

El arte narrativo de Benjamin Constant en la encrucijada de 1950

Marta Cristina Carbonell
Universitat de Barcelona

En 1950, la editorial Espasa-Calpe reeditaba la traducción de *Adolphe*, de Benjamin Constant, que en 1924 había llevado a cabo Antonio Espina, incorporándola por primera vez a la célebre colección “Austral”. No tardaría en seguirle la editorial barcelonesa Éxito, editándola también en 1952 en traducción de Juan de Lozoya, acompañada en este caso de *Dafnis y Cloe*, *Manon Lescaut* y *Werther*, en el volumen “Cuatro novelas de amor”, tomo segundo de la colección “Grandes novelas de la literatura universal”, objeto de notable popularidad y de sucesivas ediciones hasta los años setenta. Es pues evidente que los cincuenta se iniciaban bajo el signo de aquella significativa presencia traducida de la obra maestra de Constant que ya había caracterizado la década anterior, en la que se habían ido sucediendo toda una serie de ediciones de *Adolphe* en lengua castellana —no solo en España, ciertamente, sino también en Argentina o México— que en no pocos casos constituyen, de hecho, la reedición de traducciones anteriores a la guerra civil.¹ Es en este contexto donde resulta llamativa la solitaria noticia que, desde las páginas del semanario *Destino*, va a dar cuenta a los lectores españoles de lo que en 1951 se presenta en Francia como un auténtico acontecimiento literario: la publicación por primera vez del relato —hasta entonces inédito— *Cécile*, de Benjamin Constant; relato cuya existencia era sabida, pero que no sería hallado sino en 1948, formando parte del archivo familiar depositado por el último descendiente de la familia del escritor suizo en la Biblioteca de Lausana. En efecto, es en el número correspondiente al 11 de agosto de 1951 donde Antonio Vilanova, con puntualidad digna de subrayar —téngase en cuenta que el texto de *Cécile*, editado en París por Gallimard, había visto la luz al acabar la primavera de aquel año— dedica su joven sección “La letra y el

1. Véanse, en este sentido, los asedios de Wenceslao-Carlos Lozano (1995 y 2010). Así también, aunque de menor incumbencia para lo que aquí señalamos, el estudio de Díaz Alarcón (2016). Mi gratitud al profesor Lozano, traductor y editor de Constant, por su amable disposición al hacerme llegar unos estudios de no fácil acceso para mí en el momento de preparar estas páginas.

espíritu”² no solo a dar cuenta de dicho hallazgo y publicación, sino a juzgar y valorar a propósito de lo que será, de hecho, el centro de gravedad que articule la recepción de *Cécile* en los meses posteriores a su aparición: su filiación genérica, pues por sus características —que lo convierten en un relato muy ambiguo en lo que concierne a la ficcionalización de la intimidad—,³ *Cécile* va a ser objeto de una lectura inicial que, en lo que atañe a la crítica francesa, se mostrará reticente a reconocerle el estatus de relato novelesco, inclinándose por considerar su originalidad y maestría dentro del conjunto de textos autobiográficos —así el llamado “Cahier Rouge” de *Ma Vie*, o los *Journaux intimes*— con los que Benjamin Constant fue dando forma fragmentaria a aquella “gran empresa” a la que toda su labor de escritor contribuyó, y que, en palabras de Paul Bénichou, no fue otra que “la ingrata materia de su propia vida”.⁴ *Cécile* se presentará, pues, al público en 1951 de la mano de su primer editor, Alfred Roulin, como un texto singular, que “n’est ni un roman par lettres ni une suite d’*Adolphe* ni sa contre-partie. *Cécile* n’est pas même un roman, à proprement parler, mais un récit autobiographique, de la veine du *Cahier Rouge*, plutôt que d’*Adolphe*” (Roulin, 1951:14). Subrayará, de este modo, su gran interés como documento biográfico,⁵ cuya valoración acompaña,

2. Las colaboraciones de Antonio Vilanova como crítico literario en *Destino* bajo el marbete de “La letra y el espíritu” se habían iniciado con el n.º 656 (4 de marzo de 1950) y se prolongarían a lo largo de toda la década, cerrándose con el n.º 1272 (23 de diciembre de 1961). Es imprescindible en este sentido atender a las consideraciones de Adolfo Sotelo en su Prólogo a Vilanova (2014). Asimismo, puede consultarse lo que al respecto señala la tesis doctoral de Blanca Ripoll (dirigida por el propio Adolfo Sotelo) sobre *La crítica de la literatura española en el semanario “Destino” (1939-1968)*. *La novela*, Universidad de Barcelona, 2011.

3. Ambigüedad que resume bien Wenceslao-Carlos Lozano en el estudio preliminar a su traducción y edición de (2002): “*Cécile* tiene un carácter híbrido. Se trata a todas luces de un escrito autobiográfico, pues una parte importante de las informaciones aportadas y de los acontecimientos relatados son comprobables, así como los estados de ánimo del autor correspondientes a algunos de los episodios narrados. Pero algunos datos no se corresponden con la realidad biográfica. Su presencia en el discurso no es casual, y no son producto de desfiguraciones del recuerdo ni de una exacerbación de la memoria sentimental, sino que cumplen una función concreta dentro de una trama ficcional adherida al relato autobiográfico, y que apunta a una intencionalidad inconfesada, que no parece ser el deseo de maquillar su pasado [...]. Ahí es donde se nos hace más evidente la ficcionalidad de este texto... En *Cécile* se dan suficientes señales —por ejemplo, en la adopción de nombres ficticios, en la estrategia narrativa o en la selección y manipulación de datos biográficos— para poder concluir que se trata de una autobiografía novelada”(74-75). Son sumamente estimulantes, a este respecto, las consideraciones de Jean-Marie Roulin en su excelente edición de *Ma Vie. Amélie et Germaine. Cécile* (París, Flammarion, 2011).

4. “Tous ces livres —dirá Paul Bénichou, al reseñar *Cécile* y los *Journaux intimes*— sont des contributions à une autobiographie qui a été la grande entreprise, volontaire ou non, de Benjamin Constant, écrivain. Sa vocation est là. C’est là qu’il cherche la vérité et le salut, c’est par là qu’il nous signifie quelque chose. Benjamin Constant n’a posé qu’un problème, sa vie, et il ne l’a jamais résolu [...]. Sa principale grandeur, au milieu d’une génération aussi fortement affabulatrice que la sienne, qui sacrifie si volontiers sa vérité à l’édification littéraire et au prestige, est d’avoir accepté entièrement la médiocrité de l’unique sujet qu’il connut par expérience, à savoir ses embarras des femmes... Constant a imposé à son lecteur l’ingrate matière de sa vie, et ce qui surtout étonne, il l’a fait dans la sécheresse, sans aucune transfiguration littéraire de son personnage, ni prestige philosophique d’aucune sorte qui puisse valoriser son tourment” (1952: 1027 y 1031).

5. Téngase en cuenta que la historia de *Cécile* abarca un lapso de tiempo que se extiende desde enero de 1793 hasta diciembre de 1808, desarrollando los avatares amorosos de Constant con dos mujeres: Cécile (tránsito de la que será su segunda esposa, Charlotte von Hardenberg) y Mme. De Malbée (es decir, Mme. De

sin embargo, del reconocimiento de su incontestable mérito literario, patente en la configuración psicológica de los personajes femeninos, así como en la lúcida inteligencia que guía el implacable autoanálisis, dirá, a que el autor se somete:

Le grand talent du narrateur est soutenu par son habileté à brosser en quelques touches sûres les portraits psychologiques de ses personnages... Mais surtout il s'est peint lui-même dans ce fragment avec cette grandeur de sincérité et cette dérision de soi-même qui ont inspiré *Adolphe* et le *Cahier Rouge*. Ici encore, c'est l'auteur qui est au centre du récit. L'imperturbable lucidité de son intelligence explorant sans faiblesse les recoins les plus obscurs de son coeur, fait aussi de cette *Cécile*, tout inachevée qu'elle est, une oeuvre fortement marquée par le génie de Benjamin Constant (Roulin, 1951: 22).

Esta será precisamente la piedra de toque de la reseña de Vilanova, articulada sobre la voluntad de tomar distancia respecto de las recientes consideraciones de Alfred Roulin, y reivindicar *Cécile* en su plena condición de *novela* que reclama un lugar de honor en una muy determinada tradición: apoyándose en la voluntad de elaboración artística que revelan los nombres ficticios elegidos para designar a las figuras femeninas, así como en los desajustes puntuales que separan lo narrado en *Cécile* de lo consignado en los *Diarios* de Constant, Vilanova la definirá como una “autobiografía íntima en forma novelesca”, cuyo denso contenido autobiográfico no ha de obstar para el reconocimiento del “propósito literario, específicamente novelesco” con que fue escrita:

Sin menoscabar en lo más mínimo la importancia autobiográfica de esta obra... cabe subrayar sin restricciones su extraordinario mérito literario. Desde este punto de vista, *Cécile* puede considerarse como un complemento o segunda parte del *Adolphe* en lo que respecta al carácter de su protagonista y a la evolución de su problema psicológico [...].

Thibaudet definía certeramente el *Adolphe* como la novela de la esclavitud consentida y del análisis de esta esclavitud por un hombre que tiene la vocación de la libertad. Pero lo cierto es que definiríamos mejor los rasgos constitutivos de esta obra diciendo que es la novela de la crueldad sentimental y del egoísmo consciente. La verdadera novela de la esclavitud amorosa es *Cécile*, que es al propio tiempo el drama de la indecisión y del egoísmo, y el más prodigioso análisis de la duplicidad sentimental que registra la historia de la novela moderna [...].

La portentosa agudeza psicológica con que este egoísta lúcido y frío describe el complejo estado de alma con que se somete a la pasión dominante de Mme. De Mal-

Staël, con quien mantendrá una compleja y apasionada relación durante casi tres lustros). Distribuye su contenido en ocho “épocas” datadas con mucha precisión, dibujando un cuadro espacio-temporal de una gran referencialidad, que se corresponde de forma muy estrecha con los datos biográficos conocidos de Constant, y cuyo contenido es detenidamente abordado por Lozano (2002: 35-75).

bée —nombre novelesco de Mme. De Staël— y sacrifica sin escrúpulo alguno la abnegación amorosa de Cécile de Waltenbourg durante quince años, constituye un documento impresionante de lucidez analítica y de puro genio literario, que pese a lo inconcluso del relato puede ponerse dignamente al lado del *Adolphe* como una verdadera obra maestra de la novela de análisis del siglo XIX (Vilanova, 1951: 16).

Saludada en estos términos, y afirmado de este modo, sin vacilación, su estatuto de novela en la que parece ser —en lo que alcanza nuestro conocimiento— no solo la primera, sino la única noticia en la prensa literaria española en el momento de su publicación, *Cécile* se presentará, desde la mirada crítica de Antonio Vilanova, alineándose con *Adolphe* en la cumbre de la tradición decimonónica de la narrativa de análisis psicológico que con ella, ahora, se enriquece, al tiempo que rubrica el lugar de indiscutible privilegio que le corresponde ocupar al arte de Benjamin Constant.

Si la tarea primordial del crítico literario —afirmará el propio Vilanova unos años después, cuando desde la atalaya del número 1000 de *Destino* se detenga en un significativo paréntesis reflexivo a propósito del espíritu que viene guiando sus letras semanales desde 1950— es la de ser hombre de su tiempo y explicar su tiempo:

Poner de relieve como [las obras que le toca juzgar] reflejan o interpretan las misteriosas apetencias y problemas que forman parte del espíritu de su época... ser, ante todo, un hombre de su tiempo... y hacernos comprender el arte del tiempo en que vive, que es el suyo, el nuestro, el de todos,⁶

queremos aquí preguntarnos por el lugar de *Cécile* y el arte de Benjamin Constant en aquel tiempo presente de la novela al que la palabra crítica de Antonio Vilanova los había incorporado, de un modo muy preciso, con su reseña del verano de 1951. Y será en algunos escritos posteriores del propio Vilanova donde hallemos las claves que puedan iluminar aquel significativo horizonte de recepción y de valoración por parte de quien nunca quiso ser “censor incomprensivo e intolerante”, sino espectador apasionado y testimonio insobornable y veraz” (1995:27).⁷ Detengámonos un momento en ellos:

Me refiero, sobre todo, a los cuatro artículos que, entre septiembre y octubre de 1962 —y ya bajo el marbete de “Literatura y Sociedad”, en lo que será la segunda etapa de su colaboración en *Destino*—⁸ dedicará a glosar las ideas conte-

6. Antonio Vilanova, “Una crítica sin crítica”, *Destino*, n.º 1000 (6-10-1956). Vilanova recogerá posteriormente este artículo, con el nuevo título de “La misión de la crítica o el arte de entender antes de juzgar”, a modo de capítulo integrante de su volumen de 1995 (23-27), por donde citamos.

7. Del fundamento orteguiano de estas meditaciones, “auténtica poética del oficio crítico” se ha ocupado Adolfo Sotelo al reseñar el volumen de Vilanova aparecido el año anterior (1996: 116-121).

8. Segunda y última etapa que se iniciaba con el n.º 1281 (24-2-1962), inaugurando la nueva sección “Literatura y Sociedad”, y que se prolongaría hasta el n.º 1946 (9-4-1966).

nidas en los ensayos que en 1956 se habían reunido para conformar lo que vino a ser el manifiesto del *nouveau roman* en Francia: el volumen *L'ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute;⁹ y, desde luego, a la refundición que del contenido de dichos artículos llevará a cabo en 1967, para elaborar su relevante conferencia “De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual”, pronunciada el verano de aquel año en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander.¹⁰ Digamos, por de pronto, que esta última, surgida de la voluntad de indagar en las posibles motivaciones de lo que juzga

uno de los fenómenos más significativos y de mayor alcance que se han producido en estos últimos años en el campo de nuestra creación novelesca. Me refiero al súbito retorno al subjetivismo y a la intelectualización e interiorización de la novela, iniciado en 1962 con la aparición de “Tiempo de silencio” de Luis Martín Santos, y la inesperada y rápida extinción de la novela realista y objetiva de protesta social (1995: 423),

presta retrospectivamente un sentido preciso al hecho de que fuese justamente en aquel otoño de 1962 cuando considerase oportuno reflexionar por extenso, en las páginas de *Destino*, sobre las ideas contenidas en los ensayos de Sarraute, en estricta correspondencia temporal con su lectura y reseña de *Tiempo de silencio* (que aparecerá publicada inmediatamente después, en el número correspondiente al 10 de noviembre): pues para Vilanova, no podrá explicarse el cambio de rumbo experimentado por la novela española en la década de 1960, con su abandono del realismo testimonial de protagonista colectivo, en favor de lo que denomina un “nuevo realismo crítico, esencialmente intelectual y subjetivo” como el que encarna la novela de Martín Santos, sin tener en cuenta el factor determinante de la tardía penetración en España —y esta es la tesis de su conferencia— de las ideas con que Nathalie Sarraute había entrado en debate, al acabar la década de los cuarenta, con los presupuestos del realismo objetivo de la escuela behaviorista norteamericana a los que Claude Edmonde Magny había consagrado su brillante y polémico estudio *L'âge du roman américain* (París, Du Seuil, 1948). De ahí que retomase buena parte de la materia que informaba sus artículos del año 62 para integrarla —con algunos cambios significativos de matiz en sus apreciaciones— en una brillante exposición de aquellos debates en que se ventilaban, en la Francia de los primeros años 50, al amparo de las doctrinas

9. Se trata de “Nathalie Sarraute y la antinovela” (n.º 1310, 15-IX-1962), “Nathalie Sarraute y la era de la sospecha” (n.º 1311, 22-9-1962), “Nathalie Sarraute y la escuela behaviorista” (1312, 29-9-1962), y “El diálogo y la subconversación en la novela” (n.º 1316, 27-10-1962). Los cuatro someten a prolijo examen las tesis de Nathalie Sarraute recogidas en *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, París, Gallimard, 1956.

10. Dicha conferencia, dictada en agosto de 1967 y publicada en el volumen *Prosa novelesca actual* (Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1968), será recogida posteriormente por Vilanova en el ya mencionado volumen *Novela y Sociedad en la España de la postguerra* (1995: 423-440), por donde citaremos.

del compromiso sartriano, y la persuasiva lucidez de Albert Camus, los grandes problemas desde los que la novela europea de la posguerra dilucidaba sus caminos de presente y de futuro.

Debates que habían sido, de hecho, el marco en que Vilanova, buen conocedor y atento seguidor de la vida intelectual y literaria francesa, había iniciado y desarrollaría sus primeros años de crítico literario en *Destino*, y que constituyen por lo tanto una segura carta de marear en la navegación por el deslumbrante panorama de la literatura —en general— y de la novela —en particular—, así española, como europea y norteamericana contemporánea que brindan sus colaboraciones semanales.¹¹

Y desde luego eran también el marco en el que había irrumpido, en 1951, *Cécile*, a la que no en vano exaltaba en el seno de una tradición —la de la novela de análisis psicológico— que precisamente las tesis defendidas por Claude-Edmonde Magny en los escritos que recoge su volumen de 1948 habían declarado en vía muerta, en nombre de un nuevo concepto del hombre y una nueva visión del mundo y de la vida que se reconocen bajo las técnicas del realismo objetivo: aquella —dirá Vilanova en su conferencia de 1967— que “rechaza la introspección como método de conocimiento y la conciencia como hipótesis no comprobable, para atenerse únicamente a la conducta (1995:426)”, citando a continuación los pasajes en que Magny había desarrollado la correspondiente idea de novela, basada en esta “verdad profunda”:

La vida interior no existe, el plano psicológico no tiene realidad alguna, la conciencia carece de importancia. Ello es suficiente para justificar la pretensión de limitarse a contar una vida desde el exterior, con abstracción de todos los elementos subjetivos... El hombre tiene menos vida interior de lo que se imagina y, sobre todo, mucha menos de lo que tiende a imaginarse por influjo de la introspección tradicional. En el fondo, no es más que una república de reflejos (Magny, 1972: 73).

La apelación a la inexistencia de lo psicológico, a la vanidad engañosa de la introspección, y la mirada displicente proyectada sobre una tradición de novela analítica donde Constant, Bourget, Proust, Gide, Huxley, Giraudoux o Martin du Gard —autores todos ellos de los que Vilanova iba a ocuparse a lo largo de los años en las páginas de *Destino*— convergen para encarnar, según Magny, la exigente limitación de unos valores y principios genuinamente burgueses,¹² cons-

11. Debe verse en este sentido la antología de los artículos dedicados por Vilanova a las letras universales en la sección “La letra y el espíritu” de *Destino* que, con prólogo de Adolfo Sotelo, constituye su ya citado volumen de 2014.

12. “La novela tradicional de análisis psicológico no es concebible sino en un medio de ocio y de cultura, en el que los personajes tienen a la vez el medio material, el gusto y los medios intelectuales para observarse, como lo demuestran incontestablemente *La princesa de Clèves*, *Adolfo*, *En busca del tiempo perdido* o las novelas de Bourget y Radiguet. La novela de ideas, tal como lo han destacado Gide y Huxley, que la han ensayado, exige personajes que sean intelectuales, profesionales casi” (Magny, 1972: 51).

tituyeron sin duda algunas de aquellas “conclusiones un tanto simplistas y muy extremadas” que Vilanova había advertido ya en sus artículos de 1962 —y lo reitera en 1967— en un estudio que acaba por juzgar, sin embargo, “inteligente, penetrante y certero en lo que toca a su análisis de los métodos de la escuela behaviorista americana y de su común influjo sobre las técnicas narrativas y cinematográficas” (1995: 425).

Añádase a ello que, a la altura de 1951, habían visto ya la luz dos de los cuatro ensayos que Nathalie Sarraute reuniría en 1956 para formar *L'ère du soupçon*; ensayos con los que daba inicio a una reacción —en muchos momentos airada— frente al “mito de la objetividad” y frente a aquella “supuesta crisis de la psicología, el subjetivismo y la introspección en el campo de la novela” (1995: 436) que las tesis de Magny sostenían. Respuesta que Vilanova demostrará, al correr del tiempo, haber seguido con atención, y haber sometido a una lectura penetrante y minuciosa.

No es este el lugar ni el momento para detenernos a glosarla, pero sí conviene recordar por ejemplo que, en la respuesta sarcástica que el primero de dichos ensayos contiene a la “buena nueva” anunciada por Magny a propósito de cómo “la sana simplicidad de la joven novela norteamericana, y su vigor un poco rudo [inyectarán], como consecuencia de un contagio bienhechor, vitalidad y savia a nuestra novela, debilitada por el abuso del análisis y amenazada de esterilidad senil”,¹³ Nathalie Sarraute no vacila en invocar el ejemplo desmentidor de Albert Camus y su novela *L'étranger*, cuyo discurso narrativo somete a examen en lo que concierne a la configuración del personaje protagonista, Meursault, para demostrar que “el propio estilo en que se expresa le hace heredero de ‘La princesa de Clèves’ y de ‘Adolphe’ más que émulo del protagonista vociferante de Steinbeck. Como diría el abate Brémond, está literalmente alfombrado con rosas de invierno” (Sarraute, 1967: 20).

Y que, por otra parte —y así lo expone Sarraute en el segundo de ellos, el que, en préstamo stendhaliano, acabará dando título al volumen de 1956, “La era del recelo” (1950)—, la inevitable desconfianza que el lector contemporáneo de novela, hijo de Proust y de Joyce, experimenta hoy frente a los moldes de la narrativa decimonónica, y frente a la configuración compacta y lineal de unos personajes nacidos de la palabra autorizada de un narrador todopoderoso, conduce inevitablemente a la búsqueda de nuevos procedimientos narrativos capaces de aprehender, en toda su infinita complejidad y riqueza, los márgenes movedizos de lo real. Y de hacerlo, además, satisfaciendo aquella sed de autenticidad y verosimilitud, de aquella “intensidad de vida que, según decía Gide, es lo que otorga valor a algo, a fin de cuentas” (Sarraute, 1967: 52), que solo puede saciar el abandono de la figura del narrador omnisciente. No siendo esta, a juicio de Nathalie

13. Nathalie Sarraute, “De Dostoievski a Kafka”, artículo aparecido en octubre de 1947 en *Temps Modernes* y recogido posteriormente en *La era del recelo*, que citamos siempre por la traducción de Gonzalo Torrente Ballester (1967:15).

Sarraute, una posibilidad que pueda satisfacer el realismo objetivo behaviorista —cuyos presupuestos rechazará sin concesiones—, el futuro de la novela se le revela, desde el horizonte de 1950, encaminándose hacia una necesaria exploración y una explotación de las generosas posibilidades del relato introspectivo: de aquel que proviene de la tradición de la novela de análisis —que culmina en Proust— y que se prolonga, renovada, en los modos del monólogo interior —que culmina en Joyce.¹⁴

Desde luego que a Vilanova no le pasaron por alto los extremos de severidad e incluso —dirá— de dogmatismo y de rigidez con que Sarraute irá dando forma, en aquellos primeros años 50, a una intensa reflexión que calificará a posteriori de “interesantísima”, y que sin duda quiso seguir muy de cerca. Una reflexión cuya puntual intemperancia justificará por el contexto en que venía a producirse —y que tampoco nos conviene, aquí, olvidar—:

El momento en que los brillantes ensayos críticos de Jean Paul Sartre han proyectado toda su inteligencia analítica y demoledora contra el concepto tradicional de la novela presidido por la omnisciente omnipotencia del autor, en que la boga de la gran novela americana de la generación perdida ha revelado las insospechadas posibilidades de la técnica objetiva para la representación fiel y exacta de la realidad; y, finalmente, en que los más brillantes teorizadores de la novela francesa de la postguerra están concordes en señalar el total descrédito del subjetivismo y de la psicología.¹⁵

Es sin duda estimulante y aleccionadora la lectura de su crítica de novela en *Destino* sobre el telón de fondo de estos debates, que permiten aquilatar la agudeza, la clarividencia y la radical modernidad de sus preocupaciones y sus focos de interés en el abordaje de los modos renovadores del discurso en la narrativa contemporánea: Si la atención, recurrente y sostenida, que dispensa a Faulkner, Caldwell o Hemingway representa otras tantas ocasiones para la reflexión acerca de aquello que le permitirá, al mismo tiempo, aquilatar la oportunidad de novelas como *La colmena* o *El Jarama*, supone también, en lo que concierne al tema que hemos querido abordar aquí, una pieza fundamental para entender, no solo el modo tan significativo en que *Cécile*, de Benjamin Constant, va a ser dada a conocer, en toda su *oportunidad*, a los lectores españoles de 1951, sino —y sobre todo— el hilo ininterrumpido de la creencia firme que este conspicuo y temprano lector de Constant, Stendhal, Proust o Huxley siempre mantuvo en la vigencia de la gran tradición de la novela introspectiva y analítica a cuyas metamorfosis, a lo largo del siglo xx, nunca en realidad dejará de atender en su fecunda trayectoria crítica.

14. “La narración en primera persona —señala Sarraute— satisface la legítima curiosidad del lector y contiene los escrúpulos no menos legítimos del autor. Además, tiene la ventaja de poseer el aspecto de una experiencia vivida, de algo auténtico, que despierta el respeto del lector y le apacigua”. “La era del recelo” (*Temps Modernes*, febrero de 1950), incorporado posteriormente (1967: 56-57).

15. Antonio Vilanova, “Nathalie Sarraute y la antinovela”, *Destino*, n.º 1310 (15-10-1962), p. 36.

* * * *

Tal vez no sea inoportuno acabar recordando que será en 1953, a los dos años de su aparición, cuando *Cécile* se publique por primera vez en lengua castellana. Su traducción correrá a cargo de la escritora, ensayista y crítica argentina Silvina Bullrich para la editorial Emecé de Buenos Aires, y le precederá un extenso estudio introductorio de quien, poco después, ocupará el cargo de presidente de la Academia Argentina de Letras, el académico y profesor José Antonio Oría. Buen conocedor de la literatura francesa —que impartió durante más de veinte años en la Universidad Nacional de Buenos Aires— Oría glosa ampliamente la trayectoria vital de Benjamin Constant para venir a parar, en la parte final del prólogo, a su condición de novelista y a la significación del hallazgo póstumo de *Cécile*, “la novela perdida, la sinfonía inconclusa del autor de *Adolfo*” que no podrá “dejar indiferente —señala— a ningún público culto de país civilizado”:

La lectura de *Cecilia* muestra de modo palmario que esta novela, con nuevas circunstancias de personajes y de ambiente, es también ella, como lo fue *Adolfo*, la transposición literaria de la tormentosa y hartó rica vida sentimental de su autor.

Y en ambas aparece una misma concepción de la novela, la misma lucidez psicológica, la misma riqueza de vida interior revelada por los más nimios detalles de la vida externa y material (Oría, 1953: 48).

Una concepción de la novela que define en términos de “sencillez *raciniana* de concepción y de medios”, y con la que Constant consigue tejer, a su juicio, un relato que “en riqueza psicológica, en resonancia de humanidad profunda”, no es en absoluto “inferior a las obras más modernas que desenvuelven igual motivo fundamental” (1953:50). Y así, invitará a los lectores contemporáneos —los lectores de 1953—, a conocer *Cécile* desde una convicción que, anticipada páginas atrás, reitera ahora de modo más explícito: la de que “el momento actual es el que mejor permite apreciar la importancia de la obra novelesca del autor de *Cecilia* y de *Adolfo*”.

Cerrando su prólogo con las razones que sustentan dicha convicción:

La costumbre venal de convertir en libretos cinematográficos a las novelas más célebres, ha traído la indeseable consecuencia de que se presente como a novelas a simples guiones cinematográficos.

Si el remedio a esta desviación estuviera en difundir relatos sustentados con verdadera riqueza de observación psicológica y de sagaz análisis moral, las obras narrativas de Constant deberían figurar entre las preferidas para ese objeto. En ellas, como en pocas de la tradición novelesca, parece cumplirse la consigna estética de Stevenson, antes del auge del cinematógrafo: “¡Guerra al nervio óptico!”. Pues en *Cecilia* y en *Adolfo* la visión está siempre dirigida a la intimidad de los personajes, a lo que ninguna cámara cinematográfica sabe captar (Oría, 1953: 51).

Bibliografía

- BÉNICHOU, Paul (1952), “Confessions nouvelles de Benjamin Constant”, *Critique*, 67 (1027-1046).
- DÍAZ ALARCÓN, Soledad (2016), “Ediciones y traducciones al español de *Adolphe*, de Benjamin Constant”, *Anuario de Estudios Filológicos*, xxxix (25-43).
- LOZANO, Wenceslao-Carlos (1995), “La bibliographie constantienne en espagnol”, *Annales Benjamin Constant*, 17 (191-196).
- LOZANO, Wenceslao-Carlos (2002), “Estudio Preliminar” a Benjamin CONSTANT, *Mi Vida. Cecilia*, Granada, Universidad de Granada (9-75).
- LOZANO, Wenceslao-Carlos (2010), “La bibliographie constantienne en espagnol (II)”, *Annales Benjamin Constant*, 35 (184-189).
- MAGNY, Claude Edmonde (1972), *La era de la novela norteamericana* (trad. de Segundo A. Tri), Buenos Aires, Juan Goyanarte Editor.
- ORÍA, José Antonio (1953), “Prólogo” a Benjamin Constant, *Cecilia* (trad. de Silvina Bullrich), Buenos Aires, Emecé (9-52).
- ROULIN, Alfred (1951), “Introduction” a Benjamin Constant, *Cécile*, Paris, Gallimard (9-23).
- SARRAUTE, Nathalie (1967), *La era del recelo* (trad. de Gonzalo Torrente Ballester), Madrid, Guadarrama.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, “De la misión del crítico y de la crítica”, *Cuadernos Hispano-americanos*, 552 (116-121).
- VILANOVA, Antonio (1951), “*Cécile*, de Benjamin Constant”, *Destino*, n.º 731, 11- 8-1951 (16).
- VILANOVA, Antonio (1995), *Novela y Sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen.
- VILANOVA, Antonio (2014), *La letra y el espíritu (1950-1960): Letras Universales* (prólogo de Adolfo Sotelo Vázquez; edición de Alba Guimerà, Gemma Márquez y Blanca Ripoll), Madrid, Devenir.