en su mundo ilusorio.

CADA NOVELA, UN MUNDO...

Así, pues, cada novela es un mundo aparte, una realidad distinta a cualquiera otra. Necesita, por lo

tanto, una atmósfera que le sea peculiar. La principal habilidad del novelista consiste en saber crear esa atmósfera, en poder mantenerla y en introducir al lector en ella en tal forma que ya no salga sino cuando doble la última página del libro. Más aún: si es posible, debe quedar el lector tan impregnado por esta atmósfera, que finalizada la lectura, continúe un tiempo viviendo en ella.

No realizará este milagro sino quien es capaz de sufrir la completa ilusión de hallarse en el universo que creó su fantasía. El mito de Pigmalión enamorándose de la estatua de Galatea por él esculpida, ha de repetirse en el creador de una gran novela, porque ha de aborrecer y amar, gozar y sufrir con sus personajes. Y mientras más grande sea su ilusión en este sentido, mayor será el contagio a que se verá sometido el lector, por impávido que fuere. Duhamel, respondiendo a la encuesta arriba citada, confesó que un día, cuando trabajaba en una de sus novelas en que Salavin es el personaje principal, llegó donde su mujer y le dijo: «¡Acabo de sostener una larga conversación con Salavin!». Para la mujer del novelista, éste venía bajando de la luna, pero habría sido inútil que hubiera procurado volverlo hacia la realidad tangible: nada habría podido sacar a Duhamel, en ese instante, de la idea de que Salavin era tan real como su propia compañera.

LA NOVELA MODERNA

Según Ortega y Gasset, todo el afán del arte moderno se reduce a la pretensión de «deshumanizarse». Y aunque la novela es la que más profundiza y desmenuza al hombre, ha entrado también en el baile.

Para realizar tan extraordinario deseo, se ha empezado por suprimir todo sentimentalismo. En buenas cuentas, hay que desterrar del arte todas las corrientes pasiones humanas, todo lo anecdótico, y limitarse a un simple goce estético. Con este fin, los versos se reducen a metáforas no ligadas por hilo alguno ni obedeciendo a ningún designio previo ni a ninguna lógica: es como si lanzáramos, desparramados sobre una mesa, un puñado de abalorios luciendo colores brillantes y distintos. Colocados de a diez en un hilo o cadena, pero así sólo recrean la vista.

En cuanto a la novela, se ha procurado también suprimir todo lo que pueda remover nuestras emociones comunes, y la acción queda reducida a un mínimo. Las novelas del pretérito se urdían alrededor de los hechos principales, de lo que tiene cierta importancia en la vida: se buscaba lo trascendente. Ahora se prefiere lo menudo, lo pueril, lo que, al parecer, no lleva a ninguna parte. O bien el novelista se abandona a su fantasía, y teje mil reflexiones alrededor de una mujer velada por el misterio, que surge como una estrella filante, y desaparece entre las nubes del estilo:

es lo que pasa con algunas novelas de Giraudoux, por ejemplo.

Una de las mayores innovadoras es la famosa escritora inglesa Virginia Woolf, la que basa su arte no sólo en lo de dar importancia a lo pequeño o insignificante, sino en apartar del suceder todo vestigio de lógica. En su opinión, los grandes maestros de la novela han falseado la vida. Y añade: «Examinad por un instante un espíritu ordinario y un día ordinario. El espíritu recibe una miriada de impresiones, banales, fantásticas, efímeras o grabadas con la firmeza del acero. Llegan de todos lados, incesante lluvia de innumerables átomos. Y a medida que caen, a medida que se reúnen para formar la vida del lunes, la vida del martes, el acento se ubica diferentemente; el momento importante no reside ya en esto sino en aquello. De manera que si el escritor fuera un hombre libre y no un esclavo, si pudiera escribir lo que le place, no lo que debe, no habría ya intriga, ni comedia ni tragedia, ni historia de amor, ni catástrofe convencional, y tal vez ni siquiera un botón de la novela realista. La vida no consiste en una serie de lampos arreglados sistemáticamente; la vida es un halo luminoso, un sobre semi-transparente que nos encierra desde el nacimiento de nuestra conciencia. ¿No sería, pues, la tarea del novelista tratar de coger ese espíritu cambiante, desconocido, mal delimitado, las aberraciones o complejidades que pueda presentar, con la menor mezcla de hechos exteriores que fuere posible? Nuestro alegato no

sólo es en favor de la valentía y de la sinceridad; tratamos de hacer comprender que la verdadera materia novelable es un poco diferente de aquella que la convención nos ha habituado a considerar.

La célebre novela de Aldoux Huxley, *Contrapunto*, aclara más este concepto moderno del arte de novelar. Así como el contrapunto en música es la concordancia armoniosa de sonidos contrapuestos, Huxley busca una armonía, la concordancia de las inclinaciones contrapuestas y dispares del espíritu humano. En otros términos, trata de analizar al hombre desde los más distintos ángulos. En consecuencia, nada se excluye: se convierte en trascendental hasta lo que parece pueril.

Logran así estos novelistas crear un mundo extraño, cuya atmósfera resulta irrespirable para el hombre desprevenido. Cuando un crítico tan experto como Paul Souday empezó a leer *Le coté de chez Swann*, anotó al margen: «¡Esto es estúpido!», y más adelante reflejó su indignación en términos peores. Pero Proust es perfectamente inteligible: lo que marea es el exceso de hechos menudos, las divagaciones, los largos paréntesis. Los que han seguido tocando en la cuerda de Proust suelen encerrar esta desmenuzación del hombre dentro de pequeñas nebulosas, y entonces el lector poco inteligente se extravía o se aburre.

Quiere esto decir que los grandes novelistas modernos, un Joyce, un Huxley, son para una minoría: la masa no les hinca el diente.

Sucede esto, porque se ha ido de un extremo a otro. Los románticos, y sus herederos los naturalistas, exageraron el pesimismo por huir del optimismo infantil de las malas novelas; y los modernos, por prescribir los comunes sentimientos humanos y las incidencias que obedezcan a una lógica corriente, han anclado en plena aridez y se envuelven en nubes.

Pero de estas mismas exageraciones habrá de salir una novela remozada, que no se parezca a la antigua, capaz de ganar el interés del lector ordinario. Queda terreno por explotar; el hombre no ha dicho aún su última palabra.

CONCLUSIÓN

Las anteriores consideraciones nos llevan a este corolario: la novela es lo más difícil entre las obras de arte, y también lo más completo, porque reemplaza al pintor en la interpretación de la naturaleza objetiva, al escultor en sus retratos y al músico en sus sondeos hacia lo más profundo del alma; el todo animado por un mayor soplo de vida.

Para lograr esto, se necesita un don que no se podría adquirir, como muy bien lo expresa Marcel Prévost, y también una perseverancia heroica. Así, a la pregunta: «¿Qué es menester para crear una novela que merezca vivir?», sólo se podría responder: Una poderosa voluntad puesta al servicio de cualidades traídas en la sangre.