

del tiempo. Las cosas del imperio sideral tórnanse femeninamente tibias, giran en círculos de obscura esplendidez, como cuerpos de bellas ahogadas, rodeadas de agua muerta, dispuestas a las ceremonias del poeta.

Las vivientes y las fallecidas de Cruchaga han tenido una tiránica predisposición mortuoria, han existido tan puramente, con las manos tan gravemente puestas en el pecho, con tal acierto de posición crepuscular, detrás de una abundancia de vitrales, en tan pausado tránsito corpóreo, que más bien semejan vegetales del agua, húmedas e inmóviles florescencias.

Colores obispales y cambios de claridad alternan en su morada, y estas luces duales se suceden en perpetuo ritual. No hay el peso ni los rumores de la danza en los atrios angélicos, sino la misma población del silencio con voces y máscaras a menudo tenebrosas. De un confín a otro el movimiento del aire repite sonidos y quejas en amordazado y desesperante coro.

Enfermedades, y sueños, y seres divinos, las mezclas del hastío y de la soledad, y los aromas de ciertas flores y de ciertos países y continentes han hallado en la retórica de Angel, mayor lugar extático que en la realidad del mundo. Su mitología geográfica y sus nombres de plata como vetas de frío fuego se entrecruzan en su piedra material, en su única y favorita estatua.

Y entre los repetidos síntomas místicos de su obra tan desolada, siento su roce de lenta frecuencia actuando a mi alrededor con dominio infinito.—PABLO NERUDA.

Batavia, Java, Febrero de 1931.

EL DECORADO EN LA NOVELA

NO os habeis preguntado nunca cómo un escritor consigue darle a sus personajes la apariencia de la vida, a volverlos, como dice horriblemente el señor Paul Bourget, «credibles»?

Pues, por la exactitud, por la minucia y la lógica de los sentimientos que les atribuye, por la oportunidad de las reacciones en una acción inventada precisamente para realzar sus caracteres.

Convenido. He aquí, en efecto, la impresión que sacamos de un concienzudo análisis, el fruto de una serie de indicaciones convergentes que alcanzan su pleno rendimiento al final del volumen.

¿Pero antes? ¿Pero en el comienzo? Cuando aun no sabemos

lo que va a hacer el personaje, cuando no lo hemos visto actuar todavía, cuando el autor dice: *hé aquí a fulano, o fulano entra, o fulano interviene.*

Encontráis en la calle a un señor que no conocéis. Al mirarlo no se os ocurrirá ni por un segundo dudar de su realidad. Justamente porque la calle es un medio destinado al encuentro de toda suerte de seres, nuestros semejantes, a quienes no conocemos porque estamos acostumbrados a esta idea: de que en la calle, nos cruzamos con desconocidos vivos; en otros términos, porque el cuadro obra sobre nosotros de tal suerte, que nos coloca en un estado tal que todo ser humano que se presente en conformidad a ese cuadro es inmediatamente insertado en él con todos los atributos de la realidad. Es tan cierto, que la realidad del personaje está determinada, en gran parte, también por el cuadro material, que al encontrar a un amigo en un medio que no es el suyo, dudamos de su existencia, no podemos creerlo a nuestros propios ojos: «¡cómo, eres tu!» decimos.

Los hombres de teatro al presentarnos personajes de carne y hueso han sentido la necesidad de hacerlos aparecer dentro de un cuadro. Levantaron lo que llamamos *decorado*, gracias al cual el protagonista que entra en escena se siente envuelto y físicamente asegurado en esa *realidad ficticia* que crea el decorado y cuyo desarrollo no depende ahora sino de él.

Hay un decorado en la novela, hay un decorado en esas páginas pálidas, ennegrecidas de álgebra psicológica, decorado tanto más importante cuanto más delicado de establecer, puesto que los seres descarnados que por él pasean están sin apoyo, sin contactos sensibles y no gozan de ninguno de los beneficios groseros del espacio, de ninguna complicidad visual, táctil, olfativa o auditiva. ¡Creaturas inmateriales que parecía difícil situar!



Los primeros grandes novelistas atendieron a lo que más urgía. Yo hablaba hace un instante, de la calle, donde encontramos a cualquiera. Fué precisamente la calle lo que eligieron como primer decorado, o el camino; en fin, un decorado al aire libre.

Esto se debe a que, no teniendo en vista pintar personajes muy especializados, o más bien, no poseyendo un conocimiento psicológico muy avanzado de sus personajes, se quedaban en lo más general. Contaban de sus gestos, no aun de sus estados

de alma. Los gestos fácilmente se sitúan afuera, en los campos. Las canciones de gesta en las que nos place descubrir el origen de la novela, sucedían en los valles, sobre los campos de batalla, alrededor de las fortalezas, en las lizas. La más sublime de las novelas en prosa de la época feudal, *Don Quijote de la Mancha*, se desenvuelve casi siempre en los bosques, por los grandes caminos, y a menudo en los patios de las grandes posadas. Este *Don Quijote* inspira una inmensa literatura silvestre y rústica, una literatura de «camping» en la que los protagonistas se pasean sin descanso, sea que vayan hasta la isla de Robinson Crusoe, de De Foe, sea que corran en posta como en las novelas de Fielding. En Francia vemos prolongarse esta veta hasta el siglo XVIII con Lesage y el vagabundo Gil Blas.

Para el héroe simbólico conviene el decorado simbólico a la vez natural e intercambiable, un decorado típico y de gran comunicación como también lo encontramos en los novelistas de los siglos XVI y XVII. Los autores secundarios no han menester de grandes espacios para una acción que no desean demasiado movida; extreman sin embargo el convencionalismo del paisaje, alcanzando en la novela pastoral, en la de los jardines, una verdadera «esotérica» de la naturaleza. Pero así como en el cine el «metteur en scène» después de sus *extérieures* acerca más y más su máquina al personaje, hasta la intimidad; el «metteur en scène» literario presenta a su héroe cada vez más reducido, y asistimos así, en el desarrollo de la novela europea, a la localización progresiva del decorado.

Balzac es un gran novelista moderno porque en su arte sustituye al decorado anónimo y simbólico de los pastores, decorados determinadamente designados y como si dijéramos *ad hoc*. Víctor Hugo en los *Miserables* y *Notre-Dame de París* y Balzac en todas sus novelas les dan nombres a las calles y a todos los paisajes. Y no aquellos imaginarios de algún mapa de lo tierno y poético, sino los muy reales de una geografía y una topografía exactas. El cuidado excepcional, y que hoy día puede parecernos en cierta medida fastidioso, que Balzac le da a las descripciones arquitectónicas, muestra la importancia que le atribuye al decorado. Pintará larga y metódicamente las casas («La maison du chat qui pelotte», «Le père Goriot», etc.), como Hugo pintaba monumentos («Notre-Dame»). Stendhal, por su parte, describirá detalladamente por todos sus costados, la prisión de Fabricio en «La Chartreuse de Parme». Hacia la mis-

ma época, del otro lado de la Mancha, Carlos Dickens se singularizará en la pintura de las escuelas inglesas, de las habitaciones populares. (Nicolás Nickleby, David Copperfield, Little Dorrit.) En este caso la imaginación ha precedido a la reflexión. Estos novelistas que levantan las casas antes de los habitantes como si se pudiera decir: «tal casa, tal personaje», han previsto la famosa teoría de Taine: «el arte es un producto como el vitriolo o el azúcar».

Pero esto no era sino el primer paso. Esa fijación de los antiguos decorados naturales movibles, esa *petrificación* de los decorados a la que acabamos de asistir no hace más que encaminarnos hacia una mayor singularidad.

A fines del siglo XIX los novelistas psicólogos, aquellos que se las dan de más refinados en materia de análisis, se ponen a pintar las piezas de sus héroes y hasta sus muebles. Paul Bourget, ya nombrado, se ha hecho célebre por la seriedad con que describe un «boudoir» femenino o un salón mundano. Marcel Proust ha usado este método con mayor elegancia.

En otro orden de decorados, Zola bosqueja trivialmente cuadros de «*Assommoirs*» o de pozos de minas. Guy de Maupassant fotografía cuartos de prostíbulos.

Toda una escuela decadente de novelistas que toman el procedimiento, el medio literario por un fin, ha llegado aún hasta especializarse en el dibujo de *los objetos*, de las vitrinas, de las chucherías que suelen adornar una pieza, o de las joyas, peinetas, y abanicos que llevan sus heroínas. Todo eso ha constituido una modalidad en el arte novelesco.

No nos detengamos. Estamos ya cerca del personaje, puede decirse que casi lo tocamos.

Existen y tenemos sus trajes, sus pieles!... Ahí están. Marcel Proust los ha descrito (vestidos de Madame de Guermantes).—Hay todavía la piel del personaje, sus huesos, sus músculos!... Todo eso, sin embargo ha sido construido. La literatura deportiva se ocupa de ello.

¿Qué es lo que queda entonces?

Pues, el personaje mismo!...

Y hémos aquí en el umbral de *la última* literatura.

Este trabajo de acercamiento, esta manera de ir enfocando más estrechamente, tenía por objeto, a pesar de que lo ignoran aún los que a ello se dedican, acercarnos al héroe de la novela. Quiero decir: al héroe de novela en su realidad fundamental,

no héroe figurado, o como nos lo figuramos mirándolo desde el exterior.

Llamo autor moderno a aquel que al desistir de todo artificio de fotogenia se coloca en lo *interior* de su héroe. Y que, al colocarse y colocarnos en el interior del héroe no *necesita ya de decorados para situarlo*.

La aproximación histórica atestiguaba una gran timidez del novelista para acercarse a sus personajes. ¿Se podía acaso, de buenas a primeras, poner manos sobre estas nobles gentes, arriesgando espantarlas? ¿No acostumbramos saludar al monarca con genuflecciones y respetuosas inclinaciones, apenas pasado el umbral, antes de llegar a su intimidad? Procedimiento anticuado. La etiqueta es ahora superflua y hémos aquí en el corazón de la audiencia.

Confieso que me es imposible leer sin grandes risotadas las novelas del señor Paul Bourget, en las que son minuciosamente examinados todos los detalles del decorado físico o genealógico de un personaje. ¿Para que tantas reverencias?—me dan ganas de preguntar—¿No se atreve Ud. a acercársele franca, directamente? Quizás sea yo injusto, (aunque no lo creo), quizás si en la época en que escribía Paul Bourget se necesitaba todavía de cierta prudencia. En todo caso el joven escritor de nuestros días que se entrega a tales muestras de cortesía pueril me hace pensar en una nueva especie de *plesiosauros de la literatura*, monstruos prehistóricos henchidos de pesadez.

El autor moderno reemplaza la descripción del decorado por la *alusión al decorado*. Ya no encontramos en él aquellos interminables inventarios, aquellas exposiciones y exhibiciones caras al antiguo narrador. Por lo mismo que el viejo narrador le ha abierto la vía, ha desembrollado el fondo de antigüedades de la tienda literaria. Es inútil, mi buen señor,—le gritamos al neo-naturalista que aun se pierde en enumeraciones circunstanciadas, en explicaciones previas—¡es inútil! ¡ya sabemos! Sabemos por el señor P. Bourget que tal dama de sociedad vive en un «boudoir» de tal color y de tal precio, por E. Zola que la burguesita hace sus compras en «Au bonheur des Dames» y por el señor Henri Bordeaux que la beata habita en provincia a dos pasos del presbiterio. ¡Basta! Basta con que nos lo indiquéis al pasar. Hémos ahora informados, podéis enseñarnos vuestra habilidad y lucir nuevas gracias.

La rapidez, el conocimiento de lo sobrentendido, de lo que no ha menester ya ser enunciado y de lo que debe, al contrario, ser recordado, caracterizan al escritor del siglo. En el cuento de Paul Morand que se publicó en «Le Crapuinllot» del 16 de

Agosto (1924) el autor siente tan evidentemente que la descripción del decorado no es sino una *precaución oratoria*, que al fijar aquel en que se mueve su celeste Julie, lo coloca al comienzo *entre paréntesis*. Y el relato comienza sólo después.

Hablo seriamente. Si mi teoría es justa deberá ella facilitarnos lo que en matemáticas llamamos una demostración por el absurdo, o por lo irreal.

Héla aquí:

Declarábamos hace poco que el personaje dependía del decorado al que estaba estrechamente ligado. Si ahora se ha realizado en sí mismo, si se ha libertado del decorado, para gozar plenamente de la independencia conquistada, para desarrollar todas las posibilidades de existencia que siente en él y que acaban de serle reveladas, no estará acaso tentado de sustraerse más completamente todavía a la huella del decorado y, dando vueltas del revés la situación, en vez de seguir la imagen de un decorado, suscitar decorados a su imagen?

Es exactamente lo que pasa en los libros de Giraudoux, de Arnoux, de Supervielle y otros, donde vemos al autor, no ya crear personajes en función de un decorado, sino hacer variar los decorados en función del personaje, imaginando, pues, paisajes de anticipación, de cuento, o de pura fantasía.

Paralelismo.—La evolución del decorado que acabamos de seguir en la novela, se verifica igualmente en el teatro, con esta particularidad: que sus etapas preceden a las de las novelas, ya que el teatro es un género anterior.

El decorado teatral se levanta primero al aire libre, en la plaza pública. Es el «Milagro», luego el «Misterio» de la Edad Media (época vagabunda de la novela).

En la época clásica el teatro penetra en la casa. El autor se mueve en un escenario de corte, mezclado a los espectadores.

La utilización del proscenio va a aislar al actor del espectador. Ella corresponde a la claustración del personaje de novela en el cuarto o el salón.

Los «metteurs en scène» más adelantados suprimen los decorados fijos y minuciosos de los realistas. Un cortinaje una mancha de color figuran la alusión al decorado que observamos en la novela.

En fin el cinema viene a darle al «metteur en scène» la posibilidad de una infinita movilidad de decorados puramente imaginarios.

Quizá la importancia creciente del papel del hombre sobre la tierra, y la manera como procede sobre el planeta le inspiren esta idea: que puede también formar a su antojo los decorados de sus acciones ficticias.

Y tal vez este estudio de apariencia gratuita, arbitraria, «literaria», se funde por consiguiente sobre una vista prosaica y bien real de la historia, presentando el arte a la vez que como un reflejo y como un fin de la vida, como su sombra y su luz.

En cuanto a esto, el lector, más malicioso que yo, lo ha adivinado antes que lo escriba.—DOMINIQUE BRAGA.

Exclusivo para *Atenea* en Chile.

LA CUESTION DE LA LITERATURA PROLETARIA

MIS lectores de la América Latina están suficientemente informados acerca de los movimientos de ideas que se producen en Francia y en Europa y que le han permitido conocer la notable importancia que tiene actualmente en el viejo mundo la cuestión de la literatura proletaria. Yo quisiera, sin embargo, aportar a este tema algunas consideraciones.

Así, hay mucha confusión en los comentarios que suscita esta nueva modalidad de la literatura y del arte. Es curioso constatar que no estamos aún bien de acuerdo sobre los caracteres fundamentales de la literatura proletaria ni aun sobre su definición precisa.

Es necesario, desde luego, observar que la crítica se ejerce por lo común en obras realizadas sobre un movimiento cuyo desarrollo ha arrojado ya algún resultado. Luego la literatura proletaria está aún, si así se puede decir, en el estado de sueño o por lo menos de bosquejo. Está en formación. Es más o menos explícitamente la expresión de una modificación social virtual, en poder y en gestación, en la mayoría de los países.

Por lo demás estas consideraciones preliminares no están integralmente aceptadas por todos los que disertan en nuestra época sobre literatura proletaria. Por lo tanto, es de urgencia tratar de limitarla en una fórmula clara.