

de autoridad—es absoluta e inalterablemente europea y humanitaria. Si iniciamos nuestra tarea o nuestro propósito desde una plataforma netamente alemana, lo hacemos precisamente para que este espíritu alemán cuente con una válvula de escape, a través de la cual pueda libremente y sin reservas de ninguna especie, ser digno de sus verdaderas tradiciones y en donde, junto con sus hermanos en otras naciones, pueda expresar sus pensamientos y sus aspiraciones.

Y ojalá que los resultados que se obtengán justifiquen todos nuestros anhelos.

Del *New York Times*.

## La Novela y la Conciencia Moral

Por LEO FERRERO

**A**LGUNOS países poseen una espléndida literatura novelística, otros no. Todo el que se haya ocupado un instante de materias literarias lo habrá advertido. Digo literatura novelística y no literatura, porque la floración de la novela puede faltar en un país literariamente grande en otro aspecto, en la lírica, por ejemplo.

Este hecho por sí sólo plantea un problema.

Si vemos pueblos que durante toda su historia no han tenido novelas, y pueblos que las han tenido siempre (y por novela no entendemos solamente en estas páginas el género literario cultivado más que ningún otro por el siglo XIX, sino cualquier narración con personajes fantásticos que se mueven dentro de un ambiente), quiere decir que para prosperar la novela necesita cierta atmósfera.

¿En qué consiste, a punto fijo, tal atmósfera? ¿Qué tierra, qué agua, qué aire requiere ese árbol literario para echar raíces?

Puede decirse desde luego que la novela necesita cierta libertad. La circunstancia de que muchos países no fuesen libres hasta la Revolución francesa, explica en parte por qué los escritores se inclinaron a la lírica, pues la expresión de los sentimientos individuales ofrece menos peligros que la crítica social. Explicación insuficiente; la verdad es que la novela sólo puede florecer entre pueblos que tengan profundo sentimiento de la justicia precisamente porque la novela es "la creación de la conciencia moral".

Tal observación, fruto del sentido común más sencillo, podrá maravillar quizá a los estetas modernos que se han habituado a no ver en el arte más que el problema de la forma; pero nosotros, que no somos estetas y que estamos hablando ahora con público que lee simplemente las novelas y da sobre ellas su juicio emotivo, trataremos de seguir siendo humanos aun en medio de nuestros raciocinios.

¿Qué es, pues, una novela?; ¿de qué materia está hecha?

Recorramos, por ejemplo, la literatura francesa desde fines del siglo XVIII, en que Rousseau y Voltaire inician la guerra contra el viejo régimen, desde principios del siglo XIX en que Balzac reconstruía grandiosamente la historia de la sociedad francesa, en sus momentos cruciales, en que Musset escribía *Les confessions d'un enfant du siècle* y Víctor Hugo *Les misérables*; hasta Flaubert que escribía *L'éducation sentimentale*, crítica sentimental, y *Bouvard et Pécuchet*, crítica cultural de su generación; hasta Zola que con los ásperos *Rougon-Macquart* llenaba de ecos el universo; hasta Anatole France que en cada libro rehacía la historia de aquel grandioso y tempestuoso proceso Dreyfus en el que habían tomado gloriosa parte todos los intelectuales, hasta Barrés que escribía *Les Déracinés*, cuadro social y político de Francia después del 70. Desde todos los puntos de vista, entrecruzados como las cintas luminosas de los reflectores que vagan en la noche, estos novelistas iluminan, critican, atacan, defienden en tumulto grandioso y fructífero, la vida social, política, sentimental y filosófica de Francia; viven y crecen con el país; participan de sus luchas políticas porque son hombres como los otros hombres, ponen la pluma al servicio de las grandes ideas morales y sociales que se renuevan en el curso de su historia. No por eso omiten el examen psicológico, el estudio de los dramas privados y de las pasiones individuales, pero lo insumen en la gran tragedia del momento. Hasta un novelista regurosamente psicológico como Maupassant, escribió sus obras maestras cuando se hallaba a merced de una pasión nacional, el odio contra los prusianos, pasión concreta, sangrienta, que nadie podrá coronar de laurel porque no se nutre de ritmos.

La creación en efecto es casi siempre como una blanda compresa que se extendiera sobre el cuerpo: con las pasiones invade a los hombres la necesidad de crear. ¿Y qué pasión posee valor universal como la justicia, que es, en suma, el substrato verdadero y profundo de toda pasión política? Empezando por Tácito—antes novelista que historiador—que, acabados los tiempos solennes y terribles de la tiranía, escribía para vengar el dolor que había sufrido frente al espectáculo de su país, hasta Gogol y Chekov, animados por la visión de una Rusia moribunda en su estéril inmensidad, casi todos los más grandes novelistas sufrieron los males que afligían a su época y a su patria; sus escritos no son más que una rebelión de la conciencia expresada en espléndido estilo.

¿Qué otro sentimiento puede animar a un novelista fuera del sentimiento moral? Vemos que a veces de la pura observación pueden brotar primores, pero jamás surge una vasta obra ni una

gran literatura; porque el sentimiento moral engendra por lo regular las pasiones del hombre y determina su tragedia, y un novelista debe ser ante todo un hombre.

La ley moral que ofrecía a Kant un espectáculo no menos grandioso que el del cielo estrellado es, en verdad, la piedra angular de la vida humana. El hombre experimenta por vez primera un sufrimiento puro de todo interés cuando ve hollado en sí el sentido de la justicia. La naturaleza profunda del dolor ¿qué otra cosa fuera del sentimiento moral puede revelarle como no sea la mera tortura física? Porque aun en el dolor sentimental hay una armazón moral; cuando sufrimos de amor sobreentendemos siempre, quizá equivocadamente, que se ha violado un principio de justicia. El escritor que juzgara el mundo sin tener sentido moral, sería como el pintor que juzgara los colores sin tener ojos; cuando un novelista renuncia a ser hombre o como más decorosamente se dice "se refugia en su torre de marfil", no podrá hacer sino preciosos e inútiles alardes de estilo. Se puede escribir una novela partiendo, como Gide, de un sentimiento polémico de inmoralidad, pero no de la indiferencia a lo justo y a lo injusto, al bien y al mal.

Para ser europea una novela debe inspirarse en un sentimiento moral; pues en cuanto a este sentimiento, ante todo, se entienden y reconocen los hombres de una misma civilización. Y podemos decir, por otra parte, que ningún novelista podrá pintar a los hombres en forma que apasione a todos los europeos, si no lo anima el más universal de los sufrimientos.

### La tradición

Pero para ser europea una literatura, no ya una novela, no basta aquel requisito: es necesario, en primer lugar, el sentido de la tradición. Cualquier país que produzca obras maestras solitarias, está destinado a enmudecer: las obras se difunden cuando se continúan espiritualmente, perpetuándose una en la otra. El caso de *I promessi sposi* es ruidoso.

En el extranjero ya no se lee *I promessi sposi*. De cuando en cuando aparecen todavía traducciones (el año pasado salió una en América), pero se engañaría quien quisiera tomar estos hechos como testimonio de que *I promessi sposi* vive todavía en la cultura europea, pues casi todas las novelas italianas están traducidas y en Europa nadie las lee. No se puede decir que una obra literaria viva por el hecho de estar traducida, sino por rodearse como de un halo de constante interés y de muchos ecos. Hay traducción de *I promessi sposi*, pero su desnudez continúa. No es cosa de echar las culpas a la novela. Podemos justificar el silencio del mundo entero ante Verga, si se repara en que Verga escribió novelas regionales, cuyos tipos, conflictos y ambiente, eran más cla-

ros para un italiano, y particularmente para un siciliano, que para un europeo. Por lo demás, Verga ni siquiera fue leído en Italia (no creo que hasta hoy se hayan vendido seis mil ejemplares de *Mastro don Gesualdo*); sería raro, pues, que el mundo leyese lo que no han leído siquiera los italianos, que ya conocían la clave de muchas tácticas premisas. Pero *I promessi sposi* es una novela universal. Los personajes y el drama no son particulares del siglo XVII ni de la Lombardia. Su técnica es la del siglo pasado, grandiosa y casi meticulosa, que lleva de la mano al lector suavemente del principio al fin, explicándose todo. La novela no se basa en nada sobreentendido que sólo puedan conocer los italianos: tuvo, en efecto, al nacer, éxito europeo: fue traducida, leída, estudiada y admirada en todos los países europeos como modelo internacional de buena novela. Tampoco puede decirse que Manzoni en Lombardia estuviese fuera del mundo, pues en los países de habla francesa encontró, además de mujer, amigos y admiradores, y su epistolario demuestra cómo para expresar sus ideas, sabía servirse de aquella lengua con gracia, elegancia y desenvoltura.

¿Cómo se explica el silencio de hoy?

Examinemos el caso de una novela escrita más o menos hacia la misma época, también famosa entonces, pero más afortunada porque es leída siempre, *Las almas muertas*, de Gogol. Si pensamos en el éxito de la novela rusa y en el silencio en que naufraga la italiana, no podemos menos de maravillarnos porque el libro de Gogol es mucho más regional que *I promessi sposi*, menos entretenido, y además, inconcluso.

Frente a la clásica opulencia de *I promessi sposi* en que alternan con destreza las escenas de psicología y las de acción, las aventuras y la moral, el paisaje y la historia, en que el ritmo del interés está pulsado en forma magistral, en que el sobrio esplendor del estilo se adapta ágilmente a todas las actitudes del escritor, infinitamente cambiantes, siempre humanas, de tal suerte que sin cesar mantienen en suspenso el ánimo del lector; frente, pues, a esta novela universal, no sólo por la técnica y el largo aliento del autor, sino por su conflicto y por sus azarosas vicisitudes, tenemos una novela incompleta en la cual triunfa desde el primer renglón y continúa hasta el último una sola actitud irónica constante, lúgubre, monótona, fatigosa; en la cual no hay sombra del climax que, según enseñaban los griegos, es necesario para excitar el desarrollo dramático de los hechos; nos hallamos con una novela que es una interminable procesión de bribones, alineados uno después de otro, como en un catálogo; una novela, en fin, que por su tema y ambiente debería desorientar al público europeo, más bien que conmoverle.

Acabo de ordenar las razones por las cuales la lectura de *Las almas muertas* entretiene menos

que la de *I promessi sposi*, adoptando ante todo el punto de vista ingenuo del gran público europeo y me parece que estas razones no son pobres ni escasas. ¿Cómo entonces se lee en Europa *Las almas muertas* y no *I promessi sposi*?

Se lee todavía *Las almas muertas* porque en Rusia no se ha extinguido la tradición de Gogol. No se lee *I promessi sposi* porque la novela ha quedado literariamente aislada. De aquí resulta que en general un libro puede durar en el mundo misterioso en que reinan las obras que se leen—círculo iluminado en medio de tinieblas—sólo cuando tiene descendencia. Es común creer que una obra maestra cuando queda aislada triunfa en el esplendor de su soledad; pero, por el contrario, decae porque no bien entra en el pasado, la gente deja de leerla.

Veamos lo que le sucede a cada uno de nosotros. Lector de este artículo, dé usted una ojeada a su mesa de trabajo: si hay libros, muy probablemente serán contemporáneos; libros de amigos que debemos criticar o por lo menos conocer; libros leídos por amigos sobre los cuales queremos hablar con ellos; libros que hemos cogido de los anaqueles de un librero o que acaban de aparecer; libros comprados después de haber leído un artículo.

Los libros contemporáneos se nos imponen necesariamente con mucha más fuerza y urgencia y en mayor número que los antiguos, porque entran a formar parte de nuestros intereses y de nuestra vida, no tanto espiritual cuanto cotidiana. El que va a almorzar con un escritor que ha publicado un libro recientemente se pondrá a leer ese libro antes que el *Orlando furioso*. Pero además de este juego de intereses y compromisos, debemos confesar que, en igualdad de belleza, un libro contemporáneo nos divierte más que uno antiguo; en los libros contemporáneos, además del placer del arte con que está contado un suceso, hallamos también el placer de poder verificar la fuente en los acontecimientos del mundo: placer vivaz que nos permite medir más de cerca las dificultades de que ha triunfado el libro. El libro contemporáneo, sátira de costumbres y partidos que tenemos la alegría de adivinar con facilidad. Sí, la literatura contemporánea nos acompaña más en la vida que la antigua. Es fácil de advertir, luego, el valor de sugestión histórica que adquieren las obras que derivan de una obra pasada. Cuando en una novela sentimos la presencia difusa de un modelo o de una tradición, remontamos naturalmente el curso de la historia literaria. Con la curiosidad de ver en qué medida el autor moderno deriva del antiguo y en qué medida se separa de él, despertado a veces nuestro interés por verdadera propaganda, como nos sucede precisamente al leer a los rusos, que citan con frecuencia a sus mayores, o sencillamente impulsados a leer a los clásicos, después de habérnoslo propuesto en vano por tanto tiempo sólo porque sus continua-

dores nos ofrecen en un libro el pretexto y la ocasión que esperábamos, la obra de hoy nos lleva sin ningún esfuerzo a la de ayer.

Así pues, los públicos de Europa continúan leyendo *Las almas muertas* porque después de Gogol han florecido Tolstoi, Dostoievski, Turgenief, Chekof, Gorki, a quienes han leído antes. "Todos hemos salido de *La capa* de Gogol", ha dicho una vez Dostoievski. El público, después de haber admirado a estos descendientes, se remonta a *La capa* y a *Las almas muertas*.

De la misma manera, ¿cuántos de entre nosotros no han leído a Voltaire y Chateaubriand para rastrear el origen estilístico de France y de Barrés? La literatura francesa antigua está así presente en la vida literaria sólo porque todos los modernos se adhieren a un viejo maestro. Ningún escritor, ningún filósofo, puede envejecer: si Valéry, seco y brillante, es un cartesiano, Alain ha renovado el estilo suculento y magnífico de Montaigne. Todo escritor nuevo trae al proscenio a su lejano garante; tampoco existe entre antiguos y modernos esa ruptura que es tan desventajosa para los antiguos como para los modernos... cuando se convierten en antiguos; los escritores de todos los tiempos, son siempre modernos y se les relee continuamente.

Nos encontramos, pues, ante una solemne alternativa, porque hoy la literatura de toda Europa se ha ido unificando; una obra literaria que no sea europea es mal tolerada en su propia patria. Vemos que en cada país el público no pierde el hilo de las glorias europeas, pero se extravía entre las nacionales, aun cuando sean de su nación; al punto de imponerse a los escritores el deber de verse al exterior para triunfar en el propio terruño. Paradoja, no sé si trágica o grandiosa, del destino, que justifica por una parte los esfuerzos afanosos e inútiles con que tantos escritores nacionales procuran conquistar Europa. Pero creemos haber planteado el problema en sus términos humanos: es inútil hacer propaganda en Europa si no se hace literatura europea. Es preciso que los escritores no se dejen cegar por el orgullo cándido de inaugurar un nuevo género literario cada vez que escriben un libro; por el contrario, deben perpetuar, renovándolas, las grandes tradiciones, y sobre todo, deben abandonar el desierto y volver a ser hombres.

De Sur. Buenos Aires.

