

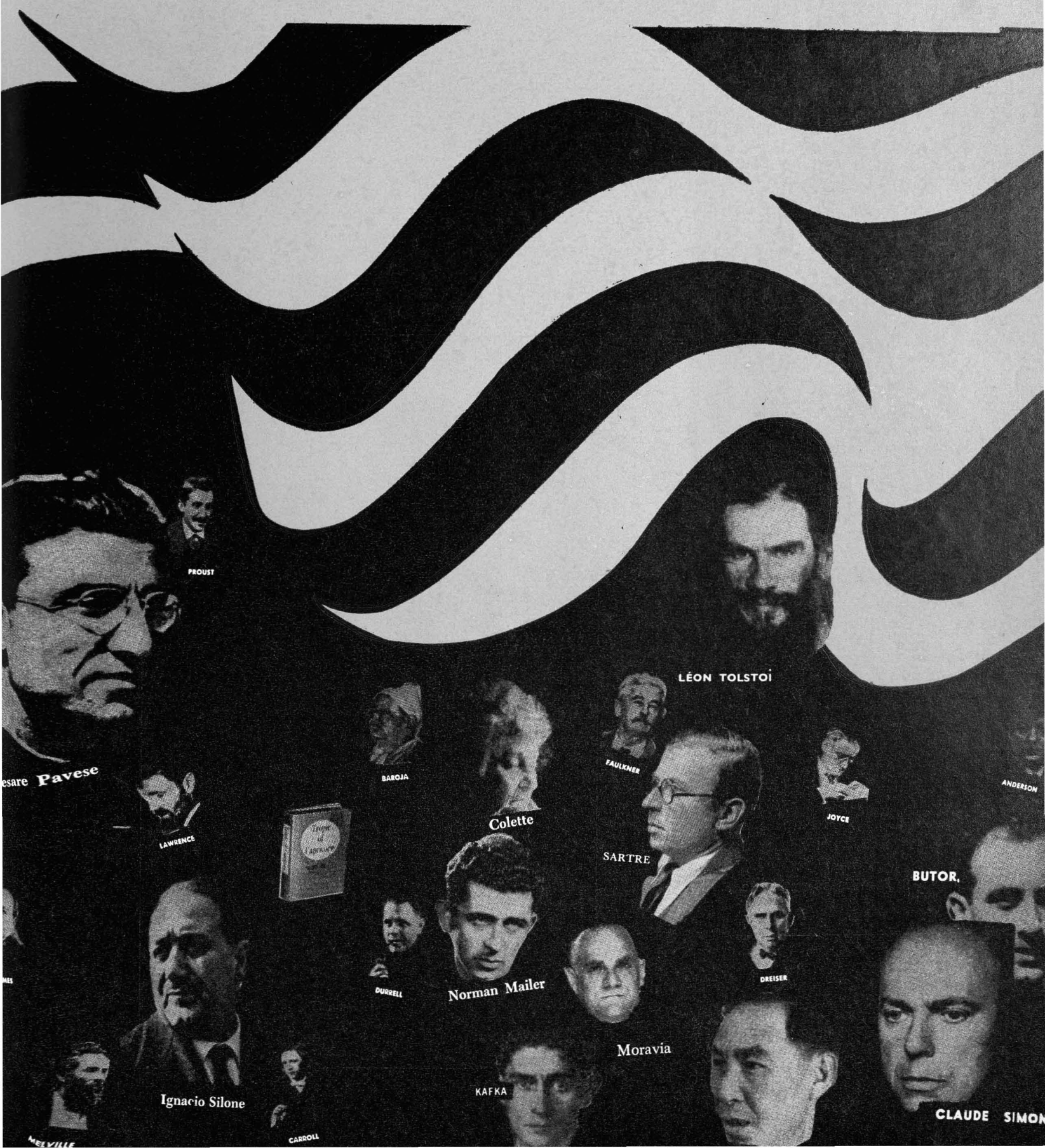
REVISTA DE LA

UNIVERSIDAD DE MEXICO

ABRIL 1963

LA NOVELA EN EL MUNDO DE HOY

ALEMANIA, BRASIL, ESTADOS UNIDOS, FRANCIA, ITALIA



Volumen XVII, Número 8

México, abril de 1963

Ejemplar \$ 2.00

S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector:

Doctor Ignacio Chávez

Secretario General:

Doctor Roberto L. Mantilla Molina

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés

Redacción:

*Alberto Dallal**Juan García Ponce**Juan Vicente Melo**José Emilio Pacheco**Carlos Valdés*

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 10° piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Tel. 48-65-00

Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2° piso

México 1, D. F.

Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de noviembre del mismo año.

PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO DE MÉXICO, S. A.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

LA FERIA DE LOS DÍAS

Jaime García Terrés

LA FICCIÓN ITALIANA DE LA ÚLTIMA DÉCADA

*Sergio Pacifici*LA NOVELA ALEMANA RECIENTE:
ALGUNOS TEMAS Y DIRECCIONES*H. M. Waidson*¿NOVELA DE LA AUSENCIA O AUSENCIA DE
LA NOVELA?*Julieta Campos*

LA NOVELA BRASILEÑA

*João-Francisco Ferreira*BREVE PANORAMA DE LA NOVELA ACTUAL
EN LOS ESTADOS UNIDOS*Ricardo Ledesma*

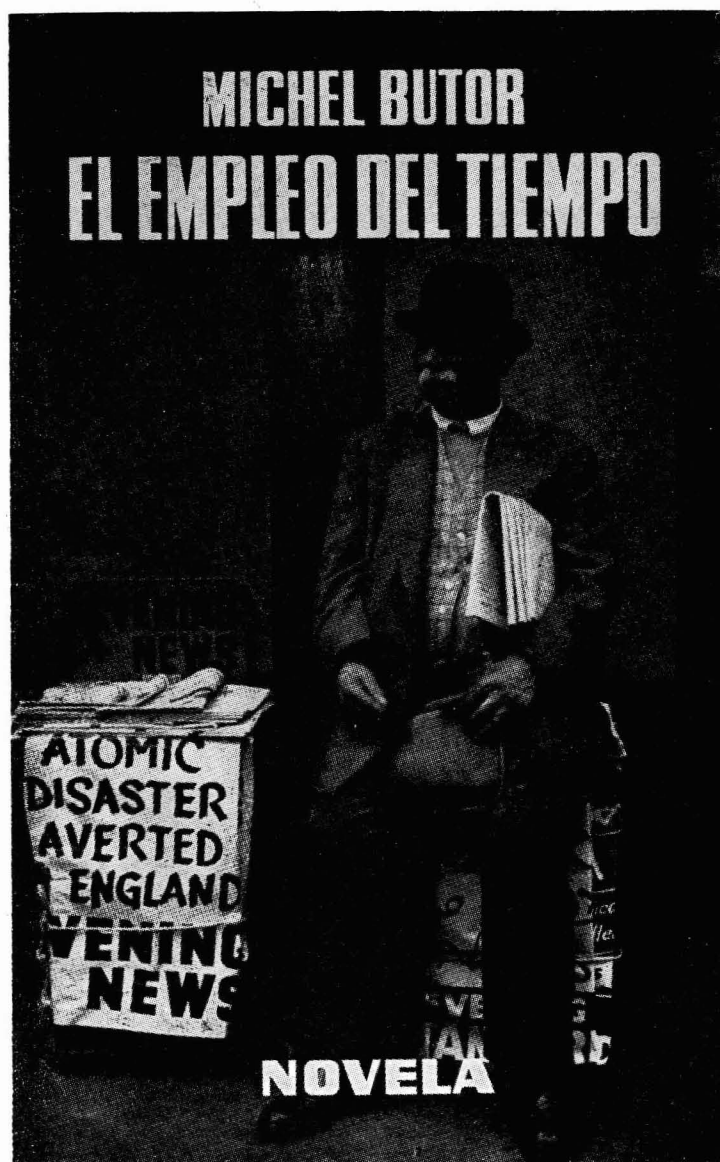
CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Jorge Ibargüengoitia

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

José Emilio Pacheco

La novela en el mundo de hoy. Ver páginas interiores.

La feria de los días

*Se dice de la novela, en este tiempo
y en otros...*

...no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos; sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y periodo sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos, sin intricarlos y escurecerlos. Procurad también que leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla...

Cervantes

Género tan antiguo como la imaginación humana es el relato de casos fabulosos, ya para recrear con su mera exposición, ya para sacar de ellos alguna saludable enseñanza. La parábola, el apólogo, la fábula y otras maneras del símbolo didáctico son narraciones, más o menos sencillas, y gérmenes del cuento, que tiene siempre en sus más remotos orígenes algún carácter mítico y trascendental, aunque este sentido vaya perdiéndose con el transcurso de los tiempos y quedando la mera

envoltura poética. Narración mucho más grandiosa, y compañera también de las primitivas civilizaciones, es la epopeya, teogónica primero y después heroica, divina al principio y humana luego, pero representación entonces de una humanidad más excelsa y vigorosa, que la de las edades históricas. En estos géneros espontáneos se agota la actividad estética, y salvo la poesía lírica, ninguna otra forma del arte literario coexiste con ellos. La novela, el teatro mismo, todas las formas narrativas y representativas que hoy cultivamos, son la antigua epopeya destronada, la poesía objetiva del mundo moderno, cada vez más ceñida a los límites de la realidad actual, cada vez más despojada del fondo tradicional, ya hierático, ya simbólico, ya meramente heroico...

Marcelino Menéndez y Pelayo

Su Majestad el Yo, héroe de todos los ensueños, así como de todas las novelas.

Freud

He encontrado a mujeres que quisieran —estoy seguro de ello— casarse con un Poema, y ser entregadas en matrimonio por una Novela.

John Keats

Una novela es un espejo que camina por una vía principal.

Stendhal

La novela puede ofrecer a la historia descubrimientos o corroboraciones voluntarias, involuntarias y aun violentas.

Alfonso Reyes

Al escribir novelas y dramas, la regla cardinal estriba en tratar a los personajes igual que a piezas de ajedrez. No procuremos ganar el juego mediante un trastorno de las reglas: por ejemplo, moviendo el alfil como si fuera un peón.

G. C. Lichtenberg

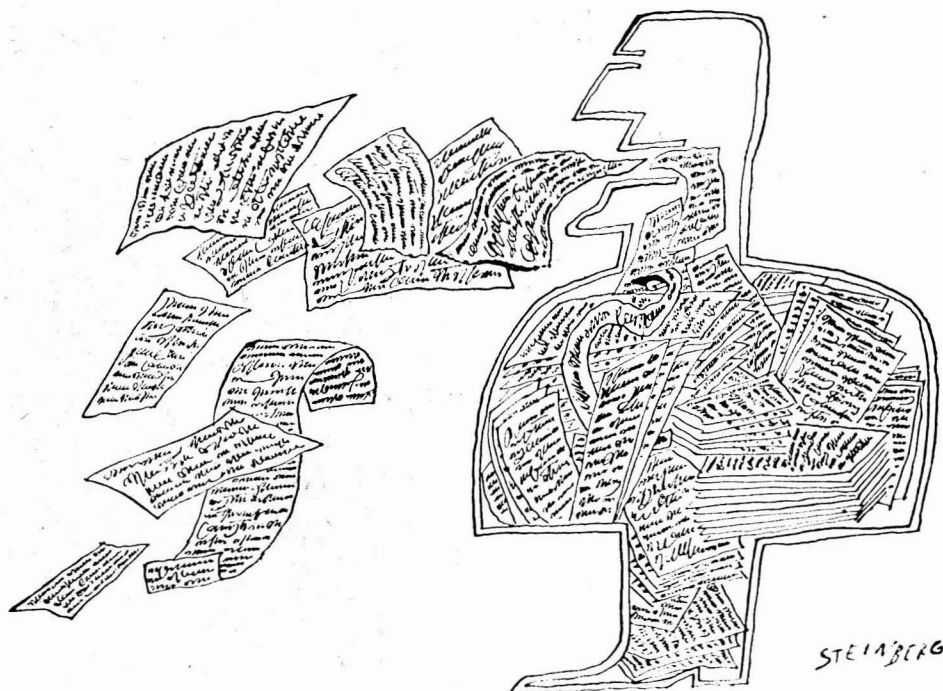
Víctor Hugo dice: "Es preciso que la yerba crezca y que los niños mueran." Yo afirmo que la cruel norma del arte dispone que los seres mueran y que nosotros mismos fallezcamos agotando todos los sufrimientos, a fin de que la yerba crezca, la yerba no del olvido, sino de la vida eterna, la yerba copiosa de las obras fecundas, sobre la cual vendrán las generaciones, sin cuidarse de aquellos que duermen debajo, a gozar de su "almuerzo campestre". *

Proust

Por la pequeña antología y las traducciones que en ella se incluyen,

—J. G. T.

* En el original: "Son déjeuner sur l'herbe"



La ficción italiana de la última década

Por Sergio PACIFICI

Para el crítico de las letras contemporáneas siempre es difícil realizar un *bilancio* preciso de la temporada literaria que acaba de pasar. Los riesgos que se corren son muchos (van desde la posibilidad de errores de juicio, hasta valorizaciones erróneas de tendencias y corrientes), y las compensaciones son muy escasas. Al explorar un territorio virgen, sin la ayuda de la perspectiva histórica, el crítico se basa exclusivamente en su gusto personal y en su intuición para formular una primera síntesis aproximada de los trabajos literarios realizados en un periodo reciente. Estas dificultades, con las que por lo general se encuentran los críticos activos, en este caso se deben al carácter relativamente uniforme del panorama literario italiano. En este paisaje no hay grandes elevaciones diseminadas aquí y allá, contra las que otros trabajos puedan medirse, o con las que se puedan comparar, aunque sea para determinar su originalidad. En otras palabras, mientras que en el pasado el crítico podía basarse con confianza en Manzoni, Verga, D'Annunzio, Pirandello como puntos de referencia, y eran aceptados unánimemente como tales, en cambio ahora, por otra parte, muy pocos se atreverían a afirmar que los más inteligentes y prolíficos novelistas (Moravia, Vittorini, Pratolini) poseen la estatura de un verdadero maestro, cuyo trabajo ha delineado nuevos senderos en el arte de la ficción, cuya "presencia" sienten constantemente los escritores, y cuyo ejemplo se imita continuamente. Para describir la situación con una metáfora, podríamos comparar la ficción italiana contemporánea con un bosque vasto, floreciente, donde se ha vuelto difícil distinguir los grandes árboles del resto de la vegetación. Es esta situación precisamente la que vuelve trivial la discusión minuciosa de tantos libros interesantes que han aparecido en Italia durante la última década. Su número es tan imponente que sólo mediante una selección estricta se puede evitar que estas páginas se conviertan en un catálogo interminable y monótono de nombres, títulos y fechas, cuyo único resultado sería demostrar la fertilidad de la imaginación italiana. Los acontecimientos, autores y libros mencionados en este ensayo serán pocos; se espera, sin embargo, que por lo menos darán al lector una idea de las diferentes fases por las que ha cruzado recientemente la ficción italiana, y convencerá al lector de que quizá el futuro historiador de la literatura considerará la última década como una fase productiva y crítica de la ficción en Italia.

Iniciaremos el recorrido mencionando primero algunos de los más importantes sucesos literarios de los últimos años. El periodo al que nos referiremos comienza con la muerte de Cesare Pavese, quien, en el verano de 1950, se suicidó en el cuarto de un hotel de Turín. La súbita desaparición de este brillante novelista que en poco tiempo se había convertido en uno de los jefes intelectuales de la postguerra italiana, coincidió con el repentino descenso del prestigio y la influencia de la ficción norteamericana en Italia, lo que ya había profetizado Pavese algunos años antes de morir. Desde el comienzo de los años 30 hasta gran parte de los años 40, gracias a las magníficas traducciones y a los sensibles comentarios críticos de Pavese, Elio Vittorini y muchos otros *americanisti*, los lectores italianos se habían mantenido en contacto con la vigorosa literatura producida en tierras lejanas. Durante dos décadas el ejemplo norteamericano se estudió asiduamente, se alabó generosamente y en ocasiones se imitó, en especial por aquellos que se habían desilusionado de su propia cultura, y que se habían aburrido de los años de retórica y mediocridad que produjo el fascismo. Leer a los escritores norteamericanos se convirtió en tonces en el equivalente a cometer un desafío contra los dictados de las autoridades constituidas, y en expresión de fe en una literatura que, aunque brutal y pesimista, se atrevía a creer en que una de las funciones básicas del arte es criticar la naturaleza y el orden del mundo. Por último, la gran experiencia de leer a los escritores norteamericanos fue la que ocasionó que en Italia comprendieran de nuevo que el deber del artista es afrontar con honestidad y valor la realidad de su historia, de sus tradiciones y de su pueblo. Asimismo la muerte de Pavese marcó el principio de una dura crisis que gradualmente afectaría a políticos e intelectuales de todas las tendencias ideológicas. El dilema (que se ha convertido en una

dificultad insuperable) al que se enfrenta la generación que nació a fines de la Primera Guerra Mundial, y que maduró durante los años del fascismo, es el tema de una novela compulsiva y compleja que fue escrita por el ex comunista Fabrizio Onofri, publicada bajo el título *Roma 31 dicembre*. El libro examina, con rara intensidad, la tragedia de una sociedad que de tiempo en tiempo rechaza ciertos valores para aceptar otros que por los cambios políticos se hacen necesarios. El clímax de la novela se produce cuando el héroe del libro (un dramaturgo de éxito que simboliza al desilusionado intelectual italiano) se da cuenta de que su mayor error consiste en no haberle ofrecido a su hija nada verdadero en qué creer, en otras palabras en no haber sido capaz de ser un ejemplo de integridad moral y artística. Sin embargo, la preocupación ante estas preguntas hamletianas es la excepción y no la regla en la ficción italiana del momento. La mayoría de los novelistas italianos han encontrado su más rica fuente de inspiración en las situaciones "reales" de un país que despertó, por la impresión de la derrota, frente a un patético retroceso social semejante al de la Edad Media. Sin duda uno de los rasgos que distinguen a la literatura italiana de postguerra ha sido una exagerada vehemencia en demostrarle al mundo que la humillante tiranía que impuso el fascismo durante dos décadas ha dejado una huella indeleble en la sensibilidad italiana. Desde la caída del fascismo todos los escritores, grandes o pequeños, se han sentido obligados a referirse al presente. El marbete que ingeniosamente le han puesto a la nueva literatura (y al nuevo cine) es el de "neorrealismo", término que significaba casi una violenta *prise de position* (especialmente por parte de los jóvenes escritores), refiriéndose a los aspectos de la vida que muchos novelistas, bajo la presión fascista, por conveniencia o voluntariamente los habían ignorado. El nacimiento de una literatura radicalmente realista era a la vez una necesidad y la inevitable expresión de re-



Alberto Moravia — "problemas de la clase media"

pudió a cierta herencia literaria (la de la *Ronda*, demasiado interesada en los refinamientos estilísticos, y en el hermetismo que el lector en general no comprendía debido a sus maneras de expresión compuestas en torres de marfil), así como la condenación de un modo de vida que había traicionado hasta las menores esperanzas de dignidad y libertad. Además, como el crítico Carlo Bo afirmó:

*"Bisognava reagire alla letteratura del passato prossimo, a quelle che erano state le qualità di meditazione e di decantazione, bisognava in una parola opporre la vita alla memoria, l'azione alla meditazione, la scrittura immediata e il più delle volte sciatta alla scrittura calcolata, allo sforzo artistico, vale a dire contrapporre una nuova immagine della letteratura d'invenzione a un'immagine vecchia, in parte stanca a abusata che aveva dominato il periodo fra le due guerre."*¹

Por lo tanto, era inevitable que los temas de los nuevos libros versaran sobre las experiencias de la guerra, el movimiento de resistencia, las persecuciones durante la dictadura de Mussolini, las cárceles nazis, el caos, la destrucción y la desolación que produjo una guerra que nadie quería, pero que los italianos se vieron obligados a enfrentar. Es poco probable que se olviden pronto obras como *Cristo si è fermato a Eboli* [*Cristo se detuvo en Eboli*] (1945) de Carlo Levi, *Il cielo è rosso* [*El cielo está rojo*] (1947) de Giuseppe Berto, *Il sentiero del nido dei ragni* [*El sendero de los nidos de araña*] (1947) de Italo Calvino, *La parte difficile* [*La parte difícil*] (1947) de Oreste del Buono, *Il mondo è una prigione* [*El mundo es una prisión*] (1949) de Guglielmo Petroni, *Fausto e Anna* (1952) de Carlo Cassola, *I ventitré giorni della città di Alba* [*Los veintitrés días de la ciudad de Alba*] (1952) de Beppe Fenoglio, *Tutti i nostri ieri* [*Todos nuestros ayer*] (1952) de Natalia Ginzburg. La intención polémica de éstas y otras novelas, cuentos y ensayos biográficos era revivir viejas actitudes para denunciar un modo de vida lleno de falsas promesas, de problemas no resueltos, exigencias excesivas y superficiales. Aun al describir las vicisitudes de una nación derrotada y arruinada, la mayoría de los escritores italianos expresaron cierta esperanza en la posibilidad de que en el futuro la sociedad trabajaría por llegar a una meta común y lograr paz, justicia y trabajo basados en la hermandad y en la solidaridad humanas. La gran estimación que ha venido gozando la literatura italiana contemporánea obtuvo un reconocimiento simbólico al otorgársele el premio Nobel de Literatura de 1959 (el primero concedido en veinte años a un italiano) al poeta Salvatore Quasimodo, cuyas obras poseían un gran contenido social.

A pesar de que el neorrealismo en apariencia sigue teniendo un gran éxito, la reciente publicación de la primera traducción completa al italiano del *Ulysses* de James Joyce adquirió especial relevancia; quizá sea el indicio de la inquietud creciente producida por los resultados poco satisfactorios de la literatura "comprometida", y de que muchos la consideran una manera de escribir completamente monótona. La traducción, realizada admirablemente por el oscuro maestro Giulio de Angelis, ha hecho accesible una obra que durante los últimos tiempos con frecuencia había sido mencionada en las discusiones literarias. Sólo falta ver qué efecto causa entre los jóvenes escritores, y si los alienta para buscar nuevas técnicas narrativas. El alud de libros en circulación producidos en Italia últimamente, ha puesto en dramática evidencia la gran reticencia que muestran los novelistas para renovar la forma de la novela. Anonadados por un éxito comercial sin precedente (ya no es raro que una "buena" novela alcance venta de 50 a 100 mil ejemplares, o más), los escritores jóvenes han llegado a considerar que la calidad artística es equivalente al éxito. Pocos críticos italianos han expresado al respecto opiniones radicales. Renato Barilli, en un ensayo polémico publicado en *Il Verri* (Nº 1, 1960), con el título de "Cahier de doléance", ha hecho notar lo que, por regla general, parecería ser uno de los aspectos más negativos de la vida literaria italiana:

[En Italia] *"non c'è spazio culturale per i movimenti rapidi, rivoluzionari; molto più rapido appare il tessuto delle nozioni, inadatto alle flessioni, agli strappi. E siccome è pur vero che uno scrittore è condizionato in parte dall'ambiente in cui si trova ad agire, ne consegue che questi, dovendo agire in Italia, non può sperimentare tecniche vistosamente, sfacciatamente sovversive, rivoluzionarie, avanguardiste"*.²

Sin duda la única innovación reciente en la ficción digna de tomarse en cuenta ha sido incorporar ciertas expresiones locales al lenguaje narrativo tradicional, aunque creada por Manzoni (en su *Promessi sposi* [*Los novios*]) y heredado con mucho celo de una generación a otra. Este experimento (experimento es su acepción más precisa, ya que éste no le dio al lenguaje ni remotamente lo que Verga pudo hacer en su *I*



Pavese — "uno de los jefes intelectuales de la postguerra italiana"

Malavoglia) ha sido utilizado por muchos, pero sólo dos o tres escritores han tenido éxito, principalmente Carlo Emilio Gadda (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*) y Pier Paolo Pasolini (*Ragazzi di vita* [*Muchachos de la calle*], *Una vita violenta* [*Una vida violenta*). Sin embargo, la mayoría de los novelistas pocas veces dudan de la validez de las estructuras tradicionales de la ficción y están muy satisfechos con mantener su arte dentro de la realidad, especie de espejo lúcido donde los lectores pueden de buen o mal grado reconocerse a sí mismos y sus problemas. Quizá en ninguna otra época la literatura (y el cine) han reflejado tan fielmente la realidad italiana. Quizá el lugar de honor en la ficción neorrealista lo ocupa la llamada "escuela del sur", la que cuenta con escritores tan diferentes y talentosos como Carlo Bernari, Domenico Rea, Michele Prisco, Mario Pomilio, Giuseppe Marotta, Fortunato Seminara, Luigi Incoronato, Saverio Strati, así como a los extintos Corrado Alvaro, Vitaliano Brancati y Francesco Jovine. Sus novelas por lo general tratan sobre la pobreza, la desesperanza, las desdichas de la vida en el Mediodía, o sobre ciertos defectos típicos del temperamento sureño. A pesar de que existen algunas excepciones notables, la mayor parte de la ficción producida en el pasado por los escritores sureños ha tenido una sola dimensión, y ha mostrado una excesiva preocupación por la técnica del documental



"diversidad de inspiración, hambre de realidad"

fotográfico, insistiendo demasiado en tratar los aspectos de la vida que pueden llamarse *tout court* folklóricos. Los mejores libros acerca del sur no han sido obras de ficción sino autobiografías y ensayos, escritos por Carlo Levi, Danilo Dolci, Giovanni Russo, Dante Troisi y otros, quienes han percibido con claridad que es preferible estudiar la naturaleza y los orígenes de la actual estructura social del sur, que describir un aspecto patético y deplorable de la realidad italiana. Sin duda algunos escritores en sus obras han tratado de conocer y de profundizar en la vida del sur; por ejemplo, Leonardo Sciascia merece ser mencionado por la seriedad de sus propósitos y por su profundidad de observación. Su *Le parrocchie di Regalpetra* es un magnífico reportaje sobre las deficiencias sociales, económicas y políticas de la vida en el sur; también en sus ficciones (*Gli zii di Sicilia* [Los tíos de Sicilia], y el reciente *Il giorno della civetta* [El día de la lechuza]) logra presentar historias convincentes llenas de crítica objetiva de las condiciones actuales. Sus personajes soportan (deben soportar ya que son ciudadanos oprimidos) su realidad, pero logran encontrar en sus experiencias algo que los ilumina y los hace más conscientes de su condición, y más aptos para soportar la vida, más preparados para el día en que llegue el cambio, que de seguro vendrá.

La escuela sureña (cuyos antecesores son Verga, Capuana, Deledda y De Roberto) no ha sido el único grupo que trata de problemas especiales típicos de algunas regiones: en los últimos años ha habido una notable tendencia a describir toda la imagen de la sociedad italiana. En consecuencia, la ficción ha logrado informar (si no siempre esclarecer) al mundo acerca de temas tan variados como la vida del subproletariado romano y sureño, de la sociedad industrial milanesa (su degradación y corrupción ha sido dramatizada de manera accesible por Uberto Paolo Quintavalle, cuyo *Tutti compromessi* fue el *succès de scandale* del año pasado), y hasta la vida del mundo editorial, cuyas flaquezas y proyectos ambiciosos y grandiosos han sido satirizados en la novela *L'integrazione* de Luciano Bianciardi. Otro grupo de novelistas (Giovanni Testori, Luigi Davì, Giancarlo Buzzì, Ottiero Ottieri, etcétera), se han dedicado a tratar sobre los problemas con que se enfrenta su país durante un periodo de rápida industrialización. Aunque sólo ciertas partes de Italia (en especial las regiones del norte del Piamonte y Lombardía) están sufriendo esta industrialización (y americanización) en su vida, la revista *Il Menabò* (editada por Elio Vittorini e Italo Calvino) consideró

el asunto tan vital que le dedicó su cuarto número (1961), intitulado "Industria e letteratura". Un ejemplo muy bueno de esta tendencia es *Donnarumma all'assalto* de Ottieri, una novela notablemente sensible, que debe leerse junto con el ensayo "Taccuino industriale" del mismo autor (el artículo principal de *Il Menabò* citado arriba). *Donnarumma all'assalto* está escrita en forma de diario por un psicólogo industrial que trabaja en una fábrica de máquinas de escribir situada en el Mediodía. El héroe, que es quien narra, está encargado de las solicitudes de empleo y de aplicar las pruebas de inteligencia y aptitud. Desde el principio de la historia la fábrica se convierte en el símbolo del paraíso terrenal, y como Ottieri comenta en su ensayo: "qui si agogna a lavorare in fabbrica como a entrare in paradiso. Qui la fabbrica appare un luogo in delizie, in confronto alla disoccupazione o comunque agli pseudomestieri che offre la zona. Qui la fabbrica è la dignità, l'onore, la ricchezza..."³ De este modo el protagonista se enfrenta a muchas gentes de distintas capacidades y habilidades, que esperan con paciencia a las puertas de la fábrica el día en que su constancia sea recompensada y les otorguen el trabajo que sin duda habrá de poner fin a lo precario de su existencia. Algunos (muy pocos) al fin serán llamados a unirse a los otros trabajadores; sin embargo, la mayoría de los solicitantes no sentirán jamás la profunda felicidad de ganar salarios seguros y constantes, trabajando en un lugar agradable. "Il mondo delle fabbriche è un mondo chiuso. Non si entra e non si esce facilmente... L'operaio, l'impiegato, il dirigente, tacciono. Lo scrittore, il regista, il sociologo, o stanno fuori e allora non sanno; o, per caso, entrano, e allora non dicono più."⁴ A pesar de estos obstáculos, Ottieri ha podido señalar en su libro lo que Gianni Scialia llama "la realtà del lavoro e dell'alienazione del lavoro".⁵

En síntesis, el cuadro de la realidad italiana raras veces había sido descrito en forma tan amplia como en el periodo de la postguerra; pocas veces antes el escritor en Italia había tratado tan diferentes aspectos de la vida como en estos tiempos difíciles. Sin embargo, algunos temas continúan siendo demasiado espinosos para el novelista italiano, cauto y conformista. Apenas ha sido tocada la superficie de problemas tales como la corrupción del gobierno, o la dudosa política de la Iglesia, o el descuido de la maquinaria burocrática del Estado, o los abusos de la clase dirigente. Supongo que esto fue lo que impulsó al anónimo escritor de un estudio publicado en el *Times Literary Supplement* (13 de octubre de 1961, "Italy after the Liberation: Reality and Neorealism") a afirmar: "Éste es el dilema para el observador del escenasario italiano, y fundamentalmente es el punto débil que podría poner término a la era del neorrealismo. Algunas veces parece que existe una conspiración de silencio o, mejor dicho, se busca refugio en la retórica o en las ideologías con el propósito de oscurecer el panorama de la vida italiana como se presente y se sabe que es, gracias a los pocos intentos que se han hecho para valuar las cosas tales cuales son."

La variedad de contenido, diversidad de inspiración, "hambre de realidad", conformidad en los puntos de vista y en la técnica, parecen ser las características sobresalientes de la literatura italiana de hoy. Una tendencia mucho más peligrosa (que podría plantear graves consecuencias a la creación literaria) está representada en el aumento de la *politicizzazione* de las artes. En una nación donde muchos aspectos de la vida han sido regulados, o modificados, o transformados por consideraciones políticas, es una consecuencia lógica que las artes en general y la literatura en particular estén cada vez más inspiradas por el evidente mensaje político. Que una ficción satisfaga política e intelectualmente sin degenerar en propaganda, es algo que realiza muy rara vez el genio italiano. Por la misma razón, en esta época de intensa lucha ideológica resulta cada vez más difícil encontrar críticos dispuestos a valorizar serena y desapasionadamente un trabajo literario: por ejemplo, la excelente novela *Il gattopardo* [El leopardo], de Giuseppe di Lampedusa fue rechazada por los críticos de izquierda por considerarla una novela reaccionaria que contenía puntos de vista conservadores o fascistas. Los mismos escritores no siempre tienen fuerzas bastantes para resistir a esta tendencia: por ejemplo, el notable novelista Alberto Moravia, el franco autor de *Gli indifferenti* [Los indiferentes], un declarado anticomunista que abrazó el marxismo, ha decidido discutir *I promessi sposi* [Los novios] de Manzoni desde un punto de vista ventajoso que le permitió hablar del realismo católico, o mejor aún del realismo social, o sea del arte de la propaganda como se entiende en los tiempos modernos.

He mencionado ahora a Moravia, porque en ningún examen general de la ficción italiana se le puede ignorar. Hablar de su producción literaria (que es considerable) implica conocer

a un escritor que en sus mejores momentos creativos ha logrado sintetizar aguda y acertadamente algunos malestares típicos de nuestro siglo. Al leer los libros que ha escrito (muy pocos han satisfecho las esperanzas de sus admiradores) se descubre una admirable continuidad de inspiración y de intereses. Comenzó su carrera en 1929 con una novela que dramatizaba la "indiferencia" que pronto se convirtió en sinónimo del absurdo. Durante los años siguientes desarrolló varios temas hábilmente repetidos: "ambiciones malsanas", "desobediencia", "conformismo", "desprecio", para darnos un desconcertante cuadro de la decadencia de la burguesía. Últimamente ha formulado la severa pero válida acusación de que la enfermedad cancerosa que corroee las fibras de una sociedad complaciente, opulenta, mecanizada en exceso, es "la noia", el *tedium vitae*. Tomando en cuenta las profundas observaciones que Moravia ha expuesto durante las últimas tres décadas (en especial sus brillantes estudios de los problemas de la adolescencia), es necesario subrayar que sus últimos libros no han contribuido mucho ni a su reputación de escritor (la que, a juzgar por el número de ventas, es asombrosa: pero que desde el punto de vista de sus críticos no es siempre envidiable), ni a su personalidad artística firmemente definida en tres de sus obras: *Gli indifferenti* [Los indiferentes], *Agostino* y *La disubbidienza* [La desobediencia]. Sin embargo, la más amplia intensión de Moravia no ha sido comprendida en el pasado: su última novela, *La noia* [El tedio], ha ratificado el hecho de que el novelista está menos interesado en criticar a la sociedad que en analizar la separación que cada día aumenta entre el hombre y su realidad. La razón por la que el hombre moderno se siente alejado o en conflicto con su ambiente es un problema demasiado complejo para ser discutido adecuadamente en el presente ensayo. Basta hacer notar que el dilema ante el que los héroes de Moravia invariablemente se encuentran, tiene su origen en su incapacidad para hallar algo que pueda reemplazar su pérdida del amor por la vida, y para participar en la tragedia (o comedia) humana, sin lo que la realidad no puede tener significado.

Por muchas razones es aleccionador pasar de Moravia a Elio Vittorini. Si el primero produce con una regularidad casi exasperante (tanto que algunos de sus críticos le han exigido que escriba menos y mejor de lo que lo hace), el segundo, en cambio, es demasiado severo con lo que escribe. Sus amigos íntimos me han asegurado que aunque los cajones del escritorio de Vittorini están llenos de material listo que espera ser publicado, en los últimos diez años sólo han salido dos relatos (titulados, respectivamente, *Erica e suoi fratelli* [Erica

y sus hermanos] y *La Garibaldina*, y reunidos en un solo volumen) y una antología de sus más importantes declaraciones y observaciones críticas sobre arte, política y cultura de sus treinta años como escritor, *Diario in pubblico*. Erica ya la había comenzado en 1936, pero quedó interrumpida cuando su autor se distrajo demasiado con los sucesos políticos para poder dedicarse a escribir. A pesar de su severo realismo, anticipa los temas y el estilo de la "segunda época" de Vittorini, que se inició con *Conversazione in Sicilia* [Conversación en Sicilia] (1941). *La Garibaldina*, por otra parte, es la más equilibrada y feliz de las obras de postguerra de un escritor que se interesa menos en retratar una realidad fácil y accesible, que en evocar en un estilo mitad alegórico y mitad surrealista el carácter de un mundo dividido entre ideologías opuestas, y que se encuentra en medio de una serie sin precedente de calamidades sociales. Una de las diferencias fundamentales entre Moravia y Vittorini (es difícil hallar dos personalidades y temperamentos más opuestos) es, *grosso modo*, la misma que existe entre los que investigan, analizan e interpretan la realidad (con frecuencia a partir de ciertas conclusiones adoptadas *a priori*), y los que "inventan" la realidad, es decir, los que permiten que los hechos, personajes y sucesos de sus historias encuentren sus propias motivaciones (la energía que los impulsa) dentro y no fuera de la obra. Por eso, aunque a Vittorini le preocupa básicamente lo social y lo político (no como a Moravia lo social y psicológico), le permite al lector descubrir por medio de maravillosos episodios poéticos la calidad del mundo en que vivimos. En sus novelas (¿son realmente novelas o poemas en prosa?) la realidad se sujeta a una deformación radical y necesaria donde lo factible y lo imposible conviven, y donde el ambiente mismo (un tren en movimiento o una tierra mítica que se llama Sicilia es realmente incidental) participa en el drama de la humanidad que sufre.

Moravia se ha ocupado de la construcción cuidadosa de ciertos problemas de la clase media, Vittorini ha concentrado sus energías en "cantar" el anhelo del individuo que desea encontrar dignidad y armonía dentro de un universo dividido por el odio. Vasco Pratolini, por otra parte, ha empleado su talento para crear una ambiciosa trilogía, *Una storia italiana*, cuyo propósito principal es presentar, en ficción, el progresivo aumento de conciencia del proletariado como clase social que lucha contra el capitalismo, y describir el cambio que ha habido en el carácter de la sociedad italiana durante los últimos sesenta y cinco años. La primera parte de la trilogía, *Metello*, apareció en 1955. La novela cuenta algunos sucesos



Elio Vittorini — "cantar el anhelo del individuo que desea encontrar dignidad y armonía"



Luciano Bianciardi y Alberico Sala

decisivos de la vida de un albañil florentino y su participación en los sindicatos que empezaban a crearse. La excesiva importancia que le da a las aventuras erótico-sentimentales del héroe, así como la descripción poco penetrante y no muy apegada a la historia de los graves momentos que afrontó la sociedad italiana de principios de nuestro siglo, hicieron surgir una acalorada polémica entre los críticos de diferentes tendencias políticas, lo que dio como resultado un recibimiento y una valoración desfavorable a la obra. La segunda parte de la trilogía, bajo el título de *Lo scialo* [*El derroche*], fue editada en 1960; tuvo tan poco éxito como *Metello*. La estructura de *Lo scialo* consta de más episodios que cualquier otra de sus novelas: a través de una serie de escenas completas, con un conjunto determinado de personajes, el autor pinta una galería impresionante de personajes inolvidables, cada uno de los cuales juega un papel especial en el drama nacional que termina con la victoria del fascismo. La decadencia y corrupción de la sociedad italiana (y no sólo de la clase media) están ampliamente documentadas y son criticadas: al hacer esto, Pratolini ha dramatizado los orígenes del predicamento en que ahora se encuentra Italia, que aunque goza de un periodo de prosperidad sin paralelo, no ha podido resolver algunos de sus problemas más básicos y urgentes. Es evidente que la extensión excesiva de *Lo scialo*, y por señalar a la clase trabajadora como responsable también de la decadencia general de la moral y los valores durante los años del fascismo, ha indisputado a algunos críticos marxistas que con anterioridad se habían mostrado partidarios de las metas y puntos de vista del novelista florentino.

Las novelas de Moravia y Pratolini son fieles a la manera tradicional de la narración italiana. Alguien hizo notar últimamente que ellos pueden ser tomados como ejemplos del deseo de establecer una ortodoxia que restablezca el orden y cualquier desequilibrio que hayan causado los experimentos lingüísticos o estilísticos (ejemplo de lo último es la novela *Ferito a morte* [*Herido de muerte*], brillantemente realizada por Raffaele La Capria, ganador del Premio Strega del año pasado, venciendo por un voto a *Ballata levantina* [*Balada levantina*] de Fausta Cialente y a *Delitto d'onore* de Giovanni Arpino, dos buenas obras pero de realismo convencional). Uno tiene que recurrir a un novelista como Italo Calvino para encontrar el tipo de ficción que francamente se sale de lo ordinario, ya que no emplea las representaciones de la realidad usuales y estereotipadas. El talento de Calvino era ya evidente en su primer libro, *Il sentiero del nido dei ragni* [*El sendero de los nidos de araña*] (1947), apadrinado literariamente por Cesare Pavese. Después de este volumen que narra con extraordinaria brillantez las aventuras de un joven llamado Pin y de una banda de guerrilleros, Calvino se dedicó durante algún tiempo al realismo y produjo varios cuentos, como *La speculazione edilizia* y *La nuvola di smog* [*La nube de smog*], los que, a pesar de ser indiscutiblemente interesantes como obras de crítica social, tienen muy poco de esa imaginación que es el mayor recurso de Calvino como narrador. El aspecto exquisito de Calvino puede conocerse en sus cuentos reunidos en un volumen, *I racconti* [*Los cuentos*] y en *I nostri antenati* [*Nuestros antepasados*], que consta de tres breves novelas publicadas anteriormente con los títulos de *Il visconte dimezzato* [*Las dos mitades del visconde*], *Il barone rampante* [*El barón rampante*], *Il cavaliere inesistente* [*El caballero inexistente*]. Sus modelos son las fábulas de la

Edad Media y la novela filosófica del siglo XVIII, pero ha tomado los viejos modelos y los ha hecho suyos infundiéndoles gran cantidad de nuestro espíritu moderno. Ha empleado su ficción utilizándola como un medio elegante para dramatizar subjetiva y eficazmente la tontería y alienación del hombre contemporáneo. Sus puntos de vista sobre el mundo nunca los presenta de manera abstracta. A pesar de que sus personajes y sus situaciones pertenecen a un tipo de narración que fácilmente se convertiría en absurda en manos menos hábiles, se transforman, gracias a la sensibilidad mágica de Calvino, en delicadas creaciones que logran existir en diferentes niveles, siendo siempre el principal el positivo.

Hoy día la ficción italiana goza de envidiable reputación, como lo indican los párrafos anteriores. Su diversidad, su cercanía a la realidad (o al menos a cierta clase de realidad), sus valientes intentos para describir algunos de los múltiples problemas que surgen de las condiciones actuales, han impresionado al mundo. Los defectos de la ficción contemporánea extrañamente corren parejas con los que caracterizan la estructura de la vida italiana: sin sentido del humor, generalmente convencional, lamentablemente carente de interés hacia otros problemas que no sean los básicos. Aunque abundan los novelistas que nos han dado mordaces y convincentes retratos de la vida italiana, sólo un puñado de verdaderos escritores ha logrado trascender a su época (el presente inmediato), y nos ha brindado interpretaciones apremiantes no de cómo son las cosas o de cómo han cambiado los tiempos, sino del significado preciso de esos cambios. Considerando que el mundo de ahora no es igual que el de ayer, ¿no debería el novelista dedicarse menos a describir lo que está sucediendo, y más a descubrir la manera en que estos cambios evolutivos o revolucionarios han afectado la condición humana? Elio Vittorini ha diagnosticado correctamente esta situación literaria en el siguiente párrafo:

*"E certo è innegabile che la letteratura, in confronto alla trasformazione grandiosa e terribile che avviene nella realtà intorno a noi e in ogni nostro rapporto con essa, risulta nel suo complesso storicamente più arretrata non solo della sociologia neo-marxista o di alcune tecnologie... ma anche di attività artistiche come la pittura o come la musica che almeno si sono lasciate dietro le spalle la loro dimensione melodica di vecchie complici della natura."*⁶

En conclusión, los años 1950 (y posiblemente una parte de los años de 1960) quizá serán recordados como una época en que el novelista italiano recobró la confianza en su oficio y liberó sus obras de la retórica que con frecuencia había invadido su literatura y su cultura. Poco de lo que se está produciendo sobrevivirá a la decisiva prueba del tiempo, pero cuando menos pueden consolarse pensando que ése es el destino de todos los escritores en cualquier periodo histórico. Sólo los hechos futuros (los libros que se escribirán, los novelistas que surgirán) podrán demostrar de manera tangible que la experiencia de la postguerra no fue sólo una excusa para escribir por escribir, y que preparó al artista literario no sólo para retratar su época, sino para iluminar la tragedia y la alegría de vivir de nuestro tiempo.

—Traducción de Carlos Valdés

¹ "Necesitaba reaccionar contra la literatura del pasado próximo; contra la que había tenido la cualidad de meditación y decantación; necesitaba, en una palabra, oponer la vida a la memoria, la acción a la meditación, la escritura inmediata, y las más de las veces descuidada, a la escritura calculada, al esfuerzo artístico; vale decir: necesitaba contraponer una nueva imagen de la literatura de invención a una imagen vieja, en parte cansada y muy usada, que había dominado el periodo entre las dos guerras."

² [En Italia] "no hay espacio cultural para los movimientos rápidos, revolucionarios; mucho más rápido aparece el tejido de las nociones, inadaptado a las flexiones y a los jirones. Y así como es verdad que un escritor está condicionado en parte por el ambiente en el que actúa, no consigue que estos movimientos, debiendo actuar en Italia, puedan experimentar técnicas vistosas y abiertamente subversivas, revolucionarias, 'vanguardistas'."

³ "Aquí se desea trabajar en la fábrica como entrar en el paraíso. Aquí la fábrica aparece como un lugar de delicias frente a la desocupación, o como sea a los pseudo oficios que ofrece la zona. Aquí la fábrica es la dignidad, el honor, la riqueza."

⁴ "El mundo de las fábricas es un mundo cerrado. No se entra ni se sale fácilmente... El obrero, el empleado, el dirigente, se culpan. El escritor, el director literario, el sociólogo, o están fuera y entonces no saben; o por azar entran, y entonces no dicen nada."

⁵ "La realidad del trabajo y de la alienación del trabajo."

⁶ "Es cierto e innegable que la literatura, comparada con la transformación grandiosa y terrible que acontece en la realidad en torno a nosotros y en cada una de nuestras relaciones con ella, resulta en su conjunto históricamente más retrasada no sólo de la sociología neo-marxista o de algunas tecnologías... sino también de las actividades artísticas como la pintura o como la música, que al menos sí han dejado atrás su dimensión melódica de antiguas cómplices de la 'naturaleza'..."

La novela alemana reciente: algunos temas y direcciones

Por H. M. WAIDSON

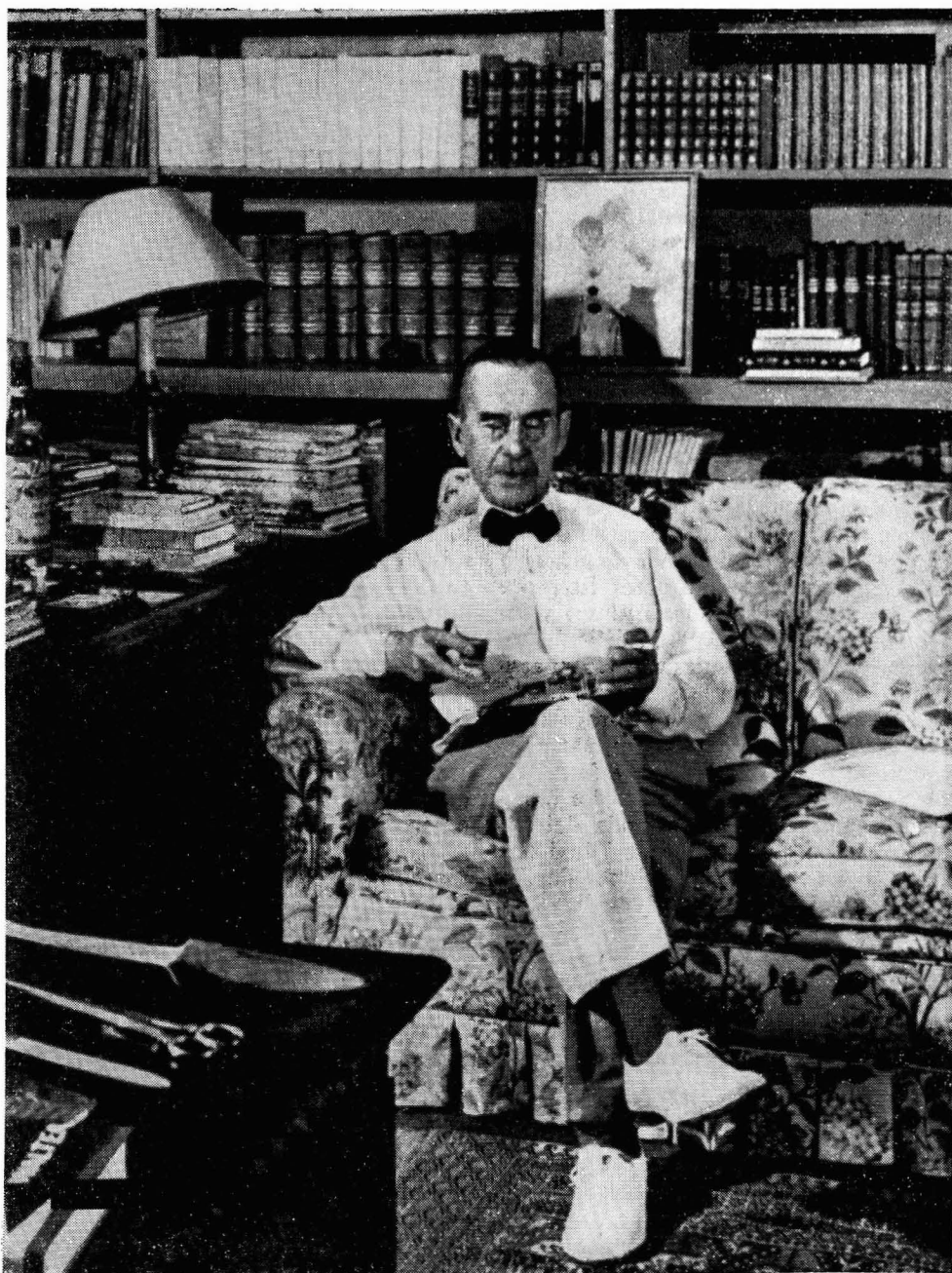
En una carta fechada en Berlín el 28 de marzo de 1945, Friedo Lampe escribió: "¡Qué tiempos éstos! Una y otra vez trato de considerar a esta época y sus terribles acontecimientos como un proceso de purificación. Deberíamos decir adiós a todo, no ligarnos más a las cosas terrenales y ver la vida como si ya hubiéramos muerto. Deberíamos aprender a superar el miedo que sentimos por la vida como superamos el que sentimos por la muerte. La posibilidad de una vida prudente, más feliz, es de cierto muy remota. La totalidad de Alemania, después de todo lo que sucedió, es un montón de desechos. Ha sido destruida toda liga con el pasado. Nada de lo que aquí existe puede rehacerse otra vez. No podemos ya pensar fundamentándonos en estas cosas. Debemos aprender a pensar en otra forma, aunque esto implique dolor y dificultades, especialmente para la gente como yo, que vive a través de las impresiones de sus sentidos. Al final puede verse llegar una libertad y una felicidad, un sentimiento de separación con respecto a todo lo que es material y una revelación de lo inconsistente y transitorio de las cosas terrenales, que las generaciones anteriores experimentaron muy raramente en momentos parecidos." El conflicto, la perplejidad, la sensación de abandono y el vivo deseo de que todo quede aclarado se expresan aquí. El autor de estas líneas, que indudablemente fueron redactadas con aturrida precipitación y angustia, es recordado todavía por algunos cuentos deliciosamente escritos, comparables en estilo a los de Katherine Mansfield o L. P. Hartley; esencialmente un escritor menor, tan poco importante como para que el Tercer Reich, lo ignorara; su obra ha llegado a ser conocida ampliamente después de su muerte, ya que fue fusilado por las tropas rusas el 2 de mayo de 1945, por una equivocación cometida durante los primeros días de la ocupación rusa de Berlín.

El grado de libertad con que se les era permitido expresarse a los novelistas en Alemania durante la guerra ha sido discutido por H. Boeschenstein en su libro *La novela alemana 1939-1944* (1949). Continuamente se producían obras de ficción correctas que en su mayor parte, aunque no por completo, no alcanzaron mayor calidad y en la que cuidadosamente se evitaba la discusión política y los asuntos de actualidad. Las referencias ocasionales a la tiranía política eran tan oscuras como en *Auf den Marmorklippen* (*Sobre los acantilados de mármol*, 1939). El realismo regionalista que había dado tan buenos frutos durante el siglo XIX fue deformado temporalmente y convertido en un medio para expresar las doctrinas de la sangre y la nacionalidad. A no ser que uno estuviera dispuesto a escribir en favor del régimen, era mucho más saludable evitar cualquier referencia a la escena social contemporánea y refugiarse en temas

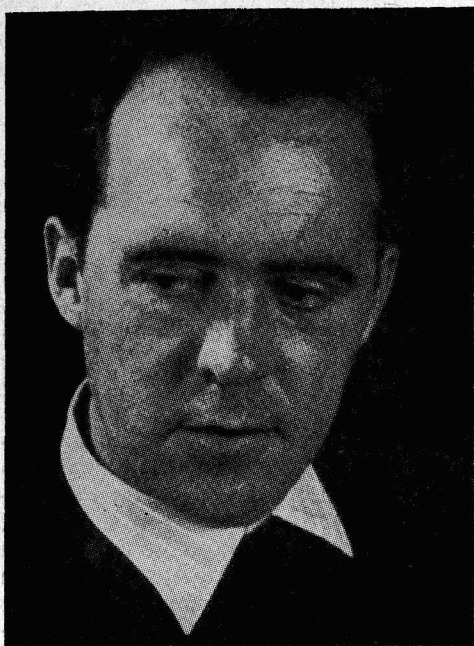
menos comprometedores. La experimentación con el lenguaje y con las técnicas narrativas estaba prohibida como manifestación del "arte decadente". Además de los escritores que abandonaron Alemania como refugiados, a muchos otros se les prohibió publicar, o bien ellos mismos prefirieron no hacerlo durante los doce años del nacional-socialismo. Refiriéndose a las novelas del periodo de la guerra, el profesor Boeschenstein escribe: "En contraste con el estilo de la ficción norteamericana, la ficción alemana, que muy a menudo es sólo una fábrica de clichés, parece marchita, fracasada. Este estado de apagada mediocridad de ninguna manera puede ser accidental... No es la ausencia del virtuosismo lingüístico personal lo que se debe deplorar, sino la falta de contacto con el idioma vivo. Este idioma jamás es creación de un hombre solamente, o de unos cuantos; se desarrolla

a través de una vida de grupo saludablemente emocional, intelectual y de trabajo, dentro de una sociedad ricamente integrada que sea libre para ventilar con franqueza todos sus asuntos."

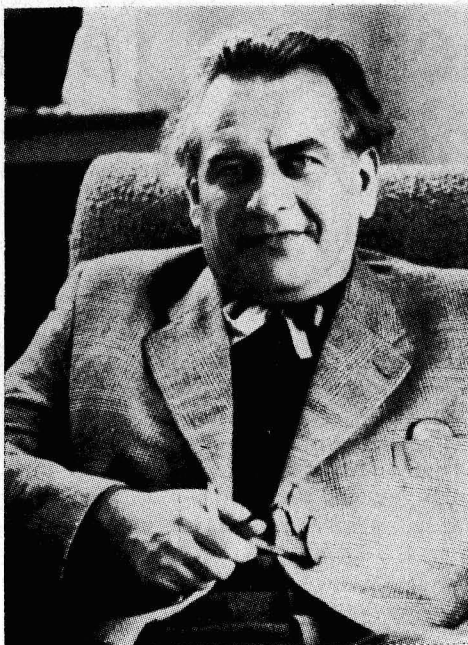
Después de la caída del régimen, el camino quedó libre para discutir abiertamente temas sociales, políticos y religiosos. Poco a poco pudieron escucharse otra vez en Alemania voces desde Suiza y desde la emigración. Austria volvió a separarse de Alemania una vez más y los intereses y lealtades en conflicto se hicieron evidentes en la tensión entre Oriente y Occidente. Durante los primeros tres años después de terminada la guerra parecía haber muy pocas obras de ficción de calidad salidas de Alemania, pero a partir de la reforma monetaria de 1948, la producción de obras con ambiciones intelectuales ha aumentado notablemente. Gran parte de estas obras constituyen una vigorosa reacción en contra de las



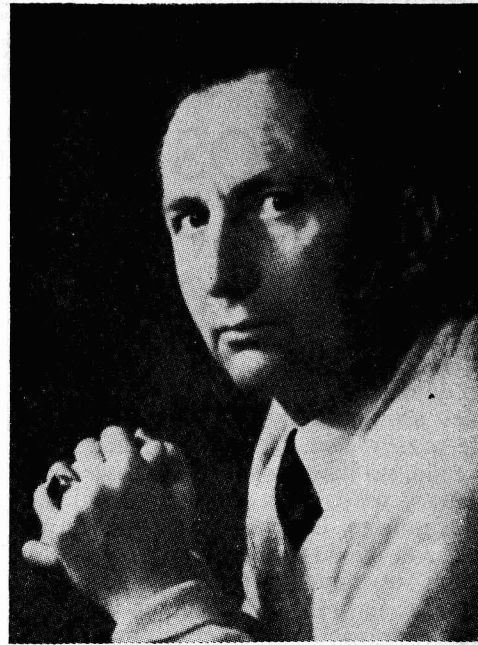
Thomas Mann — "La relación de Alemania con el mundo es abstracta y mística"



Heinrich Böll — "satiriza la restauración"



Stefan Andres — "creencias católicas"



Gerd Geiser — "una firme reputación"

tendencias narrativas que se desarrollaron bajo el nazismo y con frecuencia adquieren la forma de reportajes documentales, de sátiras a expensas del Tercer Reich o de testimonios de fe basados en experiencias personales. Muchos escritores de hoy realizan experimentaciones formales. El compromiso se ha hecho más obvio. La tendencia a usar la literatura para propósitos didácticos siempre ha sido muy fuerte en Alemania, y desde 1945 tanto los autores jóvenes como los viejos han aprovechado las frecuentes oportunidades que se les presentan para protestar, denunciar, exhortar y filosofar. Si se considera que la preocupación por la situación alemana e internacional y por los eternos problemas de la vida justa y llena de sentido está necesariamente unida a la creación de gran literatura, podría afirmarse que la última década ha sido un periodo muy rico en la historia de la literatura alemana. Desde luego no es lícito aceptar automáticamente este razonamiento, pero al menos se puede descubrir variedad y vigor en gran parte de las obras alemanas y recientes y puede esperarse que en comparación con las que gozaron del favor del régimen nazi un mayor número de ellas mantenga su interés literario. Los hechos vitales en los últimos veinticinco años han presentado dificultades que han sido enfrentadas con vigor; además de las obras con aspiraciones literarias, han aparecido muchos libros de autobiografías, memorias, diarios, narraciones de espionaje, relatos sobre fugas, relatos médicos y escritos rutinarios editados para satisfacer la demanda del público por cualquier trabajo original que aspire a aclarar las condiciones de Europa Central en el pasado inmediato. La vigencia de esta literatura de confesión, de acusación y documento con respecto al periodo nazi, probablemente ha llegado a un límite. Independientemente de la anterior generación, que siguió a Thomas Mann en su crítica al régimen de Hitler, los escritores más jóvenes han expresado también su oposición al gobierno alemán de 1933-45. El deber de protestar contra el nacional-socialismo aparece en casi todas las novelas serias publicadas en Alemania o Austria después de la guerra.

Thomas Mann (1875-1955) fue el iniciador de este tipo de debates con su

ensayo *Deutschland und die Deutschen* (Alemania y los alemanes, 1945), ensayo que anticipaba la tesis de la novela *Doktor Faustus* (1947).

La defensa de la razón y la hostilidad hacia las fuerzas irracionales y demoníacas de Thomas Mann se remonta hasta los primeros años de la República de Weimar. La razón y el espíritu, nos dice Thomas Mann en su ensayo sobre *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia, 1948), son una débil y pequeña llama amenazada siempre por la ciega, despiadada fuerza de los instintos. La contrapartida moderna de Fausto que nos presenta Thomas Mann es un músico cuyo fracaso y caída en la parálisis general de lo insano es agudamente comparada con el destino de Alemania bajo Hitler. En su ensayo *Alemania y los alemanes*, Mann escribió: "Si Fausto tuviera que ser el representante del espíritu alemán, tendría que ser un músico; porque la relación de Alemania con el mundo es abstracta y mística, esto es, musical — es la relación de un profesor hasta cierto punto con un toque demoníaco, torpe y al mismo tiempo lleno de una arrogante conciencia de ser superior al resto del mundo en profundidad." Los rasgos esenciales de *Doktor Faustus* tienen una naturaleza polémica, pero la estructura y el estilo de la novela están muy elaborados y contienen extensas interpolaciones de carácter enciclopédico sobre la música. A pesar de todo esto, Mann consigue mantener el interés del lector en su narración; sigue siendo un maestro en su oficio. Mann consideró a *Doktor Faustus* como el libro que más trabajo le había costado y que más lo había conmovido al escribirlo. Es una obra vasta y apasionada en la que el autor muestra francamente sus sentimientos como no lo hace en ninguna otra de sus narraciones.

Las dos obras que siguieron a *Doktor Faustus* están construidas con habilidad y su crítica es menos directa. En *Der Erwählte* (El elegido, 1951) vuelve a relatar en forma de parodia una leyenda medieval sobre el tema de la salvación. Gregorio, que nace de una relación incestuosa, se casa con su madre sin saberlo; al darse cuenta se arrepiente de su acción y después de un periodo de pe-

nitencia lo eligen Papa. El argumento puede ser interpretado como un velado ataque a la veloz rehabilitación de Alemania Occidental bajo el gobierno de Adenauer, que se puede comparar con el de Gregorio cuando logra llegar a ser la suprema autoridad eclesiástica. A aquellos lectores que se quejaron de que a Fausto, y por lo tanto a Alemania, se le hubieran concedido tan escasas oportunidades de salvación, Thomas Mann replicó en *El elegido* burlándose de toda concepción del arrepentimiento y la salvación. Un relato más corto, *Die Betrogene* (El engañado, 1953), es extremadamente satírico cuando trata de una Alemania Occidental dependiente de la ayuda política y económica de Norteamérica. Una alemana de edad madura se apasiona por un joven norteamericano; pero lo que cree un síntoma de renovada fertilidad resulta ser la embestida violenta y mortal de un cáncer en la matriz. Si la capacidad imaginativa de Thomas Mann se hubiera agotado con estas alegorías políticas, por lo que produjo después de la guerra habría sido considerado como el viejo rebelde de la literatura alemana. Pero su último escrito, *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (Confesiones del estafador Félix Krull, 1954), se aparta de la concepción de sus dos obras anteriores; y por tratar de un tema que había pensado durante muchos años y que en gran medida carece de tono político, Thomas Mann fue capaz de escribir una gran novela realmente cómica.

Muchos escritores anteriores a Mann habían tratado de interpretar la moral de la historia actual reconstruyendo en *romans-fleuve* los acontecimientos públicos del siglo xx. *Doktor Faustus* de Mann en gran medida reconstruye el Munich de la juventud del autor. Dos autores, que oficialmente representan a Alemania Occidental, utilizan la crónica novelada para hacer afirmaciones como éstas: la sociedad alemana anterior a 1914 era en espíritu muy poco diferente a la sociedad de la dictadura hitleriana; se puede esperar un estado marxista, sin clases, como única solución para el futuro de Alemania. *Abschied* (La separación, 1948) de Johannes R. Becher (nacido en 1891) se subtitula 'Una tragedia alemana: 1900-1914'. La

obra relata etapas del crecimiento de un muchacho que vive en un hogar convencional de clase media y sus conflictos con su padre ambicioso e irritable (tema muy gastado en la literatura expresionista); el argumento se resuelve cuando el muchacho abraza el socialismo revolucionario. Anna Seghers (nacida en 1900) es una lograda exponente del naturalismo al servicio de la política comunista. En *Die toten bleiben jung* (*Los muertos permanecen jóvenes*, 1949), aprovecha múltiples situaciones y pone en juego numerosos acontecimientos y personajes. La obra se inicia con el movimiento revolucionario de 1915, en Berlín, y concluye con la entrada de los rusos a la ciudad, en 1945; refleja las tendencias políticas y sociales más importantes de la época, expresadas indirectamente en la vida privada de grupos de personajes contradictorios de la clase obrera, campesinos y de la burguesía industrial y militar. Una mujer pierde a su marido en 1918 y su único hijo muere en la campaña contra Rusia durante la Segunda Guerra Mundial; como permanece fiel a la causa del comunismo se siente satisfecha con la llegada de los rusos a Berlín en 1945. En la última parte se produce un clímax dramático no exento de vigor, cuando se describe el avance ruso hacia el Oeste. Los tres cuentos *Die linie* (*La línea*, 1950), de la misma autora, publicados con un saludo a Stalin por motivo de su cumpleaños, contienen materiales más toscos.

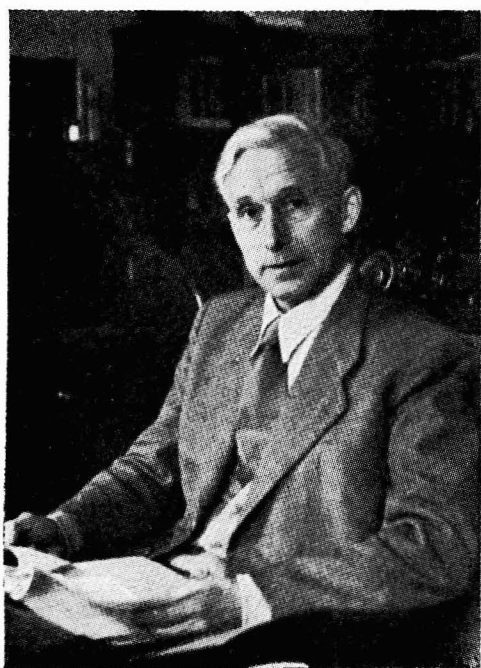
El catolicismo de Gertrud von Le Fort no se halla muy alejado del idealismo secular de un escritor como Ernst Weichert, al señalar la necesidad del perdón y de la caridad cuando se tocan los problemas de la culpa de la guerra. Su corto ensayo *Unser weg durch die Nacht* (*Nuestra jornada a través de la noche*, 1949) es una respuesta, desde el punto de vista cristiano, a *Alemania y los alemanes* de Thomas Mann. Protesta contra el concepto masivo de los alemanes, insistiendo en que cada pueblo es un grupo de individuos y que los alemanes fueron capaces tanto de cometer crímenes como de consagrarse al devoto servicio en bien de la humanidad en la época de la escisión mundial. La debilidad humana, prosigue, tal vez no se

pueda disculpar, pero tampoco se puede condenar prematuramente; no importa qué tan indescifrable o llena de culpa haya sido la conducta de un hombre, persiste el deber cristiano de amarlo. El volumen autobiográfico de Hans Carossa, *Ungleiche Welten* (*Palabras disímbricas*, 1951), hace suyo un punto de vista similar con respecto a los acontecimientos del periodo nazi, a pesar de no enfocarlos desde la perspectiva religiosa. "El hombre de letras alemán del estado totalitario se ha convertido en un personaje sospechoso —escribió—. Le estaba impuesto el silencio por la fuerza o por lo menos estaba obligado a dejar pasar sin protestas fenómenos importantes del mundo contemporáneo. Cualquier actitud que asumiera lo caracterizaba fuera de Alemania como provinciano, limitado o farsante." Carossa observa y desapueba que tan pronto como terminó la guerra se escucharon voces que esperaban el estallido de una tercera guerra, entre Rusia por un lado y los Estados Unidos y la Gran Bretaña por otro, de la que Alemania pudiera salir ganando; también deseaban que se olvidara pronto la persecución de los judíos, o bien que dicha acción se considerara terrible, pero no peor que las crueldades cometidas por otras naciones en distintas épocas. El examen retrospectivo que lleva a cabo Carossa con respecto al periodo nazi no ofrece soluciones fáciles a los problemas políticos, pero como Gertrude von le Fort, Weichert y otros, este autor piensa en términos de una "gran elevación de los corazones" sin la cual "el trigo no crece en los campos. Dejad que cada hombre se reconcilie consigo mismo; llegará el tiempo en que estará solo con su alma".

Gertrud von le Fort comenzó a publicar en 1923, pero desde la guerra su capacidad creadora ha aumentado y se ha desarrollado sorprendentemente, por lo que sus relatos más recientes están produciendo un impacto mucho más directo sobre los lectores alemanes, que el que produjeron sus primeros trabajos. Al cumplir 77 años publicó dos cuentos *Gelöschte Kerzen* (*Cirios que se apagan*, 1953), que utilizan los conflictos morales del periodo contemporáneo de postguerra como marco para dos relatos que transcurren en el siglo xvii y ofrecen una

interpretación de los temas actuales en forma tan sutil como la de los escritores jóvenes. El cuento *Am Tor des Hamels* (*En la entrada del cielo*, 1954) sigue la misma técnica de *Gelöschte Kerzen*. El arresto de Galileo por la Inquisición y la forma en que se retracta de sus descubrimientos astronómicos son narrados, basándose en un antiguo manuscrito, por un joven médico a una mujer madura mientras se hallan en un sótano que les sirve de refugio durante un bombardeo en Alemania, en la guerra pasada. La retractación de Galileo se interpreta como un acto, no de miedo y debilidad, sino de desafío irónico; si la Iglesia rehúsa reconocer sus descubrimientos, también él puede ser cínico. La tentación de abusar de la autoridad se contagia y corrompe a la Iglesia. El conflicto que surge entre la autoridad totalitaria y el principio religioso está, para Gertrude von le Fort, más definido en el siglo xx que en tiempos de Galileo. El siglo xvii, con su apasionada preocupación por las creencias religiosas, en sus aspectos de opresión y guerra tanto como de piedad y misticismo, ha fascinado desde hace tiempo a Gertrude von le Fort. La nueva interpretación del cosmos que aporta Galileo se muestra igual en importancia para el siglo xvii que el descubrimiento de la desintegración nuclear para nuestra propia época. *Die Frau des Pilatus* (*La esposa de Pilatos*, 1955) es un relato más corto que se refiere a la lucha entre las fuerzas terrenales y espirituales, proyectada en la imaginada relación que sostienen Poncio Pilatos y su mujer después de que el primero se ha tenido que enfrentar a la gran responsabilidad de permitir la crucifixión de Cristo.

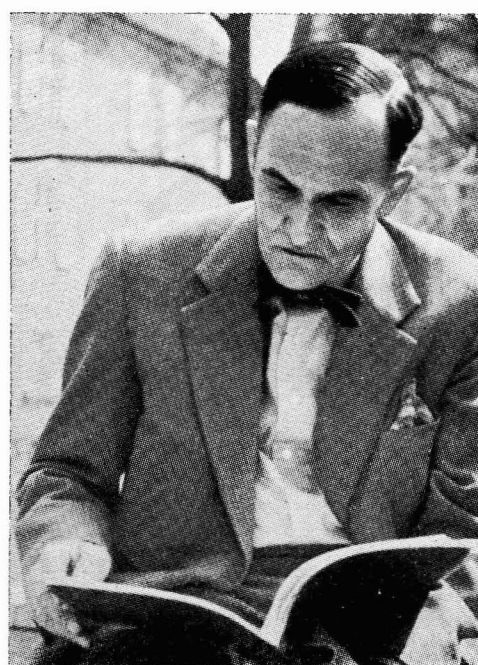
A pesar de que en su novela *Der Grosstyrann und das Gericht* (*El tirano y la corte de justicia*, 1935) criticaba el abuso del poder absoluto, la reciente obra de Werner Bergengruen (nacido en 1892), uno de los escritores católicos de mayor edad, revela su escaso interés por los temas políticos o religiosos. Aún es uno de los autores alemanes contemporáneos con mayor habilidad para la invención, como puede apreciarse en la variedad de las tramas de sus cuentos. Dos recientes volúmenes de cuento y novela corta, *Der letzte Rittmeister* (*El úl-*



Ernst Jünger — "un solitario"



Hans Bender — "experiencias en Rusia"



Heimito von Doderer — "estudia psicológico"

timos capitán ecuestre, 1952) y *Die Flamme im Säulenholz* (La llama en la madera, 1955), muestran su conservadurismo, su nostalgia por el pasado y en especial por las costumbres sociales de las provincias del Báltico en tiempos del zarismo.

Hermann Broch, muerto en Norteamérica en 1951, era un admirador de James Joyce y un exponente de la novela monumental, enciclopédica. Su primera trilogía, *Die Schlafwandler* (Los sonámbulos, 1931-32), es un panorama social de Alemania que concluye en 1918. Esta obra es mejor que *Die Schuldlosen* (1950), una narración apresuradamente compendiada que señala en términos generales que la bancarrota de la República de Weimar fue en gran medida la causa del surgimiento de Hitler. Los inocentes son llamados irónicamente así por Broch, quien sostiene en esta obra que permanecer al margen de los acontecimientos públicos y no intentar hacer lo poco que se pueda para contrarrestar el desarrollo del totalitarismo, es una forma de culpa. *Der tod des Vergil* (La muerte de Virgilio, 1945), la obra más complicada y original de Broch, presenta al poeta en su lecho de muerte, deseando destruir el manuscrito de su *Eneida*; el arte no es suficiente, y lo que es más, el suyo ha sido un arte que podía ser utilizado por el emperador para apoyar los propósitos políticos de un nacionalismo jactancioso. El poeta considera que el emperador es su amigo, pero sospecha que lo ha utilizado como un instrumento en su insaciable búsqueda de poder. Sin embargo, Virgilio dedica su poema épico a Augusto, aduciendo elevadas razones de amistad. También hay implicaciones políticas en *Der Versucher* (El tentador, 1953), la novela póstuma de Broch, que describe la vida en una quieta y normal comunidad rural austríaca durante el periodo entre las dos guerras mundiales. El letargo de esta sociedad se trastorna y altera por la llegada de un fanático de mentalidad violenta y sin escrúpulos, quien consigue imponer su dominio por algún tiempo hipnotizando a los habitantes de la villa.

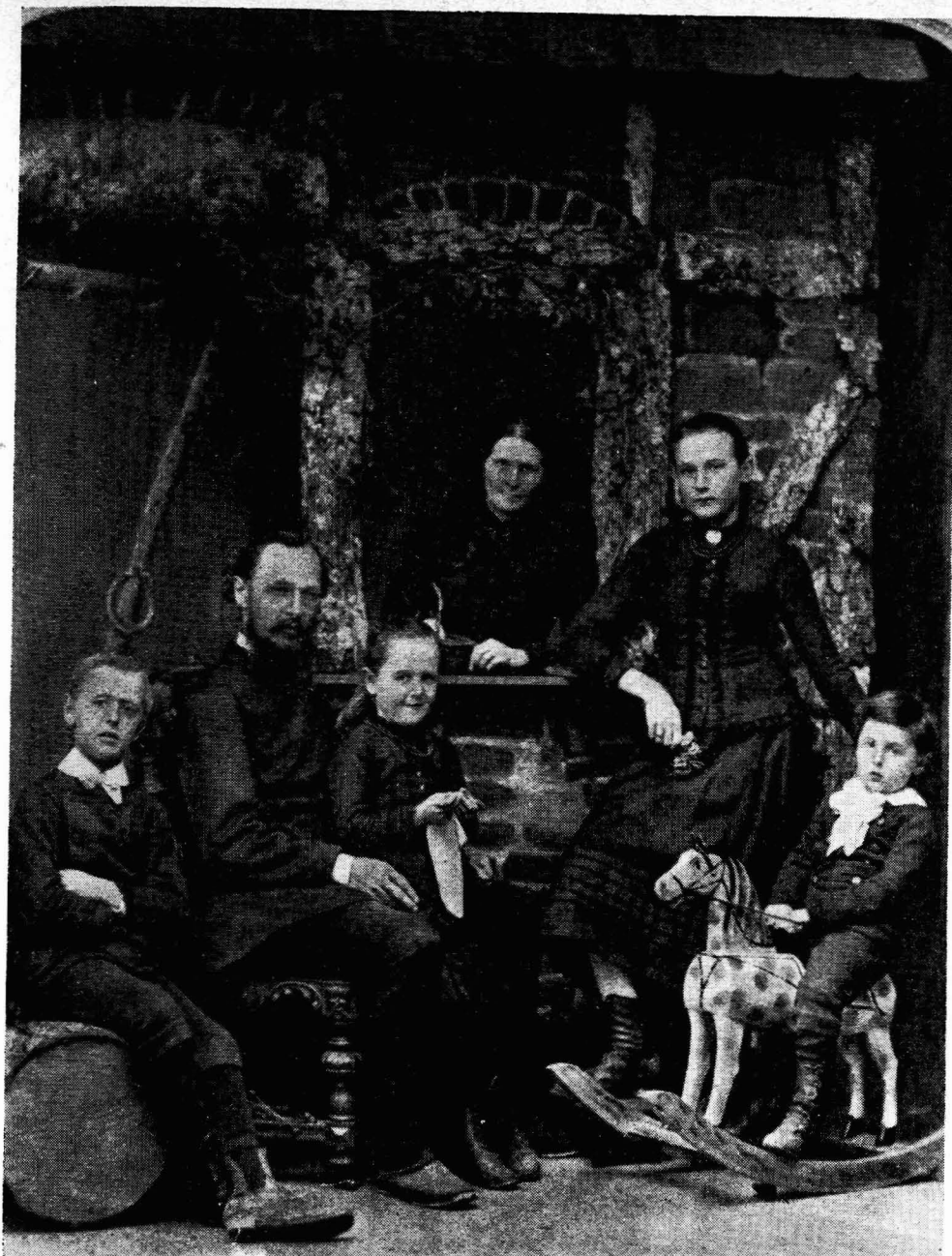
Heimito von Doderer ha publicado obras de ficción desde 1930, pero no fue sino hasta 1956, a los sesenta años, cuando llegó a ser ampliamente conocido y fue proclamado como el más grande escritor austríaco vivo. *Die Strudlhofstiege* (Los pasos de Strudlhof, 1951) fue apreciada en un círculo relativamente estrecho. Obviamente esta obra no es el trabajo de un autor comprometido, sino el estudio psicológico de un grupo numeroso de personajes, sobre el minuciosamente preciso ambiente de Viena. La narración une dos importantes periodos, las épocas anteriores y posteriores a la Primera Guerra Mundial, y su personaje principal es un oficial del ejército austríaco y empleado del servicio civil, demasiado indeciso y elemental para sentirse satisfecho de su preparación de alta alcurnia. *Die Dämonen* (Los demonios, 1956) de Doderer, el libro que lo ha hecho famoso, es casi tan extenso como el de su conciudadano Robert Musil, *Der mann ohne eigenschaften* (El hombre sin cualidades, 1930-42), pero Doderer ha sido capaz de completar su vasto edificio y ligar estrechamente los cientos de hilos sueltos que parecen inevita-

bles cuando uno está a la mitad de la lectura. El método del autor consiste en tomar un periodo de tiempo bastante corto, los nueve meses anteriores al incendio del Palacio de Justicia de Viena en julio de 1927, y hacer moverse un número considerable de personajes que entran y salen de los campos de acción de cada uno; es una forma de *unanimismo*, pero realizado con mayor disciplina que la que Jules Romain consiguió en *Les hommes de bonne volonté*. (Los hombres de buena voluntad). *Die Dämonen* comienza donde *Die Strudlhofstiege* termina. El autor, tome partido a favor o en contra de sus personajes, trata todo lo que sucede con una omniciencia imparcial; al tiempo que deja que el lector vislumbre el futuro reservadamente, lo mantiene a ciegas sobre el presente. Su técnica es disimuladamente anticuada, con frecuencia ingeniosa y siempre pulida; este libro es sustancioso e inteligente en extremo. Los personajes más importantes de "*Die Unsrigen*" (Los de nuestro grupo) pertenecen a las clases altas y en alguna ocasión han sido intelectuales de ideas feudales; sus amigos, a quienes repugnan los negocios y el capitalismo, están representados por Levielle, un oscuro comerciante, y por su esbirro Cornel Lasch. Sienten poca atracción por la Iglesia, la República o la gente común y en muchos sentidos toman una actitud de defensa en contra del mundo en que se mueven. El narrador principal, Geyrenkoff, sin embargo, analiza este mundo con interés inteligente y amable. Entre los demás personajes que se encuentran fuera de este grupo, puede mencionarse a Leonhard Kakabsa, el obrero al que asusta el movimiento del sindicato, quien prefiere escuchar atentamente los relatos de las batallas de caballería que tuvieron lugar durante la Primera Guerra Mundial y dedica mucho de su tiempo a estudiar latín y griego. Hay una cuidadosa descripción de la vida en la provincia limítrofe de Burgenland, donde una organización fascista húngara se mantiene en esporádicos estados de guerra contra el movimiento izquierdista. Doderer es un escritor sagaz y talentoso, y su novela, aunque en gran medida parece inaccesible y complicada para que el lector común del género la asimile directamente, puede calificarse de trascendental y característica en Europa Central. Consigue una sorprendente categoría en el tratamiento de los personajes y en la exposición de los incidentes durante la narración.

El pensamiento político frecuentemente ha sido expresado en formas alegóricas, no realistas, en la reciente novela alemana. El redescubrimiento de Kafka por una nueva generación, desde 1945, ha conducido a la constante imitación de su mezcla de realismo y fantasía, aunque no siempre con éxito; Kafka permanece inimitable. La narración de utopías goza de cierta predilección; la descripción del futuro se ha convertido en una forma de crítica a la sociedad actual. *Das Glasperlenspiel* (El juego de avalorios, 1943) de Hesse, es una extraña descripción de una comunidad monástica y académica que corre el peligro de perder su contacto con la no muy rara realidad de la clase media en el año 2400 d.C. El límpido y fluido estilo del idioma permiten que la novela

conservase su frescura y atractivo. *Stern der Ungeborenen* (La estrella de los que no nacieron, 1945) de Werfel, mal redactada y floja, pronostica el derrocamiento de una civilización decadente y esteticista por una rebelión de primitivos salvajes del siglo xx. *Die Stadt hinter dem Strom* (La ciudad bajo el río, 1947), de Hermann Kasack, es una visión panteísta de la vida después de la muerte que, como las fantasías de Ernst Kreuder, ligeras y deliciosamente escritas (*Die Unauffindbaren* [Los que no pueden ser descubiertos], 1948; *Herein ohne anzuklopfen* [Entre sin llamar], 1954), contiene el anhelo de hallar un nuevo comienzo filosófico a través de las enseñanzas del misticismo oriental. El penetrante boceto de Arno Schmidt, *Schwarze Spiegel* (Espejos negros, incluido en el volumen *Brand's Haide*, 1951), muestra una Europa diezmada por la Tercera Guerra Mundial, de la que solamente sobreviven un hombre y una mujer; esta profecía postnuclear se pronosticaba para 1962.

Ernst Jünger (nacido en 1895), desde la aparición de los libros que se referían a sus experiencias durante la Primera Guerra Mundial, se ha ocupado mucho de los problemas del individuo y de la sociedad. Siendo un solitario, ha seguido su propio camino a través de las vicisitudes de los últimos cuarenta años en Alemania, en posesión de una equilibrada consistencia en sus consideraciones y reacciones, dudando de asociarse a algún movimiento político o religioso. Fría y analíticamente ha tratado situaciones que se relacionan con el dolor, la violencia y la muerte. Sus diagnósticos de conjunto, como hombre moderno, bien pueden originarse en un deseo esencial de ayudar y remediar, pero se niega a hacer explícitos sus motivos y por esta razón uno puede quejarse de que jamás ha sido capaz de llegar a lo fundamental. Sus cuatro obras de ficción, todas reflejos de problemas contemporáneos en un arreglo fantástico del mundo, son interesantes primordialmente por los detalles estilísticos de la prosa y por la forma sagaz y seca de exponer las ideas, no por los personajes o la manera de narrar; el contenido de las obras tampoco es convincente, aunque está descrito con mucho cuidado. *Auf den Marmorklippen* (Sobre los acantilados de mármol, 1939) y *Heliopolis* (1949) tienen en común el tema de la lucha entre una minoría de intelectuales aristócratas y las fuerzas que un cruel dictador desata con habilidad. Los dos hermanos de *Sobre los acantilados de mármol* se ven forzados a salir de su asidua reclusión por las insidias del jefe y se alían con Braquemart quien, displicente y lleno de rencor, considera a la humanidad dividida en dos clases de hombres: los superhombres de la nobleza y los esclavos; Braquemart quiere derrocar al jefe por su desafío plebeyo a la independencia de los aristócratas y por las crueldades que comete en su campo de concentración. *Heliopolis*, la narración más extensa de Jünger, se desarrolla en un futuro remoto. A pesar de los viajes siderales, la humanidad presenta las mismas actitudes y conflictos. Lucius de Greer, héroe de cuarenta años, pertenece a la élite militar de los Maurititanios, sociedad jerárquica, semisecreta, que se halla en estado de guerra con el dirigente tota-



Hermann Hesse (derecha) con sus padres y hermanos

litarista Messer Grande. Los *parsi* son perseguidos por los totalitaristas como los judíos fueron perseguidos en el siglo xx. Lucius, por lo tanto, está del lado de la minoría culta, con sus ideales platónicos que buscan preservar al mundo de la expansión del estado colectivista que los totalitaristas han hecho cruelmente poderoso. Como en *Sobre los acantilados de mármol*, la acción culmina con el ataque sobre la fortaleza-prisión del dictador, seguido de la retirada a zonas libres de su influencia.

Besuch auf Godenholm (Visita a Godenholm, 1952) y *Gläserne Bienen* (Las abejas de cristal, 1957) no describen un mundo en conflicto, sino la postguerra como la ven los ex soldados resentidos por la pérdida de su prestigio y del significado de sus vidas, por la derrota y por lo innecesario que resultó su entrenamiento militar. Los dos protagonistas de *Visita a Goldenholm* se liberan de las ideas nihilistas que los habían aislado en la Alemania de postguerra, a consecuencias de un viaje que realizan a una isla noruega en donde la sumisión ciega a un mago, cuya personalidad demoníaca proviene oscuramente de la mitología alemana, les infunde una fuerza extraña y hace que renazca el sentido de sus existencias. En *Las abejas de cristal* usa el mismo sistema narrativo, esta vez para atacar la generalizada invasión de

la tecnología al servicio de los monopolios en todos los aspectos de la vida moderna. Ricardo, un ex oficial de caballería, siente una nostalgia obsesiva por los caballos y desconfía de los obreros de Manchester y Sheffield; en medio de la pobreza que los agobia después de la derrota de Alemania en 1918, le pide a un amigo que le busque un trabajo bien remunerado con el objeto de evitarle caer en lo que él considera una rutina degradante. Después de que le sirven un desayuno con tostadas, huevos con jamón, té y oporto, Ricardo es despachado con un billete de cincuenta libras a la empresa de Zapparoni, magnate y eminencia gris, cuyas películas y juguetes mecánicos para niños lo han hecho popular y han creado cierta aureola de inocencia, sobre las invenciones científicas, que pueden al mismo tiempo ser utilizadas como armas para la destrucción en masa. Zapparoni ha construido sus aerodinámicos centros industriales alrededor de un antiguo monasterio cisterciense en el que, sin salir de sus empresas, puede encerrarse para gozar de la atmósfera de cultura tradicional que cuidadosamente ha preparado. Este gran hombre despierta en Ricardo el deseo de humillarse y someterse, pero el protagonista sospecha que las comodidades y placeres que conseguirá tendrán como precio la esclavitud o un nihilismo sin

escrúpulos. Los inventos de Zapparoni representan "el triunfo cobarde de las maquinaciones del cerebro sobre la valentía y la vida". Ricardo queda solo en un jardín, bajo el sol de mediodía, en donde se despierta de su sueño para descubrir que las abejas que allí hay son robots, y que en el estanque flotan orejas humanas que sin embargo, después, resultan sintéticas. Las referencias botánicas de este relato, a las que Jünger recurre con frecuencia en sus escritos, adquieren una atmósfera surrealista. A pesar de que comprende que esta ordealía es una prueba de su capacidad para ocupar el empleo, Ricardo expresa su repulsión y se prepara a derrotar a Zapparoni. Sin embargo éste no se ofende fácilmente y le ofrece, no el puesto importante que le había prometido, sino uno de menor categoría. Ricardo acepta —tiene que sostener a su esposa— y así su desafío se convierte en una inevitable, aunque reservada, supeditación a la presuntuosa mediocridad que implica el conformismo mecanizado. *Las abejas de cristal* es una obra curiosa y sorprendente, innegablemente obvia en su crítica social. Según piensa el héroe, la perfección del hombre y la habilidad técnica son irreconciliables. "Un brillo terrorífico y al mismo tiempo fascinante surge de los mecanismos perfectos. Provocan miedo, pero también un orgullo titánico que puede aminorarse, no por medio de lo profundo, sino sólo por la catástrofe." La sátira no es del todo negativa; existe predilección por las normas morales, por las reglas para vivir: "A todos nos interesa ardientemente el razonamiento de que después de todo queda una esperanza."

Los escritos de Stefan Andres (nacido en 1906), posteriores a la guerra, traducen en gran medida sus creencias católicas a la práctica social. Su conocido cuento *Wir sind Utopia* (Somos utopía, 1942), prohibido bajo el régimen de Hitler, muestra los conflictos de conciencia de dos individuos envueltos en lealtades opuestas durante la guerra civil española. *Die Hochzeit der Feinde* (El matrimonio de los enemigos, 1947) trata el problema de las relaciones de Alemania con Franco simpatizando con ellas, aunque en un tono ligero. *Ritter der Gerechtigkeit* (Caballeros de la justicia, 1948) es la historia del conflicto entre un padre y un hijo en la época de la caída de Mussolini. Por varios años Andres ha estado escribiendo una vasta trilogía, *Die Sintflut* (El diluvio), de la que han aparecido dos volúmenes. La obra está estructurada como una sátira monumental dedicada a Hitler, como una descripción del diluvio de nuestra era. Andres evita usar el ambiente contemporáneo para que su viva imaginación se desenvuelva libremente y así crear sus comedias con toda libertad. Alois Mooshaler, arquetipo del dictador ideado por Andres, abandona su carrera religiosa para convertirse en líder de su propio partido político. La narración de las fechorías del dictador y sus secueces durante los primeros días del movimiento en Italia es muy divertida; el segundo volumen, en donde se relatan los apuros que pasan los políticos indeseables una vez que el tirano ha subido al poder, es más lento y menos interesante.

La marcha de los acontecimientos puede engañar amargamente al autor que

se dedica a escribir una vasta novela documental: Theodor Plievier (1892-1955) y su trilogía sobre la campaña de Rusia es uno de estos casos. *Stalingrad* (1946) describe los acontecimientos que culminaron con la derrota de los alemanes en esa ciudad en enero de 1943. La continuación, *Moskau* (1952), toma como punto de partida los primeros días de la invasión alemana a Rusia, en junio de 1941, y culmina con la aparición del cruel invierno ruso, cuando los alemanes llegaban cerca de Moscú. Plievier gozó de muchas facilidades para recopilar los materiales de esta obra; como refugiado alemán en 1933, llegó a Rusia y le dieron permiso para observar el escenario y conocer los documentos de ese trozo de la historia actual.

En *Berlin* (1954), la más extensa de las tres partes de la trilogía, termina la obra. Desde el punto de vista de la capacidad imaginativa del escritor, esta última parte es más lograda, ya que Plievier recrea la vida de la ciudad de Berlín y la Zona Oriental que la rodea con vigor y variedad de tratamiento, que hace fascinante su lectura. El mismo Plievier regresó a Berlín en 1945, junto con los rusos, y se convirtió en funcionario cultural de la República Democrática hasta 1947, cuando se refugió en Alemania Occidental. Hay mucho que probablemente es autobiográfico en esta novela que narra lo ocurrido en Berlín desde los últimos días de Hitler, en abril de 1945, y la ocupación rusa, hasta la abortada rebelión de junio de 1953. En las últimas páginas del libro, que en su mayor parte muestra la lucha de un político que trata de gobernar con justicia en la Zona Oriental, así como la vida de los prisioneros alemanes en manos de los rusos, desvía hacia el sistema comunista la violenta aversión que siente el autor en contra de Hitler.

La literatura de la Suiza alemana no se ha interesado mucho por los temas específicos y por las tendencias practicadas en Alemania y Austria. La extensa novela en tres volúmenes de Alfred Kübler, de estilo personal, *Oppi* (*Alguien*, 1943-1951), transcurre en Suiza hace más de cuarenta años. La pérdida de su madre a los doce años (1902) es el elemento psicológico que afecta el crecimiento de Oppi. Es miembro de una familia numerosa y su padre, mesonero y comerciante en madera de una pequeña villa, continúa su recta existencia, dejando al niño en la soledad, para evitar que altere su manera de vivir. Pero el muchacho siente gran necesidad de afecto, sin darse completamente cuenta de lo que le ocurre y sin ser capaz de encontrar el cariño que sustituya ese calor maternal que le hace falta. Por esta razón reacciona en contra de su familia, y cuando acude a la escuela primaria se integra a la educación clásica separándose del sector no intelectual del pueblo. Por la educación académica que recibe supera a su familia y a su villa, pero desconfa de mucho de lo que ofrece y defiende la preparación media urbana. Aprisionado en este dilema social reacciona identificándose con las actividades del pueblo, por ejemplo, buscando un ambiente de grupo en el club deportivo de la localidad, ambiente que no encuentra en la escuela. Durante su lento e inseguro aprendizaje dedica considerables períodos al estudio de la geología y el

arte, sólo para abandonarlo todo y seguir la carrera de actor. Estalla la guerra de 1914 pero no se siente impresionado por ella. Aún indeciso al terminar la novela, Oppi ha aprendido poco o nada para poder alcanzar el éxito. No le sucede nada espectacular y el curso de su existencia se hace estable y ordinario, aceptándolo como parte del transcurrir natural de las cosas.

Stiller (1954), de Max Risch, se ocupa de la tradición suiza en forma mucho más fría y satírica. Para la figura central de esta novela, la inconvertible normalidad de la clase media que lo rodea en Zürich constituye un atentado a la independencia de su personalidad, provocando la ira en un individuo como él, que busca la libertad y que prefiere escoger su propia manera de vivir. Los convencionalismos de una sociedad que conoce como racional, prudente, económicamente sólida y democrática por tradición, obligan a Stiller a rebelarse contra las normas preestablecidas de su carrera y su familia. Pero en su desafío no resulta ningún Prometeo. Jamás se distinguió como escultor y no siente deseos de explotar su talento para obtener éxito comercial. Su liberación como voluntario de la guerra civil española lo hace perder la fe en sí mismo y en la causa que quería defender. Su matrimonio con una prometida *ballerina* lo lleva a la incompreensión y a sentir celos del éxito de su esposa; cuando ella se enferma de tuberculosis, él permanece indiferente e infiel. Desaparece en América, en donde vive por seis años convertido en nómade, en ocasiones al borde del suicidio, o por lo menos en lugares en donde la existencia es elemental e impredecible. Mientras viaja a través de Suiza con un falso pasaporte norteamericano, Stiller es arrestado por las autoridades policíacas, quienes insisten en probar que él es la persona cuya identidad rechaza. Su dentista lo identifica por el estado de su dentadura y las autoridades militares deploran el lamentable estado en que se encuentra su equipo militar después de seis años de abandono, mientras prevalece la sospecha de que tiene contactos con el espionaje ruso. Stiller alega que la libertad es un problema, no un monopolio suizo, y que los franceses e ingleses son humanos porque saben que sus países un día pueden desaparecer, pero sus argumentos no son convincentes. Los jueces deciden que él es Stiller, le guste o no, y lo obligan a pagar una multa cuidadosamente calculada para cubrir los gastos y molestias que ha ocasionado a las autoridades suizas. El tono de comedia de las partes iniciales de la novela, difícilmente puede unirse con el extenso relato sobre la depresión e inercia alcohólica que sufre Stiller después de la muerte de su mujer, con quien intenta reconciliarse una vez que termina la investigación judicial.

Otro escritor de Zürich, Kurt Guggenheim (nacido en 1896), ha atacado los problemas psicológicos que surgen en la vida de una pequeña y estable comunidad que difícilmente permite la entrada de extraños. En su reciente novela, *Der Friede des Herzens* (*Paz del corazón*, 1956), utiliza como héroe a un hombre maduro que siempre ha vivido esmerada y pacientemente dentro de la rutina que requieren las horas que dedica a su trabajo en una agencia de segu-

ros y la atención que presta, en su tiempo libre, a su esposa, su hija y su respetable departamento. Como el Stiller de Frisch, aunque con menos exhibicionismos, trata de romper su cerco de frustraciones, de acabar con la siempre esperada prosperidad que lo agobia; pero fracasa. Su rebelión lleva al desastre a una mujer que se había convertido en su amante, mientras él, herido indirectamente, lucha con sus conflictos internos antes de regresar reconciliado a su opaca manera de vivir.

Los autores alemanes han escrito sobre la guerra y la derrota y han tratado los problemas de sus propias responsabilidades con relación al gobierno de Hitler y su época; en algunas ocasiones han tenido visiones pesimistas y apocalípticas de los desastres por venir. Al mismo tiempo la vida real y cotidiana ha seguido su curso y ha mejorado. Algunos entre los más viejos representantes de la generación actual pueden estar ansiosos por huir del presente, con los ojos puestos en el nazismo, en la república de Weimar y en las dos guerras mundiales, para reconstruir los buenos tiempos. Pero los escritores de menor edad tienden a desconfiar de esta clase de mundos fantásticos y se sirven de sus propias experiencias para fundamentar sus obras. Heinrich Böll (nacido en 1917) satiriza este tipo de espuria 'restauración' en su cuento *Nicht nur zur Weihnachtszeit* (*No sólo en Navidad*, 1952), en donde las festividades convencionales de la Nochebuena se convierten en la obsesión de una mujer de edad madura. Böll posee varias cualidades, entre ellas un sentido vívido del tema. Entre sus primeras producciones hay dos novelas de guerra que atacan el derroche y la estupidez que prevalecieron durante la campaña en el frente oriental: *Der zug War Pünktlich* (*El tren estaba a tiempo*, 1949) y *Wo warst du, Adam* (*¿Dónde estabas, Adán?*, 1951). Dos novelas de la vida familiar contemporánea, *Und sagte kein einziges Wort* (*Y nunca digas nada*, 1953) y *Haus ohne Hünler* (*Casa sin cabeza*, 1954) subrayan la inestabilidad psicológica que producen las experiencias de guerra que no se superan, sino que se exacerban por la aparente vuelta de la normalidad. Los personajes de Böll son obreros o habitantes de zonas suburbanas, y sus consideraciones sobre la decencia y la buena fe no incluyen personajes de formas de vida complicadas y pretensiosas. Con frecuencia dibuja adolescentes de cuyas alteraciones acusa a sus padres, sus maestros y al ambiente social en general; estos jóvenes, afirma, son incapaces de comprender el fondo que entrañan las décadas de los treinta o los cuarentas, pero a cada momento sufren las consecuencias de aquellos años. *Das Brot der frühen Jahre* (*El pan joven*, 1955) habla de un joven cuyos recuerdos de los años 1945-48 consisten principalmente en la necesidad obsesiva de pan que sentía y la mezquina deshonestidad que ocasionó. Como es un hábil mecánico, se dedica a componer máquinas lavadoras de ropa, ahorra dinero suficiente y adquiere un Volkswagen; pero aún tiene que ordenar sus recuerdos más lejanos para poder llevar una vida razonable. *Im Tal der donnernden* (*En el valle de las pezuñas estrepitosas*, 1957) se refiere a dos muchachos de quince años que, junto con

una muchacha, se sienten alterados a causa de la aparente prosperidad del pueblo a orillas del Rhin, en donde viven. La conducta de visitantes y nativos durante las fiestas del vino, los hace aborrecer el sometimiento a las normas adoptadas por los adultos. Una muchacha y su madre se ven aisladas de la comunidad a causa de sus antiguas relaciones con los comunistas, a pesar de que hace tiempo que perdieron la fe en el movimiento político. El profesor de los muchachos dedica las tardes al estudio de Tirpitz, mientras ellos roban la pistola que el padre de uno ha mantenido escondida desde que terminó la guerra. En este cuento, como en todas sus demás obras, Böll se apresura a hacer notar el desgarramiento de la civilización que describe. En su *Irishes Tagebuch* (*Diario irlandés*, 1957) señala el contraste entre la despreocupada pobreza de Irlanda y lo que él considera como la febril prosperidad de Alemania Occidental. Muchos otros escritores han satirizado el mundo financiero de Alemania Occidental y criticado su reciente y vertiginosa prosperidad: Heinz Risse en *Dann kam der Tag* (*Luego llegó el día*, 1953), Hans Erich Nossack en *Spätestens im November* (*Al final de noviembre*, 1955) y Stefan Andres en *Die Reise nach Portiuncula* (*La jornada a Portiuncula*, 1954).

Albrecht Goes (nacido en 1908) ha escrito dos relatos muy leídos que contemplan los sucesos contemporáneos desde el punto de vista de un pastor protestante. *Unruhige Nacht* (*Noche sin descanso*, 1950) es un relato sobre un capellán del ejército y un soldado condenado a muerte en algún lugar de Rusia durante la guerra. *Das Brandopfer* (*La ofrenda quemada*, 1954) se ocupa del problema de la responsabilidad que sienten los hombres de buena voluntad ante la persecución de los judíos bajo el régimen de Hitler. El relato pierde consistencia por la irrelevante confusión de su ambiente, pero los razonamientos sobre el problema moral se presentan en el personaje de la mujer del carnicero con claridad y parquedad.

Gerd Gaiser (nacido en 1908), como Heinrich Böll, ha conseguido firme reputación con sus extensas novelas y cuentos, que han estado apareciendo desde la publicación de su primer libro de cuentos en 1949: *Zwischenland* (*La tierra de enmedio*); guarda analogías con los antecedentes sociales y religiosos de Albrecht Goes, pues su padre era pastor protestante en una parroquia campestre en Württemberg. Su descripción de la vida contemporánea es menos satírica y aguda que la de Böll; pierde en continuidad y soltura lo que gana en profundidad emocional. Gaiser se interesa menos por las exposiciones temáticas en sí mismas que por los problemas que implican las relaciones humanas que surgen cuando la gente se enfrenta con situaciones críticas o de malestar social. Su primera novela, *Eine Stimme hebt an* (*Se levanta la voz*, 1950), se refiere a un soldado que regresa a su hogar y que recupera gradualmente el optimismo, gracias al ejemplo de otra persona que, ante adversidades tremendas, reacciona con paciencia y fortaleza. *Die sterbende Jagd* (*La persecución que muere*, 1953) se ocupa de la fuerza aérea alemana en Noruega. Hay cierta resignación silenciosa en las narraciones de Gaiser; los



Theodor Plivier — "novela documental"

acontecimientos se exponen desde el principio, son inalterables y por lo tanto las incógnitas se hacen inútiles, pero lo importante es la reacción del espíritu humano ante el impacto del mundo externo. Relatos similares de Gaiser, en la colección *Einmal und oft* (*Una vez y con frecuencia*, 1957), poseen menos brillo y vivacidad en la narración que los de Böll, pero mayor categoría en el contexto emocional. *Gianna aus dem Schatten* (*Gianna de las sombras*), el cuento más extenso del volumen, describe el castigo que recibe un hombre que al regresar a Italia vuelve a encontrar a una mujer que, como antiguo miembro del movimiento de resistencia clandestino durante la guerra, tiene cuentas que saldar con este exsoldado alemán. Es orillado inevitablemente a una situación en que queda expuesto a la venganza de la mujer; pero en la inmediata reacción de angustia que sufre después de que lo ha matado, la mujer descubre que pagar el mal con la venganza no trae satisfacción, sino solamente vacío y aridez. Algunas veces Gaiser usa el monólogo interior o subraya la realidad cotidiana por medio de símbolos, procedimientos que alcanzan efectos considerables en el cuento *Ich warte auf Ness* (*Estoy esperando a Ness*); en el cuento, un hombre recuerda cómo en cierta ocasión, a los doce años, una amiga lo salvó de morir ahogado en una alberca helada y cómo este episodio, escondido en el fondo de su mente durante años,



Gertrud von Le Fort — "idealismo secular"

es el más significativo de su existencia. Los personajes de Gaiser, por ejemplo el narrador de *Vorspiel* (*Preludio*), sufren cuando se dan cuenta de la maldad del mundo tal como se presenta en los hombres o en la naturaleza, pero se recuperan ante la convicción de que el bien es una realidad que se revela en el poderoso instinto que tiene el ser humano para ayudar y servir a los demás.

Hans Bender (nacido en 1919), que regresó de Rusia en 1949 en donde fue prisionero de guerra, escribe poesía y ficción fresca y líricamente. El título del volumen que reúne sus cuentos, *Wölfe und Tauben* (*Lobos y palomas*, 1957), indica algo de su actitud con respecto a sus personajes, que pueden parecer lobos o palomas, agresores o víctimas, crueles o temerosos. Tienen cuidado de aparecer como alguien que se limita a recoger de la realidad estados de ánimo e impresiones casuales en apariencia para describirlos después con delicadeza y rigor en el lenguaje. Los cuentos reflejan sus experiencias en Rusia y evitan declaraciones explícitas o juicios de valor. En ellos, un oficial alemán engaña a una mujer rusa sobre el posible regreso de un hijo de ella a Rusia y luego es muerto por guerrilleros; o al pastor de una villa alemana no puede obligarse a matar a sus ovejas después de que tal acción ha sido ordenada por una autoridad norteamericana de ocupación. *Die Wölfe kommen zurück* (*Vuelven los lobos*) habla de unos prisioneros alemanes durante los primeros días de su vida a cargo del Starost en una lejana aldea rusa. Se descubre que los rifles rusos son inútiles —no hay balas—, ya sea para impedir que los prisioneros se escapen o para disparar sobre las manadas de lobos feroces. El regreso de los lobos por el oriente es indicio de que la guerra ha terminado y los alemanes y rusos pueden ya vivir juntos sin necesidad de armas. Aunque carentes de vigor directo, estos relatos poseen cierta tranquila fascinación.

Desde 1945 la ficción alemana ha mostrado amplias tendencias a la experimentación en diferentes direcciones. Las formas tradicionales alemanas del *Bildungsroman*, las extensas narraciones autobiográficas sobre el crecimiento de un joven y la *Novelle*, extensos relatos con economía y síntesis en la trama, han persistido, aunque complementados por las influencias de Norteamérica, Inglaterra, Francia y otros países; ha aumentado la demanda de traducciones de obras de escritores internacionales, algunas difíciles de conseguir entre 1933 y 1945. Los lectores contemporáneos exigen a los novelistas alemanes temas y ambientes actuales hasta un grado que no se había alcanzado en este siglo, quizás con la sola excepción de los mejores años del expresionismo.

El problema de si el énfasis sobre los temas de actualidad afecta los valores artísticos permanentes en los libros mencionados aquí, es una pregunta que puede dejarse sin contestar en este ensayo. Pero hay mucho que entusiasmo en la disposición de los escritores alemanes contemporáneos para recibir estímulos de todas direcciones y en su deseo de captar directa y honestamente tantos temas de su tiempo.

—Traducción de Alberto Dallal

¿Novela de la ausencia o ausencia de la novela?

(Butor, Sarraute, Robbe-Grillet)

Por Julieta CAMPOS

"...y en el silencio descienden lentamente delgadas partículas, apenas visibles bajo la luz de la pantalla, descienden lenta, verticalmente, siempre a la misma velocidad y el fino polvo gris se deposita en una capa uniforme, sobre el piso, sobre la colcha, sobre los muebles". Los contornos duros, lisos de los objetos no dejan en nuestra memoria una imagen más rotunda, nada prevalece. Ese fino polvo, la más diminuta corporización de una materia fragmentada al infinito, empieza a recubrir imperceptiblemente la representación de un mundo reducido primero a una presencia opaca pero irrefutable y que pronto, inexplicablemente, se desvanece. Todo estaba ahí tan perfilado; las cosas, con sus colores y sus formas, los movimientos y la rigidez. Y ahora queda sólo una superficie indecisa y borrosa. ¿Acaso ese espacio-tiempo tan poblado, ese campo visual reducido a sus elementos primarios, esa descripción de los objetos tal como aparecen a una mirada sin mistificaciones conceptuales no podría enriquecer nuestra experiencia? La nueva novela, en sus expresiones más rigurosas, las que llevan a sus últimas consecuencias los principios de una literatura despojada y ascética, alcanza a dejarnos sólo la huella irritante de una ausencia. Después de leer a Robbe-Grillet, que es el point of no return de la nueva técnica, hemos aprendido quizás a mirar mejor a nuestro alrededor, pero ese alrededor se ha quedado encerrado en un terrible signo de interrogación. ¿Vale la pena mirar si alguien que sabe hacerlo tan bien, con ese virtuosismo y esa disciplina, no nos devuelve de su aniquilador análisis sino la imagen de la desarticulación, el desconcierto, la nada?

Si la nueva novela es más bien, como dice Sartre, una anti-novela, una novela escrita sobre otra que no puede hacerse, es porque los novelistas no descubren ya en la existencia de su tiempo una coherencia capaz de constituir la estructura del relato. Esta novela, que reflexiona sobre sí misma, es un punto límite que no permite ir más allá, sin reconstruir primero la imagen del mundo.

La épica es la primera forma literaria, porque el hombre está seguro entonces de encontrar en el suceso histórico la guía de un relato implícito en la vida de todos. Siempre habrá un héroe y la epopeya será precisamente la narración de su odisea recompensada por el encuentro con determinados valores susceptibles de realizarse. Por eso Luckács puede caracterizar a la novela, que ha sido la forma literaria más ligada al desarrollo de la sociedad moderna y burguesa, como todo lo contrario: una búsqueda del absoluto que termina en el fracaso. Afinidad y ruptura a la vez entre el héroe y su mundo. En la novela de los siglos de ascenso de la burguesía, el héroe era un burgués insatisfecho al no encontrar en la sociedad ciertos valores cualitativos; era un individuo problemático y su biografía, su subjetividad y su contradicción con el mundo constituían la razón de ser del novelista. Lucien Goldmann descubre, en la falta de esa búsqueda problemática de valores, el común denominador de la novela contemporánea a partir de Kafka. Pero nadie podría negar que existe una distinción entre la aterradora constancia del universo de la enajenación en un Kafka, cuya vida misma está marcada por la imposibilidad de soportarlo, y la comprobación neutra de que tal universo existe sólo para registrarlo como en las fichas de un insensible e imperturbable cerebro electrónico, incapaz de todo juicio, como sucede con Robbe-Grillet.

La inautenticidad de las relaciones humanas refleja, para Nathalie Sarraute, un mundo donde el hombre no es más que un objeto de la mirada de los otros. Pero hay valores. La vida misma es un valor. Una existencia que los suprime es inquietante y angustiada, injustificable. Un desequilibrio de la realidad, cierta urgencia insatisfecha del hombre contemporáneo, cierta vocación existencial por una realización y una libertad negadas por el mundo condicionan la experiencia de Michel Butor. Su mundo es un prisma roto, pero persiste la necesidad de recomponer el acontecer insignificante. A la aceptación se opone un anhelo de lucidez y de razón. Robbe-Grillet no parte

de ninguna exigencia de ordenamiento ni pretende encontrar nada: rechaza toda posibilidad de reconciliación del hombre con un mundo que responda a su voluntad y a su creación. En todo momento cuida de mantenerse al margen de esa realidad en vilo que no se deja recuperar, que, en última instancia, no se deja relatar.

En Sarraute y Butor está implícita una repugnancia, aunque lo contradictorio de sus actitudes frente a un mundo les impida darle alguna expresión más "positiva". Tienen plena conciencia del destino de ese mundo, al que aman y condenan a la vez. Robbe-Grillet ni lo ama ni lo condena. Se limita a advertir que está ahí, como ausencia total e inmodificable. Sarraute y Butor representan la saturación de un universo sofocado por sus propios gases letales. Despojado de todos sus valores, presa de una angustiada incertidumbre: imposibilidad de prevalecer como tal e indecisión paralizadora ante la perspectiva de transformarse. Robbe-Grillet lo desprende de la historia y lo suspende indefinidamente en el espacio puro, dentro de una campana neumática. Se ha acusado a la literatura de un pecado contra el espíritu, contra el espíritu del hombre. En todo caso, la teoría y la expresión de la antinovela se encuentran en un atolladero. Del que no puede salirse sino recomponiendo, si se quiere a partir de ese cero, la figura del hombre, la visión de su lugar en el mundo.

"Todo se apaciguará poco a poco. El mundo adquirirá un aspecto liso y claro, purificado. Justamente ese aire de serena pureza que toman siempre, dicen, las caras de los hombres después de la muerte... ¿Después de la muerte?... No, no es nada, tampoco eso... Hasta ese aire un poco extraño, como petrificado, ese aire un poco inanimado desaparecerá a su vez... Todo se arreglará... No será nada... Simplemente un paso más que habrá que dar." Un mundo ambiguo, ambivalente, que oscila siempre entre la impresión apenas sugerida de lo auténtico y la presencia generalizada de lo inauténtico. La aportación de Nathalie Sarraute a la novela es describir esa lucha sorda, casi nunca premiada por el éxito, en la que pugna por salir a la superficie, en medio de los lugares comunes, un sentido verdadero de la vida y de la muerte. No todos los sentimientos se expresan en el comportamiento externo: debajo de los gestos y las palabras fluye una corriente continua, exteriorizada unas veces en el diálogo y escondida otras. Muy lejos de Robbe-Grillet, que desconfía de lo psicológico, reconoce como sus antecedentes a los autores que exploraron las grutas recónditas de las motivaciones humanas. Las contradicciones del hombre moderno no pueden explicarse sin ese instrumento afinado de Dostoievsky a Proust que es el análisis de las profundidades. Lo que hace sonreír a los partidarios de la descripción de las superficies es para ella el único camino fecundo de la narración. La acción que se exterioriza es la última manifestación de una acción "subterránea", condicionada y condicionante de la otra, en constante intercambio con ella. Son esos "movimientos sutiles, apenas perceptibles, fugitivos, contradictorios, evanescentes... cuyo juego incesante constituye la trama invisible de todas las relaciones humanas y la sustancia misma de nuestra vida."

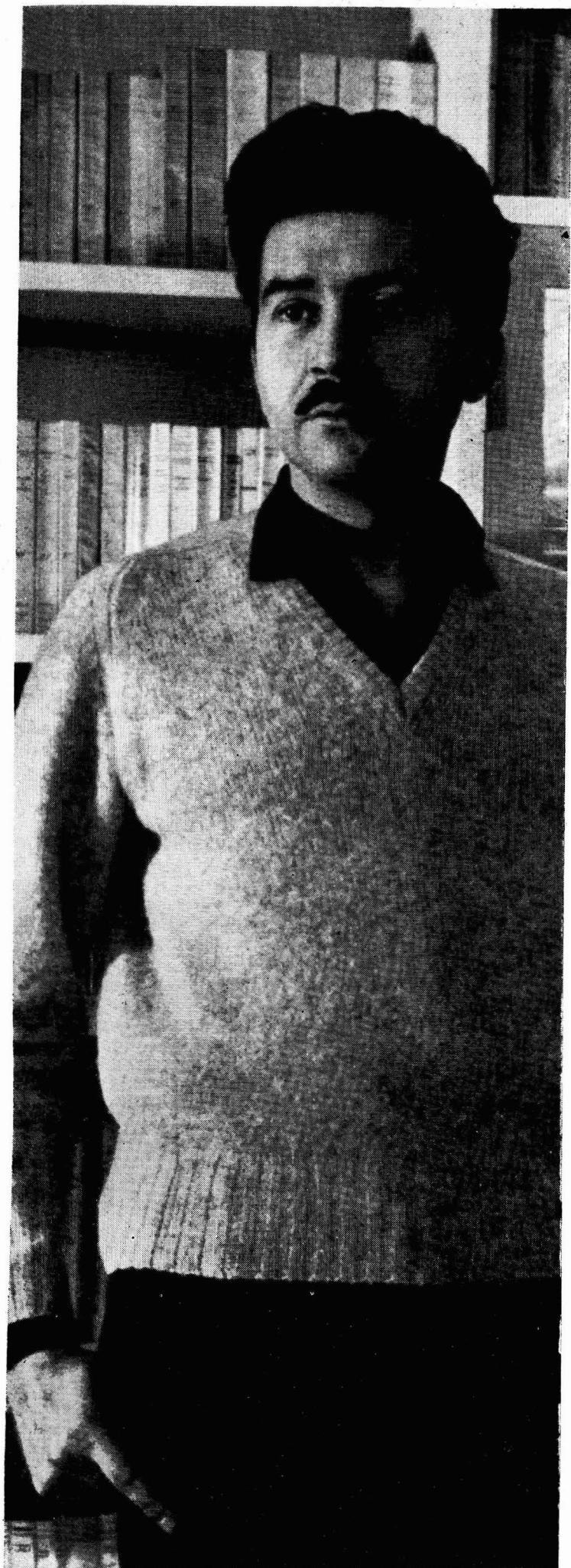
El desvanecimiento de los personajes, característico de casi toda la novela contemporánea, refleja una manera de ver y un mundo que no tiene los contornos tan sólidos, tan seguros, tan definidos como el de Balzac o Flaubert. El personaje del siglo XIX se abría paso en la realidad novelesca con el aplomo de quien poseía muchas cosas bien materiales y visibles, desde una cuenta bancaria hasta un firme futuro sin nubarrones de tormenta. Cada vez más enajenado, más desprovisto de asideros, ese personaje se ha ido transformando en "un ser sin contorno, indefinible... un 'yo' anónimo que es todo y no es nada..." Además, los hechos narrados, la intriga no reflejan la complejidad, los matices de las visiones de cada uno, susceptibles de expresarse si la novela recurre a sus propios métodos y no pre-

tende adoptar otros — los del cine, por ejemplo. Nathalie Sarraute afirma que no se ha agotado todavía lo psicológico y considera que toda técnica debe rendir todos sus frutos antes de ser sustituida por otra: que el novelista no puede renunciar aún a volver los ojos sobre sí mismo y que la descripción simplemente externa de una acción deja escapar, mezclándolas con la

arena más gruesa, las pepitas de oro de la verdadera sustancia viviente. Las formas de la novela tradicional no pueden servir para contener una realidad distinta y, a un nuevo contenido, a una nueva materia debe responder el narrador con una técnica adecuada. Las aportaciones de Proust y de Joyce significaron distintos enfoques sobre una misma realidad. El monólogo interior joyciano puso al autor y al lector en presencia de esa corriente ininterrumpida de las palabras que no cesa de fluir en nuestra conciencia; el análisis proustiano observó los reflejos de esa especie de avalancha de imágenes y recuerdos que atraviesan la cortina del monólogo interior para salir en un gesto, una modulación de voz, una mirada. Si la labor de cada novelista es descubrir una parcela, un aspecto de la realidad todavía inexplorado, Sarraute lo encuentra precisamente en la génesis de esos movimientos interiores que Proust describió “en reposo, como fijos en el recuerdo”. Quiere captarlos en el momento mismo en que se producen, sorprenderlos cuando irrumpen en la conciencia para perderse en seguida. Por eso su método no es exclusivamente el monólogo interior ni sólo el análisis a la manera de Proust, *a posteriori*. Si el diálogo sustituye a la acción es porque las palabras son receptáculos lo suficientemente finos como para recoger una materia tan preciosa y huidiza. Sólo en el diálogo, para quien sabe oírlo, puede encontrarse un eco de esos sutiles movimientos interiores que no siempre se manifiestan como actos, como conducta obvia.

Pero no se trata del diálogo reproducido por la novela *behaviorista*. Por el contrario, el diálogo debe ser lo que es en la realidad: una simple continuación de la afluencia interior de palabras e imágenes; una prolongación, una saturación, una cristalización de los movimientos de la conciencia. El arte de Nathalie Sarraute, como antes el de Proust, Virginia Woolf, Katherine Mansfield o Elizabeth Bowen profundiza las experiencias menos definibles, las más susceptibles de escaparse si no se fijan en palabras y que son la materia móvil y dinámica de la existencia. Como en los cuentos de K. Mansfield o E. Bowen, en sus *Tropismes* detiene ese fluir de experiencias vitales en algunos instantes de saturación cuando la carga emocional o la percepción de la realidad exterior alcanza una intensidad peculiar. No es difícil encontrar en el narrador de sus novelas esa hipersensibilidad bien conocida por los lectores de Proust, recogida en un largo fraseo también muy proustiano. Menos lírica que Virginia Woolf, más apegada a la descripción minuciosa de su realidad no deja de sorprender, sin embargo, esas “iluminaciones” súbitas que encierran una percepción especialmente lúcida, aguda, de la existencia humana y de las cosas, ese ingrediente de poesía que tienen todas las grandes novelas. Su contribución a la técnica novelesca, correspondiente a esa parte de realidad nueva que es su materia poética, es la continuidad entre conversación y sub-conversación, entre diálogo y monólogo interior. Si lo que decimos no es más que una prolongación de ese monólogo, cualquier separación tajante entre el monólogo y el diálogo resulta falsa y artificial. En rigor, sus novelas son diálogos prolongados, en alta voz a ratos y casi siempre en silencio — porque suele decirse menos de lo que se siente. Pero nada más lejos de la conciencia cerrada sobre sí misma. El contacto del personaje con los demás es ininterrumpido y todo movimiento interior es una respuesta al mundo de afuera. Sin descripción superficial ni transcripción taquigráfica, con una selección muy sutil que pretende apresar la fuente misma, ese “bullir confuso” donde se gestan la conducta y el lenguaje. Por eso Nathalie Sarraute profesa su calidad de narradora realista, escrutadora de la realidad profunda, la que está por debajo de las trivialidades, de las frases hechas, de los clichés fáciles con que se disfrazan los sentimientos originales. El contraste entre lo verdadero y lo convencional es el núcleo de su creación.

Nada tan merecedor de desconfianza como esos hombres vacíos de su propia infancia, de sus recuerdos, a quienes se les niegan los objetos, no les dicen ya nada porque ni siquiera los ven. La infancia es la época en que el mundo existe a plenitud, en que los objetos despiden luz propia — como los girasoles o la silla de Van Gogh, como el terciopelo verde de un cuadro de Van Eyck o aquel amarillo que amaba Swann en la vista de Delft pintada por Vermeer. Y es que el artista conserva esa capacidad de abrirse al mundo, de establecer contacto con lo que está fuera de él, las cosas y los hombres, mientras que la mayoría de los adultos han recubierto ese impulso originario con la opacidad de lo convencional, de lo que es igual para todos, de ese fácil “lugar común” donde ya nadie es igual a sí mismo sino un ser-Otro, reconocido por los demás como igual a ellos. Es ese mundo de la enajenación total el que nos muestra Nathalie Sarraute. Los temas se repiten, de uno a otro libro, en una gran orquestación; apenas hay solución de continuidad: los percibimos como en un prisma de muchas facetas pero absolutamente unitario. Un primer motivo temático es la indefinición de los



Alain Robbe-Grillet — “se niega a ser moralista”



"en el silencio lentamente delgadas partículas"

personajes; vamos descubriéndolos lo mismo que, en la vida diaria, conocemos día a día a los que nos rodean, quizás sin llegar nunca a conocerlos del todo. Nada se nos da de antemano, todo tenemos que irlo fabricando, percibiendo en los gestos, las palabras.

¿Quién es Martereau, uno de sus pocos personajes con nombre propio? ¿Es la seguridad que inspira al narrador y tiene la virtud de devolverlo a la tibieza de la madre y de la infancia? ¿O el fracasado, escaso de inteligencia, modesto y mediocre que percibe el tío? ¿O el jugador irresponsable? Martereau es todo eso y también el pequeño ser vacilante e inseguro, soñador, que no tiene los pies en la tierra como lo conoce su mujer; y aquel otro, amante ridículo y tierno, y el hombre sensible, no desprovisto de astucia y de ambición que él mismo cree ser. Lo importante no es, en definitiva, lo que sea Martereau, sino el hecho de que deja de ser él mismo para ser lo que quieren los otros. Y todas las relaciones personales parecen tropezar con esa barrera infranqueable — ese ser-Otro que le imponen al hombre los demás. ¿Por qué ese pequeño burgués sólido que podría ser Martereau se desintegra en un tembloroso espejo donde todos lanzan una imagen propia? En un momento dado, el narrador se desdobra tanto, se exterioriza tanto, que se contempla desde afuera, como uno más entre los otros, como parte de una escena convencional actuada por todos. Esa exteriorización, esa sensación de ser un objeto bajo la mirada de los otros, llega a transformarse en el horror de verse como cadáver, manipulado por extraños — situación extrema del ser-Otro, despojo máximo de humanidad.

El tema se desenvuelve en un segundo motivo: la incomunicación. Todos están en acecho, la mirada voraz sobre los demás, no para establecer una comunicación sino para desnudarlos, para apropiarse de los otros, para utilizarlos, para defenderse, para no ceder nada de sí mismos. Todos quieren mostrarse invulnerables y cerrados, conservarse "intactos, distantes, helados..." Todos se defienden, con una inconciencia real o fingida, impidiendo que la verdad los penetre. En torno a este motivo germinan las variantes: la angustia de la soledad, el lugar común de la conversación convencional, los azares de la intimidad y el amor, la protección y la seguridad buscada en las cosas.

"...me aferraba a ellos, porque sabía que si me quedaba solo de pronto, sin ellos, en la calle cálida y vacía, el golpeteo resonaría en mí atrocemente fuerte..." Por detrás de las armaduras, de las corazas, de la protección fabricada como una gran tela de araña alrededor de cada uno está la necesidad de compartir, que sólo algunos saben descubrir en los demás: "Yo había podido percibir, traspasando la sólida armadura que él había fabricado y donde se creía bien seguro, algo vivo — su mano se tendía

hacia mí furtivamente. Yo había tomado su mano al vuelo. La apretaba." Ese deseo tímido, esa necesidad de tender un puente sobre la soledad: "¿por qué no poder ser felices al mismo tiempo?" La intimidad es afectada por una extraña lucidez, un apartamiento. Y, sin embargo, sólo el amor permite penetrar la coraza que oponen los otros. ¿Cómo se establece la relación entre los hombres? Sólo hay una zona donde todos se sienten invulnerables: esa zona franca es el "lugar común", el campo cerrado a las miradas inquietantes por los muros de las palabras hechas, los sentimientos convencionales, las opiniones preestablecidas. Son quizás algunas mujeres las más expertas en tejer a su alrededor esas gruesas mallas protectoras. Ellas, que asisten a los nacimientos y a las muertes; ellas, duras, implacables, hablando siempre de "la realidad de la vida" y refiriéndose a algo que no es ni realidad ni vida. Nathalie Sarraute dibuja con repugnancia a esos personajes antipáticos.

En este mundo, los objetos son verdaderos pararrayos, pantallas entre el hombre y un angustioso vacío que lo amenaza constantemente. En los objetos poseídos encuentran muchos la seguridad, la quietud; con ellos se está al abrigo del peligro. Los personajes se mueven en un medio ambiguo, con dos caras, entre algo "sombrio y pegajoso" y "un universo tranquilo y claro" como el de la infancia; entre una ligera angustia y una alegría desmesurada. A veces, la realidad se percibe como algo dócil, armonioso y ordenado, donde todo está en su lugar, donde cada cosa tiene un valor de conjuro del abismo. La felicidad se abre en el tiempo como un paréntesis, instantes en que se suspende el devenir y la alegría se instala como una tregua, un repliegue, "un nido acojinado donde nos acurrucamos mientras que afuera, alrededor de nosotros, se agita la gente..." Ese misterioso mecanismo de la alegría sin razón y el malestar súbito, la inquietud y el desasosiego que pueden seguir a los momentos de júbilo, sacados del tiempo; esa necesidad de sentirse sobre tierra firme, entre objetos familiares, en medio de un orden perfecto, sin errores... Hay ratos en que se bordea el abismo, como en las horas demasiado tranquilas de ciertos mediodías de verano: "Es la hora de la siesta, del reposo: el momento, después de la excitación del almuerzo, cuando los que se quedan solos en los departamentos silenciosos perciben de pronto como una sensación de frío, un calambre en el corazón, un vértigo, la impresión de que el suelo se abre súbitamente debajo de ellos y que se deslizan, sin poder evitarlo, en el vacío." Vagos presentimientos que la gente sólida y dura rechaza como niñerías; pequeños ciclones, tempestades en un vaso de agua. Entonces es posible recurrir a la deleitable presencia de los objetos hermosos, costosos y refinados que reposan en los aparadores, sobre paños de terciopelo — portafolios de cuero fino, encendedores dorados, cigarreras color de ámbar y guantes de cabritilla. Allí es fácil rechazar el vértigo, negar la posibilidad de toda inseguridad, de toda amenaza. Hay, en *Planeta-rium*, un pasaje significativo. Mientras los obreros colocan en el salón una vieja puerta de hermosas maderas pulidas, la dueña de la casa siente una impresión aterradora e inexplicable. De súbito todo "explota con estrépito, todo vuela ruidosamente, las viejas puertas ovales y los conventos, los antiguos castillos, los maderámenes, los dorados, las molduras, los amorcillos, las coronas, los cuernos de la abundancia, los espejos, los candelabros, los artesonados, las tapicerías de terciopelo, los brocados, las redondeces doradas de los haces brillando al sol, el trigo en flor doblado por el viento, todo ese mundo mullido y cálido donde ella se siente protegida y sobre esas ruinas humeantes que hollan con sus pies, avanzan los vencedores... Instalan un orden nuevo, una nueva civilización, mientras ella vaga miserablemente en medio de los escombros, en busca de viejos vestigios..." Ella, como tantos burgueses, tan parecidos a los objetos costosos de las vitrinas, "como muñecas nuevas" en los hoteles, los salones, los cafés, ajenos a sí mismos, "pagando con un tributo cada día más caro su seguridad siempre amenazada..."

Ante el desfile un poco brutal de la gente, de los desconocidos fríos e indiferentes, alguien se pregunta qué es la vida. Alguien que ya no sueña, ni espera, que se limita a escoger entre un refresco y un café, a presenciar como espectador el paso del tiempo. Sin embargo, en instantes de descuido, cuando estamos desprevenidos, cuando imperceptiblemente hemos bajado la guardia, irrumpe con una luz acerada y clarísima la imagen de nuestra vida, de nuestra muerte. Nuestra vida, no como caudal inagotable sino como pétreo desierto y ese sombrío y vago recuerdo ("ácido e insípido a la vez", "el color mismo del miedo"), la angustia de la muerte.

En *Portrait d'un inconnu* está la clave de todo el universo de Nathalie Sarraute, en un fragmento sin demasiado relieve, que el lector debe esforzarse por descubrir. El narrador se siente extrañamente liberado, salvado con la contemplación, en el mu-

seo, del retrato anónimo de un desconocido. Ese retrato tiene unos ojos singulares, una mirada "patética e insistente", donde se encierran "el esfuerzo, la duda, el sufrimiento..." Allí sorprende la vida, lo que trata en vano de encontrar en quienes lo rodean, esos que siempre tienen puesta la máscara, que siempre se defienden celosamente ante su mirada. Es la vida y, al mismo tiempo, la muerte. Por eso el narrador habla de "la noche donde se debatía su llamado ardiente y obstinado". Es el árbol de la ciencia del bien y del mal; el peligro bíblico del conocimiento de la vida y de la muerte. A través de los ojos del desconocido establece comunicación con algo muy profundo y muy verdadero, hasta que siente "como un canto lleno de esperanza" que lo eleva y lo transporta. ¿Dónde está la vida? En un pedazo de muro liso, en las suaves baldosas de ese patio acariciadas por los ojos de un niño, en la paja de una silla quieta, arrinconada en alguna cocina, en un árbol blanco contemplado por aquella viejecita desde el banco de una plaza. Y también en esas paredes tristes "que Rilke encontraba en todas partes". Sobre todo, en el amor. Sólo que el amor es tan difícil, tan avergonzado de sí mismo que suele expresarse demasiado tarde. Como prefiguración de su propia sensibilidad, Nathalie Sarraute evoca una escena de Dostoievsky: el príncipe Bolkonski está a punto de morir y su hija, testigo de su agonía, percibe en él algo sumamente singular. La máscara impenetrable que lo había revestido siempre se transforma en un semblante humano donde se reflejan, por vez primera, la ternura, la timidez y el amor: "el capullo se abrió y el 'amor' se desprendió trabajosamente y palpité un instante como una mariposa frágil con las alas todavía rizadas..." Como sus propios personajes, negándose siempre a sí mismos y a los demás y sólo raramente permitiendo que se abra una fisura para mostrarse tal como son, para que el amor, entumecido y titubeante, salga de su escondite.

Frente a esos personajes difusos, imprecisos, el narrador es como la mala conciencia de todos; el que se niega a entrar al orden, a ser "razonable", que ve más allá de las apariencias, que descubre esas "debilidades" que los otros disimulan tras la cara falsa de la solidez, de la seguridad, para que nada se conmueva, para que todo sea "normal", "decente"... Los demás resienten esa intuición penetrante sobre ellos mismos, sobre las cosas, como algo que debe rechazarse, como algo malsano, propio de los ociosos y los estetas, de los enfermos y los débiles. Y, sin embargo, esa mirada temida ha sido y seguirá siendo siempre la del artista verdadero que, si nos hace descubrir la vida como algo siempre nuevo, es porque se vuelca hacia el mundo sin ningún esquema y sin otra arma que su amor inagotable hacia todo lo que existe. Nathalie Sarraute se cuenta entre ellos.

Michel Butor escribe novelas para lograr una unidad en su vida y porque, en consecuencia, para él como para sus personajes, no existe otra manera de encontrarle un sentido coherente. Aunque advierte la limitación de la influencia política que puede alcanzar la novela, especialmente una novela tan poco fácil como la suya, no descarta la esperanza de modificar de alguna manera las estructuras mentales del público y considera que la literatura es esencial al funcionamiento de cualquier sociedad. Despertar una conciencia de la realidad y hasta denunciarla son funciones esenciales de la forma novelesca, cuyo género singular de poesía no excluye ni la épica ni la didáctica. La novela surge de un desajuste, de una tensión, de un mal-

estar incapaz de resolverse, para el escritor, fuera del mundo semi-cerrado de su creación. Para identificar y comprometer al lector con ese mundo, utiliza preferentemente la segunda persona. La segunda persona es como un espejo frente al cual desfila la vida. ¿Quién dice *usted*? ¿El autor? Indudablemente, pero también el narrador, que se sitúa en un nivel ligeramente desplazado de lo que sería una primera persona, espectador de su propia vida y conciencia que se desdobra. Después de todo, ésta es una de las maneras que tenemos para hablarnos a nosotros mismos. Si el narrador es la mediación entre el mundo narrado y el mundo donde se narra, su intervención representa tanto al autor como al lector. La dificultad de reproducir el acceso al lenguaje es, como para N. Sarraute, uno de sus problemas esenciales: el monólogo interior no deja de ser un recurso tan artificial como cualquier otro. Su manera de narrar a una segunda persona imaginaria le sirve para acercarse al "nacimiento del lenguaje" en la conciencia. La segunda persona es, en última instancia, el lector mismo, con quien se establece una comunicación desconocida en la novela tradicional.

El relato novelesco debe ser el relato *fundamental*, la verdadera trama de la vida que suele esconderse bajo una mistificación generalizada. La necesidad de nuevas formas de narración depende de la existencia de nuevas relaciones en un mundo en constante transformación; las viejas formas novelescas ya no resultan válidas para una representación realista del mundo. El "simbolismo" de la novela es, para Butor, el conjunto de relaciones de lo que nos describe con la realidad que vivimos. En *L'emploi du temps*, por ejemplo, los métodos de la novela policiaca —reconstitución, mediante un "rétour en arrière" de los acontecimientos envueltos en un misterio real o imaginado— le sirven para expresar una búsqueda angustiada y tenaz en los recuerdos del pasado, al mismo tiempo que otros acontecimientos se acumulan y contribuyen a configurar los puntos de vista de la "labor detectivesca". Para determinar las relaciones entre el relato y la realidad sólo hay un camino: determinar de qué manera expresa ese desajuste del que ha debido surgir. ¿Desajuste frente a qué?

El mundo de *Degrés* o de *La modification* no desconoce la búsqueda de ciertos valores. Esa búsqueda no desaparece del todo, se formula tímida o explícitamente, pero termina con el fracaso o la muerte. Casi inconsciente de sí misma, reducida a situaciones exiguas, existe sin embargo y permite adivinar esa tensión del hombre y el medio que obliga a Butor a convertirse en novelista. La sociedad que conoce reproduce al infinito, como en los espejos obsesionantes de algunas ferias, un sinfín de hábitos huecos repetidos día a día sin crear nada. Sus relatos son como esos espejos de pesadilla. La vida se desintegra, en sus imágenes, en innumerables reflejos rotos, como los valores del mundo que representan. El desajuste del novelista se origina en una repugnancia inevitable frente a la descomposición de algo que, sin embargo, no ha dejado de amarse: el narrador no quiere seguir aceptando la complicidad que supondría el silencio frente a un orden de cosas que priva al hombre de cualquier realización, pero no deja de comprender, de amar aún lo que ese mundo ha sido alguna vez para él. El medio rarificado, cada vez más inexplicable y ajeno, impone a los individuos su abrumadora presencia; los obliga a hacerse cómplices y a aceptar. La acusadora mirada del argelino herido, con que tropieza una y otra vez el estudiante de *Degrés*, es la acusación anónima



Nathalie Sarraute — "contraste entre lo verdadero y lo convencional"



Albert Camus — "lejos de su absurdo"



Michel Butor — "lograr una unidad en la vida"

a la violencia latente en una sociedad tan morigerada en la superficie y tan culpable en el fondo: el orden burgués afectado en sus entrañas por una lenta y corrosiva enfermedad. Porque el mundo que describe Michel Butor es un mundo enfermo, prisionero de sus redes como lo están sus personajes, descompuesto en las pequeñas piezas de un rompecabezas que ya nadie es capaz de reconstituir, salvo para dar cuenta de esa misma disgregación, el propio novelista. Detrás de las caras inexpressivas, de los trajes correctos, de lo que se enseña en las escuelas, de la labor rutinaria del escritorio, de las operaciones comerciales y de las fiestas elegantes, detrás de la hermosa, serena y sólida fachada no hay nada. Como en los más antiguos barrios de las viejas ciudades, que tras las caras remozadas de las casas no tienen muchas veces sino el esqueleto de una construcción hace tiempo desmoronada. Pero la imagen no es del todo válida. Si hay algo detrás, como una extraña mancha de sangre que se extendiera subrepticamente sobre la exquisita blancura de un vestido de fiesta. La violencia es la enfermedad secreta de ese mundo impecable. Ese crimen que persigue la buena conciencia de los habitantes de Bleston (*L'emploi du temps*) y que cierra sorpresivamente el baile en *Passage de Milan*. Como un hermoso paquete de regalo con un explosivo en su interior, este universo está marcado por una amenaza. "Había sido una fiesta deliciosa; ella había representado tan bien su papel...; mamá había preparado todo tan bien y papá había estado tan atento..." Basta que uno de los invitados se divierta con el acto gratuito de un pequeño robo en la casa de sus huéspedes y la brillante velada termina en crimen. Relaciones equívocas, violencia larvada, un sub-mundo siniestro que late en un edificio cualquiera de una barriada residencial, como un depósito "donde duermen estatuas de dioses y de demonios de todos tamaños y de todas las edades, cuyo inventario no se hace nunca".

El intento de recuperación del pasado carece de las felices reminiscencias de un Proust. Lo que el narrador se propone reconstruir (*L'emploi du temps*) es la experiencia más rutinaria de la vida para darle coherencia y fijarla en su relato exhaustivo. Impedir el olvido, no desperdiciar nada, por menudo o insignificante que sea. "...esta busca, este dragado que ocupa ahora tan regularmente todas las noches de la semana, debe liberarme de las aguas turbias de ese mal sueño que me había tragado y cegado, ese encantamiento moroso que sufría..." Pretensión de poner a funcionar la inteligencia en medio del caos, de afinar una atención cada vez más viva y capaz de percibir la realidad. El diario es un hilo de Ariadna en el laberinto de un acontecer informe. ¿Por qué la obsesión de convertir en arte algo que, en el fondo, molesta y se rechaza? El narrador siente que, si se pierde esa cadena de repeticiones, se queda sin asideros: ese mundo desagradable se le impone a su pesar. La palabra le sirve para conjurar el encantamiento de la ciudad; su relato es un esfuerzo por oponer la lucidez a la angustia, un antídoto contra el odio y la atracción del medio — la ambivalente contradicción de Butor.

Aunque *La modification* prefigura un futuro, el pasado como recuerdo interfiere inevitablemente, contra la voluntad misma del sujeto, en la imaginación del porvenir. El pasado y un presente inauténticos, oscuros, tienen una presencia dura e inevitable, que se opone tenazmente a cualquier transformación. El personaje se siente incapaz de actuar, de tomar la decisión definitiva que podría liberarlo. Sostiene con el pasado un fugaz duelo, en el que de antemano está derrotado: El mal está en él mismo, en su ambigüedad, en esa espesa tela de araña que ha secretado poco a poco, rodeándolo, y que ya es imposible romper. "Era todo el tiempo anterior, desde hacía años, que se había acumulado, que se mantenía en equilibrio como un gran muro de ladrillos y que se ha puesto a oscilar de pronto en el curso de este viaje y que sigue, que va a continuar moviéndose sin piedad hasta mañana por la mañana, al amanecer, hasta que las cosas hayan tomado por fin un nuevo aspecto un poco estable."

Con Bleston, la fatídica ciudad de *L'emploi du temps*, volvemos un poco a la atmósfera de *La náusea*. Una exhalación venenosa, insidiosa, ácida, capaz de trastornar el cerebro es la secreción de la ciudad simbólica: "Me siento rodeado de una especie de terror inmóvil y mudo, como agua helada, absolutamente tranquilo, pesado de fango, que sube irresistiblemente en este comienzo de verano, como si algo se tramara a mi alrededor afectándome, acercándose, adquiriendo poco a poco una figura odiosa, sin que yo pueda identificarlo..."

El frustrado crimen que cree descubrir Revel no es sino una pesadilla, el reflejo imaginario del infierno de su propia conciencia, de la naturaleza inquietante y turbia de la ciudad. Bleston, perseguida por un espíritu malsano de sangre y de crimen, engendra el desconocimiento, impide el amor; nadie conoce al

vecino, al amigo, nadie se conoce a sí mismo. Es la encarnación de un mundo que encierra la muerte. Inútil resulta el intento de salir incólume de tal deterioro, de todo ese polvo; la Catedral misma está manchada por el crimen de Caín, reproducido en sus extraños vitrales. "La sangre roja empezó a correr hacia abajo, como un lento aguacero en todo el cielo rojo de la ciudad... a correr sobre las paredes y sobre las baldosas, hasta sobre los bancos, hasta sobre mis manos, sobre todo sobre mis manos cubiertas, manchadas, impregnadas de ese espeso color luminoso, como manos de asesino, como si yo estuviera condenado al crimen, mis manos en el centro del charco, mis manos en el centro de la mancha proyectada por la escena de allá arriba en el silencio." Lo que debe matar este moderno Teseo es el espíritu mismo de esa ciudad que lo atrae y horroriza al mismo tiempo. Jacques Revel presiente que el amor de Ann podría salvarlo, que ella podría convertirse en la Ariadna capaz de guiarlo para matar a su propio Minotauro. La ciudad rechaza su mirada suspicaz y lo incita a cerrar los ojos, a dormirse en medio del engaño. Bleston, dura y tenaz, no se resigna a desplomarse, a admitir su ruina, a ser reemplazada por otra ciudad más sana y más joven: "...mis células se reproducen, mis heridas se cicatrizan; no cambio, no muero, perduro, absorbo toda tentativa en mi permanencia..." Sobre la imagen de Bleston se superponen las de un pasado brillante, que sugestiona a Jacques Revel — la claridad de Atenas, Creta, la Roma imperial.

La vida, la realidad, se revela muchas veces en representaciones simbólicas — los vitrales de la Catedral, los tapices del Museo, personajes reencarnados del mito de Teseo, la escultura y los edificios de Roma cargados de historia... La belleza romana (*La modification*) es sinónimo de libertad, de la unidad armónica de un universo abolido y anhelado. Poco a poco, el vacilante personaje advierte que lo único verdaderamente necesario es un libro, la obra de arte. El proyecto vital, incapaz de consumarse, se transforma en proyecto de creación artística. El próspero gerente de la casa Scabelli, agobiado por la insipidez de su existencia arreglada y burguesa, se cree decidido a cambiar todo el curso de su vida por un gran amor, esa Cecilia tan estrechamente ligada a la seducción del arte, de Roma — nombre clave que significa la más honda autenticidad. Pero su aventura no pasa de ser subjetiva, la aventura de una decisión que jamás se tomará, en el lapso de una noche de viaje entre París y Roma, entre el pasado y el futuro. Todo culminará en un retorno al pasado, para intentar una última posibilidad de salvación: la reconstrucción pensada, imaginada, de ese reflejo de felicidad y de juventud que ha entrevisto pero que no puede apropiarse realmente.

Esta situación límite es característica de Butor: el novelista comprueba que es demasiado tarde para su personaje, despojado de cualquier otra salida. No puede, ni quiere, recurrir al olvido. En un sueño le sugiere la Sibila: "¿Imaginas que no sé que vas en busca de tu padre para que te enseñe el futuro de tu raza?" Mas el Telémaco de Butor está paralizado íntimamente por un deseo profundo de no modificar nada, de no desear nada, salvo volver a su casa, "volver a tomar el camino que había emprendido". Un camino que se reduce a convencer a la gente de las ventajas de una Scabelli sobre una Olivetti, anulando todas sus iniciativas, dejándose ganar por esa pasividad como por un vicio... Algo subsiste, sin embargo, que pugna por abrirse paso en medio de esas existencias imprecisas, desdibujadas, grises. Un anhelo de autenticidad, de ascesis. Un impulso que tiende a despreciar todas las falsas seguridades de la vida anodina, para recuperar la incertidumbre mucho más propicia a la verdad de las emociones originales, el aliento y la pasión de lo hondamente sentido. No hay sino ruina y mentiras, pero por encima de todo ello "...una conciencia enferma y aplastada... busca su camino hacia la curación y el día" (*L'emploi du temps*). Persisten a la vez dos tendencias, una que arrastra hacia la soñolencia de la aceptación, deseo de muerte, de persistencia de lo inmóvil, y otra que impulsa a la liberación, a la transformación: dualidad característica del autor frente a su mundo.

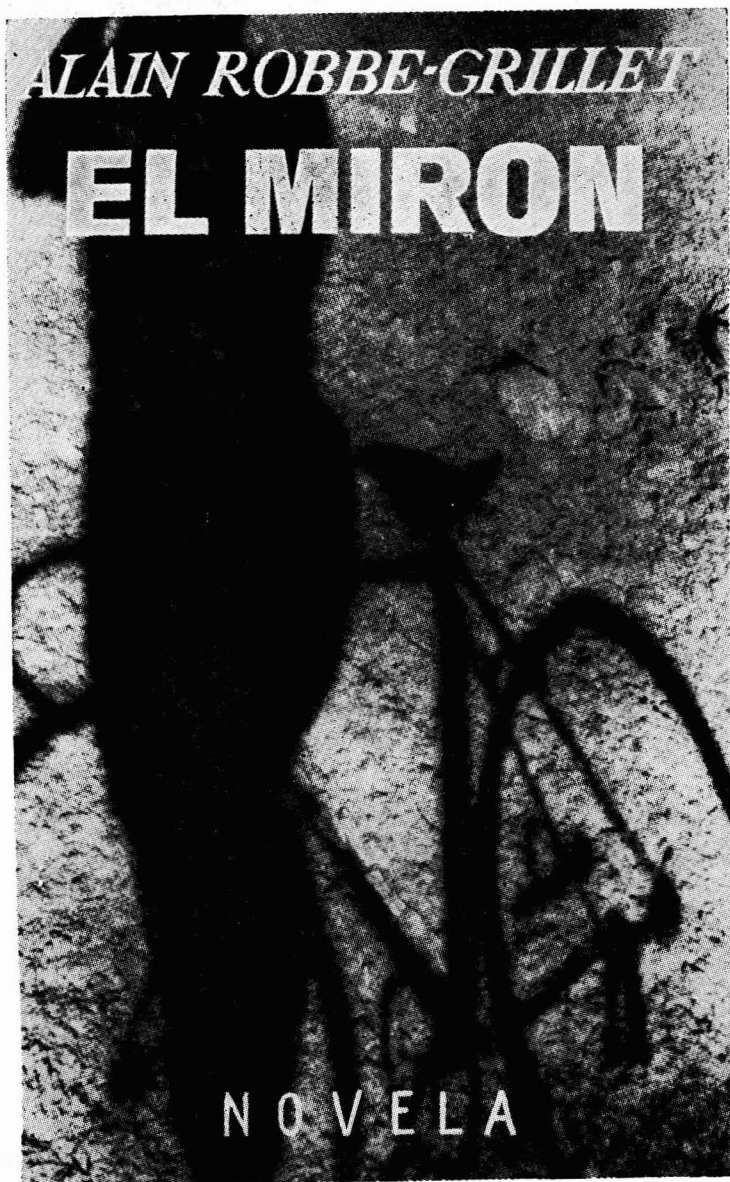
Vidas rutinarias, presas en sus redes. Personajes que, en sus encierros, sienten a la vez complacencia y repugnancia, nostalgia de abandonarlos y terror de permanecer en ellos. Hay siempre un intento de dar forma a una realidad que, tal como la percibe el sujeto, carece de sentido. Ese sentido tratará de encontrarlo el narrador convirtiendo una materia hecha de hábitos, de repeticiones, de vacíos en relato novelesco, en arte. Como si en ese mundo cerrado, presionado por un pasado denso y obsesivo, no hubiera futuro. Como si la única salida fuera una toma de conciencia ideal — a través del arte — y después, en el caso extremo del narrador de *Degrés*, la muerte. En la novela de

Butor, alguien trata siempre de cobrar conciencia de la realidad, imprimiendo sobre ella la coherencia del relato. Revel se aferra, en *L'emploi du temps*, a su diario retrospectivo como a un ancla salvadora en el pantano de Bleston. El personaje de *La modification*, que pretendía evadirse de una existencia falsa dotándola de belleza y libertad, se encuentra incapacitado espiritualmente para tal empresa. Sólo le queda renunciar al amor para dar cuenta, en una novela, de su tremendo fracaso interior. Una tarea abrumadora se impone al narrador de *Degrés*, interesado por mostrar a su sobrino los lazos que pueda tener con las vidas singulares el bagaje de una común herencia cultural. Su propósito es reproducir minuciosamente la existencia de profesores y alumnos de un Liceo, en torno a una clase particularmente atractiva para él —profesor de historia— y que, sin embargo, se borra progresivamente hasta perder toda importancia. La enseñanza, acumulación de conocimientos desprovistos de sustancia viva, es un inmenso cascarón vacío, que no aporta ningún fin válido y no explica ni menos justifica el mundo en que se vive. Los que la reciben y los que la imparten viven por igual al margen de esa noria en torno a la cual giran como movidos por

siste cierta significación o, más bien, cierta vocación del hombre por hallarla. Butor, en una palabra, no establece como principio de su arte el desterrar la inconformidad para sustituirla por la indiferencia. No se contenta con nivelar la realidad, objetos y seres humanos, con una mirada más o menos neutra. Ha descubierto algo degradante en la existencia de la mayoría de los hombres en un medio —que es el suyo— sofocante y exterminador; lo dice, es verdad, sin esperanzas de poder transformarlo pero con una confianza, quizás excesiva, en la facultad que tiene el arte para conmover y hasta modificar la imagen que tienen los hombres del mundo en que viven. Se dedica con minuciosa fruición a una tarea como compensadora: dar cuenta de la desintegración, sin duda dolorosa para él, del modo de vida de la pequeña burguesía, esa “clase” que ha sido por mucho tiempo el sostén y el colchón de la sociedad europea. Si hay una extraña poesía en su testimonio es porque, como artista, percibe cierta atracción oscura hacia esa vida crepuscular, condenada en un plazo más o menos largo a desaparecer. Como novelista no puede permitir que nada se pierda y hace un intento desesperado por rescatar y exhibir a la vez un mundo que le parece congelado, en un callejón sin salida. Sería injusto coincidir con la crítica de Robbe-Grillet: si hay algo de trascendencia, de afán de explicarse el mundo será eso, precisamente, lo que sostendrá en definitiva al universo novelesco de Michel Butor.

“En el agua turbia del acuario, pasan furtivas las sombras: una frase al azar de *Les gommages* resume el mundo de Alain Robbe-Grillet.” “...afuera llueve...; hace frío...; el viento sopla en las hojas; ...afuera hay sol... Aquí no entra el sol, ni el viento ni la lluvia ni el polvo.” La pequeña habitación cerrada desde la cual un anónimo espectador contempla la ciudad ajena, cubierta de nieve (*Dans le labyrinthe*) se identifica con el espacio, al margen de cualquier acontecer significativo, que escoge el novelista para mover sus escasos personajes, semejantes a marionetas: “La muerte de Daniel Dupont no es sino un acontecimiento abstracto, discutido por maniqués.” Reflejos de fantasmas, impersonales, se deslizan silenciosamente sobre los pisos cubiertos de alfombras o de nieve, midiendo su existencia por el ritmo de las articulaciones o las contracciones de los músculos: “medio segundo para un paso, un paso y medio por metro, ochenta metros por minuto”. Personajes sin memoria, sin infancia. *Le voyeur*, vuelto al escenario de su niñez, no encuentra la huella de ningún recuerdo, ni lo desea: ofrece a sus clientes una supuesta cordialidad con la misma indiferencia que los relojes que pretende vender. Unos y otros se miran y no tienen más relación mutua que la conversación banal. Borrosas calcas de esos originales que no conocemos, apenas late sangre en sus venas. Tras las expresiones cerradas de los semblantes puede leerse cualquier emoción —hostilidad, preocupación, miedo, indiferencia o simplemente la ausencia. El escaso movimiento se detiene y las sombras se contemplan u observan los objetos, sin que el menor aliento anime la escena. Una extraña uniformidad asemeja las casas, las fachadas de los edificios, el aspecto de la gente: es posible poner en duda la identidad del interlocutor y resulta vano todo esfuerzo por determinar una dirección en medio de ciudades que repiten fatídicamente al infinito la fisonomía de sus plazas y hasta las moradas donde habita la gente. El tiempo se envuelve sobre sí mismo, las situaciones reales o imaginarias se repiten; lo que sucede —que puede ser algo atroz o angustioso— no altera la superficie inmóvil de la vida.

Robbe-Grillet se niega a ser un moralista. No podría serlo quien concibe la relación entre el hombre y el mundo como distancia, como hiato y, a la vez, rechaza toda connotación trágica de ese distanciamiento. Imposible descubrir un lugar para el hombre en el mundo. La distancia que existe entre el hombre y las cosas separa también al hombre de los demás hombres. No hay que intentar salvarla. La libertad consiste precisamente en reconocerla y no convertirla en angustia, en tragedia. Robbe-Grillet rechaza cualquier sentimiento trágico de la vida: no hay una unidad coherente en el mundo, entre el mundo y el hombre. El novelista no puede aludir a significados, ni de las cosas ni de los gestos, sólo puede registrar el suceso mismo. No puede recurrir a ideas ajenas a la conducta exteriorizada y por tanto evidente ni a símbolos o representaciones más allá de la realidad material e inmediata de las cosas. Sería inútil un punto de referencia político o social puesto que el contenido de la novela carece de importancia: todo tiene el mismo nivel. El único objeto del proceso de creación es la forma. “Lo importante no es que una novela quiera decir algo: es que sea algo, sin ocuparse de significar nada.” No se puede integrar una concepción del mundo y del hombre. Robbe-Grillet ataca sobre todo al humanismo trascendente de contenido religioso, pero también desconfía del humanismo no metafísico. Rechaza todas las implicaciones acerca



“la mirada del anónimo espectador”

hilos invisibles. Para el maestro de historia la toma de conciencia significa la enfermedad que va a consumirlo, la muerte, porque ha dejado de ser una rueda más en el engranaje para convertirse en espectador lúcido y crítico. Esa conciencia nadie la quiere y todos empiezan a verlo con recelo, a evitarlo, hasta el propio sobrino aterrado ante una verdad que hubiera preferido no descubrir.

Según Robbe-Grillet, Butor sitúa más allá del mundo visible e inmediato un tras mundo invisible y misterioso. Ese tras mundo sería una especie de conciencia capaz de juzgar al hombre y de recuperar sus errores y sus fracasos. Le reprocha su trascendencia, su “metafísica”, su preocupación por colocar, con algún significado, a la infelicidad y al mal dentro de un todo coherente, de encontrar un sentido dentro del mundo. Ya advertimos cómo el universo novelesco de Butor no carece de la inquietud que le produce la anulación de los valores en la sociedad contemporánea. Dentro de ese universo desgarrado, per-

de la "condición humana" que han sido tema de la novela contemporánea. Está tan lejos del *absurdo* de Camus como de la *nausea* de Sartre, que considera como las dos más notables manifestaciones novelescas de ese "engañoso" humanismo trágico. Si nadie contesta a su voz, el hombre no debe llenar ese vacío de angustia; no tiene por qué convertir ese vacío en el sentido de la vida. Si hay un abismo infranqueable entre hombre y mundo —entre las aspiraciones del hombre y su insatisfacción en el mundo— no hay que advertirla con rencor —*el absurdo*— ni mucho menos establecer una complicidad equívoca, hecha de una intimidad y una fascinación ilusorias y engañosas — *la nausea*. Ninguna reconciliación es posible. El hombre no debe intentar una salvación metafísica o terrenal, asumiendo esa condición "trágica" —la soledad, el sufrimiento, la conciencia infeliz— sino, al contrario, despojándose de la pretensión de recuperar la armonía, rechazando el vértigo del desgarramiento y situándose ajeno y tranquilo frente a un universo exterior, definitivamente extraño.

La realidad está vacía en el mundo de Robbe-Grillet. Existen los objetos —que *están ahí*— sin ningún valor. El lenguaje del novelista tiene que abandonar la metáfora y atenerse a la descripción estricta de esa superficie lisa y hueca que es el mundo. El hombre deposita subjetivamente sus valores en la realidad. Pero la palabra es una mistificación si se aventura a decir algo más, por ejemplo que "La cafetera está sobre la mesa". Los objetos no son un refugio, como los percibe Nathalie Sarraute, sino absolutamente ajenos. Los describe con una mirada que se detiene prudentemente en la superficie, sin querer penetrar puesto que adentro no hay nada. Registrar las formas, los contornos, medir las distancias. Acercarse al personaje para seguir minuciosamente sus pasos, espiar sus gestos, percibir su despegue, su separación de un universo opaco, incapaz de entablar relación con él. No introducir valores, no intentar una imposible recuperación de la unidad. No revestir las contradicciones o el fracaso con el prestigio de una necesidad de salvación; no sublimar la angustia.

Robbe-Grillet desconfía de la subjetividad, la considera insuficiente. Pero al no encontrar ninguna verdad en la vida, en el mundo, se niega a experimentar esa escisión como dramática, quiere limitarse a tener de ella una conciencia ingenua, una conciencia previa a la reflexión y a la comprobación de esa nada que cree descubrir. El individuo se encuentra reducido a sí mismo, en ruptura con el mundo, pero ese extranjero en la tierra no debe lamentar la ausencia, la falta de armonía entre él y el mundo. Aspirar a ese reposo, a restablecer la unidad significa abrigar una conciencia infeliz. En cada personaje hay un punto de vista sobre el universo, que permanece aislado, incomunicado con los demás puntos de vista. Los hombres no se reconocen. A la vez que rechaza la validez de una explicación subjetiva del mundo y pretende limitarse a una descripción objetiva, en el fondo niega que haya nada que explicar puesto que ese mundo, esos objetos, carecen de contenido. No acepta ninguna formulación trascendente, ninguna proyección de una esencia ideal en un plano superior, más allá de la vida; pero tampoco valoriza la existencia singular de cada hombre ni su existencia en el mundo, ni el mundo mismo. No hay sino un enorme hueco que el hombre ha querido llenar en vano con la presencia divina o con la exaltación de una condición humana trágica. La contradicción entre su propia subjetividad y el mundo es inevitable. Robbe-Grillet piensa que el hombre será libre sólo cuando se haya desprendido de la inquietud metafísica engendrada por la muerte de la divinidad y haya renunciado a reemplazar esa trascendencia por cualquier "antropocentrismo" igualmente falso. Él mismo ha afirmado recientemente que la objetividad supuesta de su novela es una intención que le ha atribuido la crítica, cuando él no gusta de emplear ese término en sus ensayos teóricos. Evidentemente. Cuando habla de objetividad es simplemente "en el sentido de 'vuelta hacia el objeto', es decir, hacia el mundo material exterior". Pero nunca en el sentido de un conocimiento, de una explicación objetiva de la realidad, puesto que esa realidad es inexplicable y, para usar un término muy grato al novelista, "irrecuperable".

Su universo carece deliberadamente de dirección. Los días de los personajes se suceden incomprensibles, dispersos o giran en un vago movimiento circular. La novela se inicia —como en *Les gommages*— cuando un brazo maquinal coloca el decorado y enciende la luz; al final, la iluminación desaparecerá de golpe del escenario esquemático de sombras chinas. Las implicaciones políticas que pudiera sugerir la intriga son irónicamente soslayadas. La encuesta policiaca se desenvuelve un poco como un proceso gratuito cuyos actores no están muy seguros de lo que están buscando (sólo al final comprenderemos que el protagonista buscaba, sobre todo, su propia identidad). Las gomas de borrar que compra repetidamente Wallas, sin que ninguna consiga



"vuelta hacia el objeto, es decir el mundo material exterior"

satisfacer su deseo de poseer la goma especialmente sugestiva que se ha propuesto encontrar, sirven de título al relato, como restando importancia a la otra búsqueda paralela, la del asesino. "Va a verse obligado, una vez más, a la compra de una goma cualquiera con la que no sabrá qué hacer, puesto que no es evidentemente la que busca y no necesita ninguna otra —aunque se parezca en algunos detalles— sino *esa*." La obsesión por hallar el objeto imaginado no será satisfecha. Esa goma reúne las características del *objeto* para Robbe-Grillet: ajena al hombre, como la realidad exterior de las cosas, aquél no puede establecer contacto con ella. Pero la trama detectivesca nos reserva una sorpresa: el policía matará a la supuesta víctima. El muerto, que no lo estaba, resulta asesinado por el encargado de descubrir al criminal. Y surge el equívoco. No sabemos si el policía es o no un hijo del señor Dupont al que se alude vagamente y nos preguntamos si esa muerte no será una especie de justificación fatal del destino, de repetición burlesca del drama de Edipo. ¿Se trata tan sólo de una hábil trampa tendida a los lectores demasiado habituados a explicarse la conducta de los personajes? Wallas, personaje enigmático para nosotros y aun para él, puesto que se desconoce a sí mismo, acaba por dar muerte, sin saberlo y de una manera imprevista y arbitraria, a alguien que podría ser su padre... Y que podría no serlo... *

El tiempo de la novela cierra su ciclo restituyendo las cosas al momento inicial. El crimen, cometido aparentemente una noche a las siete y media, se comete realmente 24 horas más tarde. Ha habido sólo un paréntesis, no medido por el reloj del protagonista que se ha detenido, tras el cual se restablece el orden. Alrededor del patrón del café, que asiste imperturbable al azar de los acontecimientos, los objetos y los personajes flotan como embarcaciones mecidas al antojo del oleaje, con su carga de pescados muertos y de hombres.

A pesar del propósito expreso de evitar la psicología, tanto como la política o la implicación social, Robbe-Grillet no puede evadir del todo las motivaciones de sus hombres sin cara. Este individuo impreciso, indiferente, insensible al recuerdo, con una

* Después de terminado este ensayo, encontré la confirmación de las alusiones al mito de Edipo en "*Clefs pour Les gommages*" de Bruce Morrisette (*Les gommages*, Union Générale d'Éditions, París, 1962), quien califica a la novela de "versión moderna de la tragedia de Edipo", según testimonio recibido del propio Robbe-Grillet. Es evidente, en todo caso, que Wallas-Edipo es un personaje anti-trágico, deliberadamente caricaturizado. Por eso resulta muy sugerente la interpretación de L. Rodiez (texto inédito citado por Morrisette) que considera a *Les gommages* como la demostración de la imposibilidad para el hombre contemporáneo de nutrirse de los mitos heredados del pasado. La goma buscada por Wallas sería un instrumento simbólico para borrar la continuidad con el pasado humanista.



"Un presente inapreciable, tenso o neutro, amortajado"

estrecha imaginación reducida al cálculo minucioso de las ventanillas, es un sádico criminal. El marido invisible, en cuyo punto de vista nos situamos en *La jalousie*, es un hombre perseguido por obsesiones, quizás un loco. Sin embargo, el autor se comporta como si no lo supiera. Con enorme indiferencia relata la conducta del asesino antes y después del crimen (*Le voyeur*), jamás el crimen mismo: en relación con ese crimen conserva idéntica helada y circumspecta lucidez que el criminal. Se mantiene respecto de sus personajes igualmente ajeno, "ligeramente separado", como el vendedor ambulante que se convertirá en asesino frente a las expresiones tensas y ansiosas de sus compañeros de viaje. En las primeras novelas —*Les gommes*, *Le voyeur*— el crimen es el suceso obvio, aunque no se produzca frente a nuestros ojos. En *La jalousie* se suprime cualquier alusión, siquiera indirecta, al adulterio: cerramos el libro sin saber, más que el propio marido, si algo se ha consumado entre los supuestos amantes. La mirada alucinada del personaje que no se muestra, reproduce mil veces los gestos contemplados. Los párrafos se repiten íntegramente, como en la memoria anormal del marido los gestos que considera inculpadores. La mesa laqueada de blanco, el vestido, la navaja de rasurar, el vaso, las palmeras, los sillones, el piso, la puerta tienen contornos ineludibles. La realidad se descompone en sus elementos formales — ángulos de 45 grados, paralelepípedos, trapecios isósceles, cuadrados. El paisaje visual del personaje se ordena como un cuadro cubista. La descripción renuncia a los recursos tradicionales de la literatura para recurrir a los de la plástica. Las palabras se abstienen de evocar; el lenguaje sólo funciona en su sentido más inmediato, para dar cuenta de la presencia, sobre el polvo de la carretera, de un sapo aplastado; o sigue los movimientos de una hormiga o los contornos sinuosos de una nube. La huella del insecto estrellado sobre la pintura mate de la pared del comedor podrá borrarse fácilmente. No es cosa de inquietar a nadie.

La mirada del anónimo espectador seguirá registrando día tras día los mismos gestos sin poder llegar a ninguna conclusión. Para nosotros se oscurece el tinglado. "Son las seis y media. La noche negra y el ruido ensordecedor de los grillos se extienden de nuevo sobre el jardín de la terraza, en torno a la casa." Reina por fin la oscuridad definitiva sobre el portal, el comedor, la habitación de las persianas entornadas. Hemos asistido a lo largo de 218 páginas, detrás de imaginada celosía, a los desplazamientos enigmáticos de una mujer de cabello negro (...) y un hombre que se llama Franck.

Puede hablarse, con cierta amplitud de criterio, de los "personajes" de Sarraute o de Butor, aunque no sea en el sentido

de la novela tradicional. Nunca dejamos de establecer con ellos cierto contacto. ¿Pero cómo afirmar que conocemos a algún personaje de Robbe-Grillet? Es cierto que hay siempre alguna mirada humana sobre los estrechos perímetros de su espacio novelesco, pero nada más: una mirada que se detiene indiferente o movida por imprecisa pasión sobre las personas y las cosas y que en su sospechosa lucidez puede disimular inclusive una anormalidad. En este vacío donde los ecos de las voces rebotan y se pierden, donde nadie dice nada que quiera decir algo, la falta de significado se manifiesta también —aunque el novelista pretende eliminar progresivamente de su obra cualquier alusión semejante— en una deformación psíquica, un hueco más dentro de la ausencia generalizada. Ni siquiera queda el sonido y la furia. La vida es una historia dudosa y desvaída, que no se puede contar. Un presente inapreciable, tenso o neutro, amortajado. Un mundo sin memoria, sin antecedentes y sin consecuencias.

En *el laberinto*, el soldado no sabe adónde va. Hay silencio y cae nieve. Inmóvil, apoyado en un poste de luz, espera. La guerra ha terminado (¿cuál? Robbe-Grillet advierte que no se trata de ninguna situación histórica). El soldado busca una calle cuyo nombre no recuerda, para entregar un paquete a un destinatario desconocido. No sabe lo que contiene el paquete, que le ha sido confiado por un compañero desaparecido en la última batalla. Sin embargo, protege su envoltorio como si se tratara de un asunto de vida o muerte. El soldado escucha voces que no se distinguen, que se confunden con otros ruidos, ¿se tratará de voces humanas? Las calles no tienen nombre — algunas conservan aún sus letreros, pero tan borrosos que no se pueden leer. Además todas son idénticas, las casas iguales, las ventanas cerradas, los vidrios sucios, sin una sombra que delate tras ellos una figura humana. ¿Están todas vacías? Los personajes se detienen por momentos con la fijeza de una pose fotográfica. Tan pronto son seres de carne y hueso como figuras de un grabado. "... la tensión sucede al movimiento, los rasgos se han crispado, los miembros se han vuelto rígidos, la sonrisa se ha convertido en rictus, el aliento ha perdido su intención y su sentido. Ya no subsiste, en su lugar, sino la desmesura, la extrañeza y la muerte". Sobre la cómoda de la pieza hermética hay un grabado. Los semblantes se confunden: hay quizás un sólo niño o quizás dos; el espectador de la lejana habitación del último piso es, o no, el mismo que socorre al soldado herido y recoge ¿quién podría asegurarlo? el paquete misterioso. Como si las figuras vivas fueran inidentificables y hubieran pasado a formar parte de algo concluido, de una imagen dibujada, de un grabado titulado "La derrota de Reichenfels".

Podríamos interpretar sin duda —olvidando el consejo del autor— la busca del destinatario del paquete por el extenuado superviviente de la batalla perdida: 1) ¿hay algo que "el hombre" pretende conservar más allá de la soledad, el fracaso y la muerte?; 2) ¿prevalece la solidaridad como valor posible en un universo despojado de todos los significados? El soldado cae abatido por las ametralladoras de una de las primeras patrullas del ejército de ocupación. Pero puede refugiarse, ya herido, en un zaguán de donde será conducido por brazos generosos a una habitación segura. Allí morirá, pero el paquete —con algunas cartas de amor, un reloj, un anillo— tiene muchas probabilidades de llegar a manos de su destinatario.

Pero Robbe-Grillet ha insistido demasiado en su desinterés por todas las manifestaciones de la literatura contemporánea que han intentado, de alguna manera, devolver un sentido a la vida. Ningún ordenamiento es posible, para él, puesto que ni él ni nadie sabe adónde va. Si *En el laberinto* fuera, en última instancia, un libro "recuperable", el autor advertiría que lo es a su pesar y que, en ese caso, los resultados de su arte no están todavía a la altura de su propia experiencia ahistórica que no concibe siquiera la posibilidad de existencias problemáticas dentro de la sociedad, ni de una búsqueda cualquiera, salvo la de una forma autosuficiente e indiferente de su propio contenido.

En *el laberinto* no sería pues sino el diseño formal imaginado por el personaje solitario de la habitación aislada por gruesas cortinas rojas. Como lectores, tenemos derecho a imaginar que ese personaje es el novelista mismo, situado frente a su mundo, frente al silencio: "Ningún rumor, ni siquiera ensordecido, franquea jamás las paredes del cuarto, ninguna trepidación, ningún soplo de aire, y en el silencio descienden lentamente delgadas partículas, apenas visibles bajo la luz de la pantalla, descienden lenta, verticalmente, siempre a la misma velocidad y el fino polvo gris se deposita en una capa uniforme, sobre el piso, sobre la colcha, sobre los muebles."

La novela brasileña

Por João-Francisco FERREIRA

Introducción

Alrededor de 1930, la novela brasileña gozó de una posición sorprendente. Con excepción de Machado de Assis —la figura más consciente dentro de un modesto cuadro narrativo, que por otra parte se mantuvo aislado y en situación de privilegio—, se puede afirmar que los escritores brasileños del pasado fueron superados por los novelistas que, a partir del movimiento modernista —especialmente después de la publicación de *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, en 1928— se manifestaron con gran ímpetu desde Ceará hasta Río Grande del Sur.

Lo que se distingue de inmediato es el hecho de que aportaron, con originalidad y singular potencia, una amplia visión de la realidad brasileña, en especial del nordeste, sin duda una de las regiones más sufridas y sacrificadas del país. Indudablemente esta visión fue un auténtico descubrimiento. Reflejó como nunca la tierra y al hombre brasileño exponiendo trazos específicos de su carácter, lo que había de bueno y de malo, revelando lo que tenía de más crucial: la historia social, política y económica del país. La sequía, las crisis provocadas por la inadecuación de los antiguos sistemas económicos; las perturbaciones originadas por el advenimiento de formas más avanzadas de civilización, el neto contraste entre la situación que vivía la mayor parte del país y los centros de mayor población y, por ende, más adelantados; en suma la realidad cultural brasileña y lo que constituyó el núcleo inspirador de la obra de los románticos, definitivamente incorporados a uno de los capítulos representativos de la literatura brasileña: la fase más original de su novela. A despecho de los elementos en que se apoya —que una crítica más exigente podría considerar superados— la novela moderna realizó una obra realmente significativa. Primeramente redescubrió el Brasil para los brasileños y exportó la imagen viva de un pueblo sin ocultar los agudos problemas en que se debatía el país, denunciando con gran valentía la insensibilidad moral de las clases privilegiadas, las fuerzas y los intereses regresivos con que trataban el progreso. La obra de los nuevos novelistas se afirmó por el carácter social de sus temas y en forma fundamental por su expresión nítidamente brasileña. Fue un impulso creador tan original y poderoso que alteró los principios con los que hasta entonces se condujo el arte de ficción en el Brasil, llegando incluso a ejercer influencia en las letras portuguesas (como sucedió en la novela norteamericana sobre la europea), animando un género tan poco desarrollado. Esta novela representa sin duda una fase decisiva en la historia literaria del Brasil. “Más fuerte, incontestable, más decisivo que ningún otro, pesó en la balanza este hecho nítido y definitivo: un pueblo se decide a hablar por boca de sus escritores”, así expresó durante el auge de la novela del treinta, el notable crítico portugués João Gaspar Simões. Es un testimonio insospechable ya que este crítico tiene una posición sistemática en lo que respecta al arte de ficción, que ve según el ejemplo de los grandes maestros, por consiguiente, menos como una fijación plástica de la vida que como un estudio del hombre. Completando su pensamiento, Gaspar Simões señalaba: “En el Brasil acaba de producirse un fenómeno misterioso: los escritores brasileños sorprendieron con toda su natural pureza el centro de la psicología nacional.” “Aspiraciones, dudas, deseos, tristezas, alegrías, todo lo que forma parte del ser vivo y del pueblo, comenzó a expresarse a través de los artistas del Brasil. Entonces, sólo entonces —agrega el crítico— surgió una literatura nacional.”¹

Para comprender y estimar mejor la contribución de este grupo —a cuyo frente se colocan por su originalidad, influencia y repercusión popular, los nombres de Jorge Amado, Lins do Rêgo y Graciliano Ramos—, conviene establecer sumariamente un panorama retrospectivo de la novela nacional, lo que no resulta difícil si se tiene en cuenta que ésta surge en el Brasil apenas en el siglo pasado, después de la independencia política. Naturalmente que se trata de una novela romántica, de acuerdo con las ideas y sentimientos de la época. Por su contenido, temas y preocupaciones, el movimiento romántico correspondió a los anhelos de los escritores que procuraron expresar en forma independiente su visión de la tierra, y de un hombre y una sociedad que habían conquistado su libertad.

La novela brasileña comienza entonces, porque en los siglos anteriores al romanticismo nada surge de importante. Al revés de los pueblos hispanoamericanos donde algunas de las crónicas y narraciones de los siglos XVI y XVII como la de Bernal Díaz y la de Carlos de Sigüenza y Góngora. *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690), por no mencionar los *Comentarios reales* (1609-1617) de Garcilaso, que alcanzan en cierto momento un seductor aire novelesco, en el Brasil nada se escribió digno de ser comparado. Existieron tentativas, pero ilegibles, como el *Compêndio narrativo do peregrino de América* (1728), del bahiano Nuno Marques Pereira (1652-1728) y las *Aventuras de Diófanes* (1752), de Teresa Margarida da Silva Orta (1712), novela que en su época obtuvo cierta resonancia, a juzgar por sus cuatro ediciones. La novela brasileña se afirmó con el romanticismo. Es natural, pues sólo en el siglo pasado, con una mayor aproximación entre las clases sociales y la valorización del hombre del pueblo, este género literario —en la forma en que hoy lo estimamos— en Europa vive su plenitud, consagrándose definitivamente, aunque en el siglo XVIII diese firmes pasos, por ejemplo con *Tom Jones*.

De A Moreninha a Inocência

Con Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), autor prolífico que cultivó varios géneros, se inicia la novela con características nacionales. Su obra más conocida es *A Moreninha* (1845), fruto del más decantado sentimentalismo romántico. Macedo se redimió en parte de ese prejuicio por las dotes de observación que revela y por el empeño localista que concede a su novela, localismo que vemos manifestado también en su obra teatral, particularmente en las comedias de costumbres, de la que *A Torre em concurso* es un ejemplo. Es por el camino de ese sentimentalismo (en mayor o menor grado) siempre atento a lo que significaba documentar las peculiaridades de la tierra y la gente del Brasil, como ulteriormente se van a orientar (hasta Machado de Assis y Aluísio Azevedo) todos los novelistas nacionales. Así procedieron José de Alencar (1829-1877) y Bernardo Guimarães (1825-1884). Este último, en ciertos casos, aparece preocupado por el ambiente rural, como en *O Garimpeiro* (1872), por la historia, como en *Maurício* (1877), o por ciertas ideas sentimentales propias de su época, como en la más popular de sus novelas, *A escrava Isaura* (1875), pero con todo no se apartará de la orientación fundamental del movimiento.

En José de Alencar, escritor de mayores recursos, imaginación poderosa y gran capacidad verbal, los temas resultan más complejos, aunque sin eludir la tendencia ya señalada. Le imprime a su trama y a su estilo, profundidad, color y vibración, nítidamente brasileña. El escritor cearense ambicionaba construir una obra que reflejase las diversas fases de la realidad de su país y que al mismo tiempo expresase el sutil espíritu nacional. Naturalmente falló por insuficiencias personales, por falta de ambiente propicio, y también porque la escuela que siguió no era la más indicada para permitir la culminación de un proyecto de tal magnitud. Forjando una visión incompleta del hombre, el romanticismo no permitió la eclosión de grandes novelas, tal como aparecerán con el realismo. Los temas indigenistas de Alencar también se perdieron porque a su autor le faltó, aun dentro del romanticismo, un sentido más real y más práctico tanto de la vida del país en el periodo colonial, como de las relaciones entre indios y blancos. Afonso Taunay le censuró el error de imitar a Chateaubriand cuando existía ya un camino abierto por Fénimore Cooper. Alencar —que además era buen crítico, aunque por defender su creación literaria se irritase como en la polémica con Joaquim Nabuco en 1875— supo explicar la orientación de su obra indigenista, en las confesiones de *Como e por que sou romancista*, al decir que, al contrario del escritor norteamericano “que no se deja arrebatar por la fantasía, sino que la contiene”, él esparció en *O Guarani* “el lirismo de una imaginación joven que tiene como primer vertiente, el vicio de la exuberancia”. Refiriéndose a Peri, personaje central de su obra —que la crítica maltrata en general, por falso, inverosímil y absur-

do—, Alencar se remite de nuevo a Cooper para decir que éste “considera al indígena desde el punto de vista social y que en la descripción de sus costumbres fue realista, presentándolo bajo un aspecto vulgar. En *O Guarani* —prosigue— el salvaje es un ideal que el escritor intenta poetizar, quitando la grosera corteza con que lo cubrieron los cronistas y arrancándolo del ridículo que sobre él proyectaron los embrutecidos restos de la casi extinguida raza”.² Mirado desde ese ángulo, dentro del clima romántico, la novela cobra, sin duda, mayor interés. Pero idealizando la historia y sus personajes, que aparecen sumergidos en un “puro y vasto romanticismo”, como decía Machado de Assis, Alencar perjudicó su obra, hoy enteramente ilegible para un lector de gusto exigente. *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1874), que completan el ciclo indigenista, pecan por los mismos motivos. Pero en estos tres libros hay sin duda una evocación poderosamente bella de la naturaleza brasileña, a la que en forma involuntaria relacionamos, como proyecciones naturales y no como personajes vivos y humanos, las figuras de Ceci, Peri o Iracema. Lo mismo se puede decir respecto de Arnaldo Louredo de *O Sertanejo* (1876), o de Manuel Canho de *O Gaúcho* (1870), criaturas de la fase regionalista. Tanto uno como otro pierden su condición de personaje para representar dones, virtudes, en los que es tan pródiga la tierra y la gente del Brasil. Tal vez por eso *Iracema* se coloca en una posición aparte. Su carácter poemático, legendario, le da fisonomía propia, viva y conmovedora, y no intentamos “saber si es primero una leyenda, si una novela...”³ Mientras tanto Alencar prosigue en su intento de interpretar todos los sectores de la realidad brasileña, dedicándose a otros tipos de novela, con el deseo de superar el romanticismo innato. Quiso, por ejemplo, sorprender la vida carioca de su tiempo, esbozando en *Lucíola* (1862) un estudio del carácter femenino. Aunque en ésta —como en otras obras— obtenga ciertos resultados en lo que se refiere a fijar algunos aspectos de esa sociedad, no consigue en cambio veracidad novelística en la creación de sus tipos.

Resumiendo, la verdadera fuerza de Alencar radica en su poder verbal, en la capacidad descriptiva, en los recursos de su imaginación, en la forma con que reveló por primera vez con toda pujanza la rica y variada naturaleza brasileña, cuyas muestras más notorias encontramos en muchas páginas de *O Guarani*:

“En ese momento, el río jadeó como un gigante que se estremece en convulsiones, y nuevamente se recostó en su lecho, lanzando un gemido profundo y cavernoso.

“A todo lo largo, en el penacho del torrente afloraron los camalotes; las aguas se encrespaban y una sábana de espuma se extendió sobre su superficie lisa y pulida, semejante a una onda del mar expirando por las arenas de la playa.

“Después todo el lecho del río se cubrió con este delgado territorio que se desdoblaba con una espantosa velocidad, rumoreando como un manto de seda.

“Entonces en el fondo del bosque sonó un estampido horrible que siguió rebotando por el espacio; diríase un trueno corriendo por las quebradas de la serranía.

“¡Era tarde!

“No había tiempo para huir; el agua lanzaba su primer rugido e, irguiéndose en cresta, se precipitaba furiosa, invencible, devorando el espacio como un monstruo del desierto.

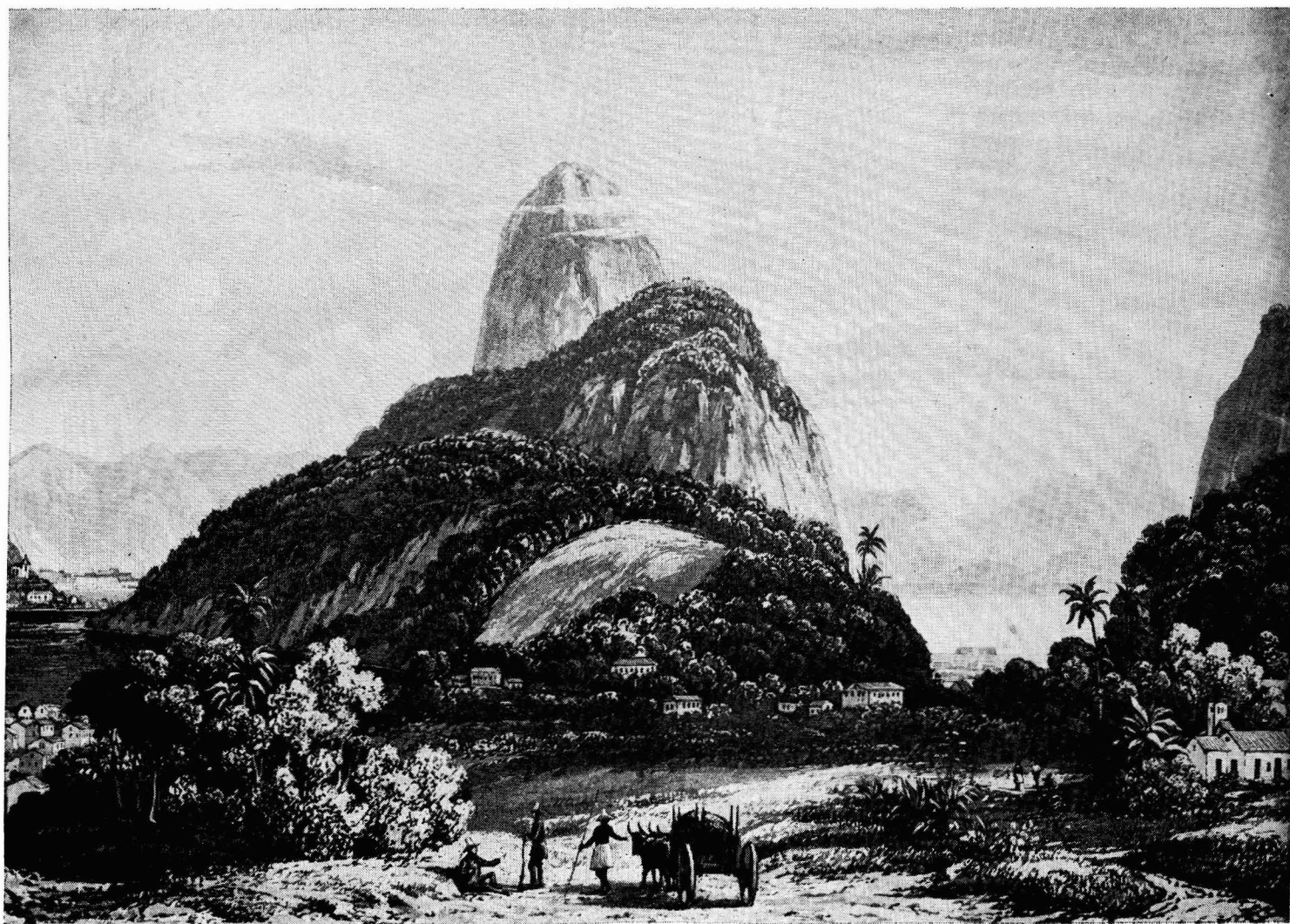
“Perí tomó la rápida resolución que exigía la inminencia del peligro: en vez de ganar el matorral se agarró a uno de los bejucos y, subiendo encima de la palmera, se cobijó allí junto a Cecilia.

“La muchacha, despertada violentamente, y tratando de saber lo que pasaba, interrogó a su amigo.

“—¡ El agua! —contestó él, señalando hacia el horizonte.”⁴

Más feliz que Alencar, en el sentido del aprovechamiento de la realidad fue Afonso Taunay (1843-1899), a través de una obra: *Inocência* (1872), que rivaliza en popularidad con *O Guarani*. El interior de Matto Grosso, que conoció durante la guerra con el Paraguay, le proporcionó junto al tema de su historia un idilio delicado, ingenuo, entre gente sencilla que le sirvió de materia adecuada a sus condiciones de escritor plástico, eximio en la pintura de la naturaleza.

Lejos de los peligros de la imaginación y el excesivo poetizar la realidad, Taunay concedió en su obra un mayor espacio a la observación, insistiendo en un conocimiento minucioso casi científico del medio en que vivían los toscos participantes de su drama. Con todo, éstos no escapan a los moldes sentimentales, ni a las convenciones de escuela, y tanto *Inocência* como Pereira, Manecão o Cirino, son personajes sin médula psicológica, valen como símbolos y en realidad no se



“aportaron con originalidad y singular potencia una amplia visión de la realidad brasileña”

destacan mucho de los tipos comunes de la época en que se desarrolla la historia de la infeliz Inocência, tan víctima de su amor como de las severas costumbres imperantes —entonces— en el interior de Brasil.

Aparte de esto, Taunay escribió otras novelas de carácter urbano, pero sin encontrar ni la inspiración ni el éxito de *Inocência*. Aquí conviene recordar que en pleno ciclo macediano y precediendo a la publicación de *O Guarani*, otro escritor entregaba como folletín, sin mayor repercusión, una obra que hoy nos sorprende por su notoria superioridad frente a los procedimientos románticos en boga. Lo que de inmediato distingue a *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855), de las novelas de Macedo y de Alencar —que la precedieron o continuaron— es la gracia y espontaneidad con que Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), joven periodista y estudiante de medicina, reconstruyó la vida de la clase plebeya y pequeño-burguesa de su ciudad natal, y más exactamente de Río de Janeiro a principios del siglo XIX. Su lenguaje es leve, fluido, sin grandes pretensiones, que anuncia al Franklin Távora (1842-1888) de las mejores páginas de *Um casamento no arrabalde* (1869), y en cierta forma anticipa a dos modernos novelistas del nordeste: Lins do Rêgo y Jorge Amado, escritores que tratan de traducir en su estilo las peculiaridades más expresivas del lenguaje brasileño. Las *Memórias* fueron escritas directamente para el *Correio Mercantil*, donde se publicaron en forma de folletín. El autor no le prestó mucha atención, y firmó los capítulos con el seudónimo de “Um brasileiro”, además de redactarlos sin mayor preocupación, al correr de la pluma, recostado en un diván y en medio de la gritería de sus compañeros de estudio y bohemia. Las *Memórias de um sargento de milícias* forman una novela de costumbres; pero lo que hay en ellas de historia y de crónica está hábilmente disfrazado por la vitalidad y la euforia con que su autor describe las escenas y figuras que sucesivamente evoca. Manuel Antônio de Almeida poseía vivaz imaginación, excelente poder de captación de la realidad, síntesis para entender lo colectivo. Es cierto que no creó personajes nitidamente definidos, pero el interés está en otro terreno, en que éstos funcionan dentro del cuadro social de la época, tan ejemplarmente esbozada. Sin duda son muchas las deficiencias del escritor que le quitan grandeza, pero tales deficiencias residen no tanto en el estilo, sino en la estructura de la novela y en la grosería de lenguaje a la que a veces deriva con su excesivo gusto por el pintoresquismo. Ejemplo de su arte, donde se nota la vivacidad de las escenas, la gracia y naturalidad de los diálogos, lo encontramos en el momento en que Leonardo —el sargento de milicias— resuelve por fin declarársele a Luizinha.

1881: un año importante en la ficción brasileña

En 1881, se publicaron dos libros que determinaron una profunda transformación en la novela brasileña: *Memórias Póstumas de Braz Cubas* de Machado de Assis (1839-1908), autor procedente del romanticismo, y *O Mulato*, segunda novela del escritor marañense Aluísio Azevedo (1857-1913). Detrás de ellas quedará el idealismo romántico de Alencar, el sentido popular de Manuel Antônio de Almeida, la minuciosa descripción de Taunay, las tentativas de objetividad de Franklin Távora. El realismo, que finalmente se introduce con las nuevas ideas llegadas desde Europa y por la acción simultánea de algunos críticos, se afirma literariamente en las dos obras citadas. Machado se cuidó —como siempre— de todo extremismo. No se sometió enteramente a la nueva escuela, no obstante la acompañó en todo aquello que encontró coincidente con su temperamento y cercano a su visión del mundo. Aluísio fue diferente. Siguiendo muy de cerca a los naturalistas franceses, no pudo, como Machado, darle al realismo una interpretación acabadamente personal. Realizó una obra en que denuncia con gran fuerza expresiva algunos de los problemas de su tiempo, que resulta conmovido por las injusticias sociales y la miseria moral y económica.

En *O Mulato*, cuya historia se desarrolla en su provincia natal, Aluísio se manifiesta contrario al precepto racial, mostrando el grave error de la discriminación entre blancos y mulatos. A *O Mulato* le siguen en orden de importancia *Casa de Pensão* (1884), *O Cortiço*, de 1890, que se convierte en la mejor obra de Aluísio, alcanzando en ella su mayor fuerza de denuncia de las lacras que minaban la sociedad carioca de entonces.

Con la historia de João Romão, dueño del “cortiço”,⁵ indica algunos de los puntos por los que se desmoronaba la falsa serenidad del segundo imperio, la “mancha negra” de la esclavitud, la explotación del hombre por el hombre, la disolución moral creada por la existencia del “cortiço”, “donde

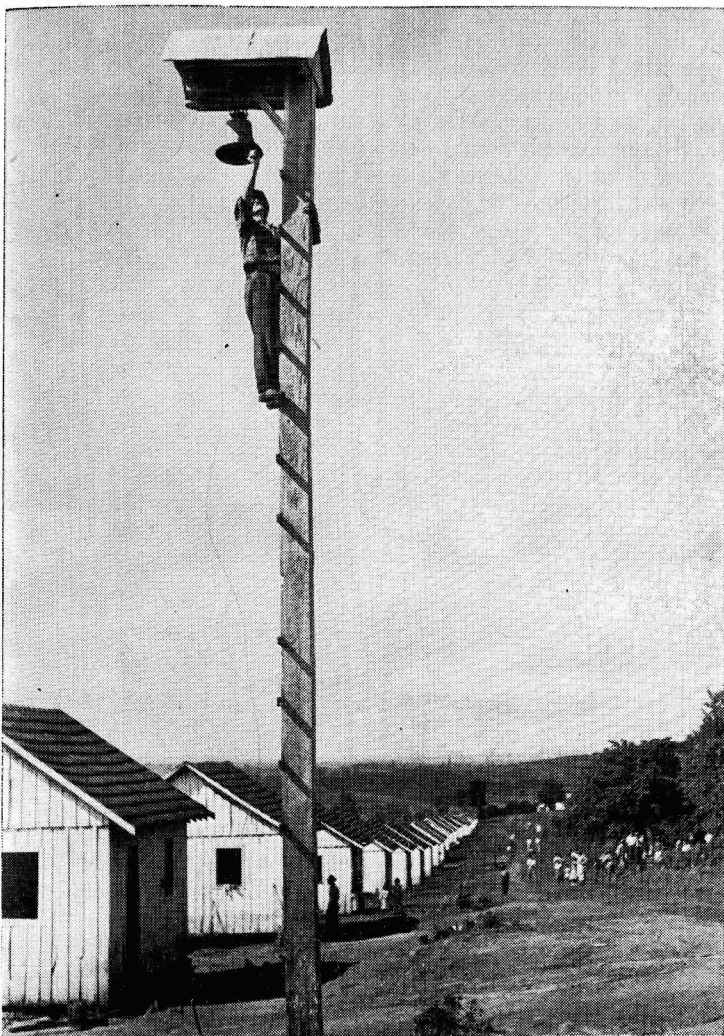
hay un incidente y una samba cada noche”; “... en que se matan los hombres sin que la policía descubra al asesino; foco de asechanzas sensuales, donde los hermanos duermen en la misma cama con las hermanas; paraíso de gusanos; pantano de lodo cálido y humeante, donde brota la vida con toda brutalidad, como de una pudrición”.⁶ Para describir tal realidad, Aluísio recurre al máximo de sus posibilidades creadoras y al mayor equilibrio de sus cualidades de escritor naturalista. En eso entran, infelizmente, las reservas que se pueden formular en detrimento de las dos novelas citadas, dejando de lado el resto de su producción —trece libros— en gran parte del género folletinesco. El arte de Aluísio se debilita en varios puntos. A los personajes les falta, en general, mayor coherencia, porque el fuerte del novelista no es el análisis sino la observación, por eso las criaturas de su ficción viven apenas en el plano horizontal en su vida de relación social. La inverosimilitud de algunos de sus personajes, como Raimundo de *O Mulato*, se debe sobre todo a ciertas concepciones unilaterales de la estética naturalista que el autor abrazó, y que en el fondo son tan equivocadas como otras tan reiteradas por los románticos. Mientras tanto, Aluísio se revela como el mejor novelista, en el proceso de la historia. Sus temas se desarrollan con interés y vibración, amparados por un estilo ágil y lleno de colorido. Aparte de sus defectos e insuficiencias, Aluísio representa un punto obligado de referencia en el estudio de la ficción brasileña, mucho más que Inglês de Souza (1853-1918), autor de *O Coronel Sangrado* (1877) y *O Missionário* (1888), que en ciertos aspectos le precede en la aplicación del naturalismo, o más que Adolfo Caminha (1867-1897), autor de obras muy originales, en las que aborda con audacia casos de incesto y de homosexualidad, justo en el momento en que el marañense abandona la literatura. Aluísio significa un momento significativo, tanto para aclarar el sentido de la novela que lo precede, como para mostrar hasta qué punto él, como los demás escritores estaban lejos de Machado de Assis.

Ese conjunto en 1881 marca un instante decisivo en la novelística nacional. A ellos se les une un nombre de expresión muy singular: Raul Pompéia (1863-1895). *O Ateneu* (1883) revela la tendencia de este autor por el naturalismo, pero también su preocupación en vencer el convencionalismo de escuela, superando sus estrechos límites. El mérito principal de su obra, escrita con cuidado parnasiano, radica en la personalidad solitaria e infeliz de Sérgio, figura conmovedora, creada seguramente en base a elementos autobiográficos. La novela obtuvo por eso un sitio de preferencia en la ficción brasileña. Pero aparecida en 1888, no representó en forma alguna una novedad, pues antes que ella se había publicado otra en la que el análisis psicológico, el estilo y la visión del mundo se conjugaban con mucho más amplitud y perfección: *Memórias Póstumas de Braz Cubas* (1881). Machado de Assis alcanzó así en ese año el *maximum* de su carrera literaria iniciada dentro del romanticismo —en el que se expresó cautelosamente— y resolviendo en cierto modo el atolladero en que se encontraba la novela brasileña, desde que libra batalla por superar un arraigado romanticismo, aunque ya expuesto irremediablemente a los embates del naturalismo.

Prácticamente antes de 1881 existía el vacío; no se había formado una verdadera tradición literaria, ni siquiera autores a los que Machado se pudiese adherir con verdadero interés, salvo él mismo... Ya en 1872 afirmaba a propósito de su primera obra: “No quise hacer novela de costumbres; intenté el esbozo de una situación y el contraste de dos caracteres y con esos elementos simples busqué el interés del lector.”⁷ Como último recurso estaba apelando a su propia experiencia, el pasado era él mismo, y sólo en otras literaturas —principalmente la inglesa— encontraría modelos a la altura de sus proyectos. Desde entonces apareció una lucha diaria, permanente, para alcanzar una obra que superase la “adolescencia literaria”,⁸ en la que estaban sumidas —por entonces— las letras brasileñas.

Sin duda, en esa situación se mantuvo entre los años 1872 —fecha de *Resurreição*— y 1880 —visperas de *Memórias*— en los que Machado se consolidó sin prisa, evidenciando su progreso con las tres novelas y los dos libros de cuentos que editó durante ese periodo. Las *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, de 1881, significan la meta finalmente lograda por un escritor que posee la plenitud de los recursos de la creación narrativa. En adelante los libros que lo representan integralmente son: *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1900), y algunos libros de cuentos, tan admirables que sólo en nuestros días encontramos sus iguales en los *Contos novos* de Mário de Andrade. Pero la consolidación, el encuentro consigo tan duramente conseguido en 1881, no significó para Machado —como podría haber sucedido— un apartamiento de la realidad literaria o del medio social brasileño. Es cierto que se mantuvo siempre fiel

a la línea que trazó para su obra, pero tal fidelidad no perjudicó en absoluto el contacto con las ideas en boga (que supo unificar con las que extrajo de sus lecturas predilectas) ni dismi-



"algunos aspectos de esa sociedad"



"un pueblo se decide a hablar por boca de sus escritores"

nuyó las relaciones con el ambiente en que vivía. Naturalmente que rehuiría los excesos del movimiento al que permanecieron sujetas obras como las de su compañero de renovación, Aluísio Azevedo, excesos sobre los que llamó la atención tres años antes, al criticar a Eça de Queirós y Emilio Zola.⁹ En cambio supo utilizar muchas de las sugerencias del naturalismo y del pensamiento que las fundamentaba. Auténtico creador, Machado de Assis no se adhirió a escuelas, ni tampoco eludió la presencia del medio social, sino que de él extrajo inspiración para su obra. En ella está íntegramente contenido el Río de Janeiro de la segunda mitad del siglo XIX, no a la manera pintoresca y superficial de los románticos, o a la tendenciosa de los naturalistas, sino según una concepción real formulada por el propio autor. Desde ese punto de vista —todavía— Machado es uno de los grandes ejemplos de la literatura brasileña. Por su visión y dominio del arte de novelar, alcanzó magníficamente ese equilibrio entre lo nacional y lo universal de que habla Pedro Henríquez Ureña,¹⁰ y que en Hispanoamérica —infelizmente— pocos alcanzaron. Aun escribiendo en los estrechos límites de la plácida y conservadora sociedad imperial, Machado conquistó esa siempre aspirada armonía. También debemos señalar el hecho de que ya en 1873, en un artículo publicado en Nueva York,¹¹ el autor de *Braz Cubas* se mostraba perfectamente consciente de la necesidad de ese equilibrio, problema aún candente en la literatura continental. Pero para llevar su obra a tal situación, necesitaba resolver antes que nada los recursos psicológicos indispensables a una perspectiva menos inmediata del hombre. Y este descubrimiento lo hizo con tanta agudeza, examinó con tal lucidez el mecanismo de los sentimientos y las acciones humanas —buscando los móviles esenciales de nuestros actos— que no encuentra parangón en las letras brasileñas, hasta cincuenta años después, cuando en nuestros días surge un poderoso escritor, el carioca Otávio de Faria, el analítico creador de *Tragédia burguesa*. El análisis llevado a un extremo tal, pero expuesto con una gracia y una levedad que indudablemente se aproxima a los mejores maestros del humorismo, condujo a Machado de Assis a la conclusión, aceptada con serenidad, de que el hombre está reducido a los límites de una no muy ennobecedora condición humana, sujeto a la fatalidad de la existencia de una vida que lo engaña furtivamente, para al final dominarlo y reducirlo a su entera voluntad. El hombre al morir, dice *Braz Cubas* —en el comienzo de las *Memórias*— deja la vida "como quien se retira tarde del espectáculo".¹² El novelista afirma así una concepción algo limitada, poco generosa y nada optimista, del hombre y su destino. Pero no es absolutamente imposible percibir en esa obra alguna sugestión a la práctica de una moral que encare al hombre tal como es, liberado de las convenciones que lo esconden o disimulan, de los engaños y las fantasías que él mismo construye, para librarse del esfuerzo de crear, solo, un significado para su vida.

De Canaã a la novela del treinta

Con Machado de Assis concluye el siglo. Pero el gran novelista sigue escribiendo y publicando: *Esau e Jacó* (1904) y por último *Memorial de Aires* (1908), en las que, ya entrado en la vejez, se aparta de la línea característica de sus mejores novelas.

Aún vivía el maestro, y Graça Aranha (1868-1931) iniciaba su carrera literaria. En 1902, con *Canaã*, intenta alterar el rumbo de la ficción nacional. Ensayo una novela realista, de tono social, de la que mucho había que esperar si no apareciese perjudicada por las ideas del autor, que falsean los personajes, además de su estilo declamatorio, enfático, inadecuado a una obra de esa naturaleza. Coelho Neto (1864-1934), a su vez, había publicado varios volúmenes de su prolífera obra. Como el autor de *Canaã*, intenta el experimento de superar, a través de la idealización o del esteticismo, el naturalismo que les precediera. De su abundante obra queda muy poco. Fuera de ciertos pasajes en los que evoca el ambiente intelectual de Río de Janeiro a fines de siglo; de algunos cuentos, por ejemplo, en *Banzo* (1913), o de otras escenas en las que arriesga entrar con cierta dramaticidad en la psicología de seres anormales, lo que realmente quedó de Coelho Neto fue el estilista, el escritor vernáculo, condición que le otorga sin duda un lugar de primer plano entre los cultores del idioma, pero que lo redujo implacablemente en la creación literaria.

Si descontamos la contribución de Lima Barreto, podemos afirmar que la novela brasileña en las dos primeras décadas de este siglo no ofrece nada relevante. Naturalmente que al formular este juicio exceptuamos algunos cuentos de Monteiro Lobato (1882-1948), que en *Urupês* (1918), por ejemplo, recrea elementos pintorescos junto a la miseria del hombre del interior de San Pablo, el "caipira"; al riograndense Simões Lopes Neto (1865-1916) de los *Contos gauchescos* (1912), en una manifes-

tación regionalista más feliz que sus antecesores, al natural de la provincia de Minas Gerais, Afonso Arinos (1868-1916), autor de *Pelo Sertão* (1898) y por último al escritor de San Pablo, Valdomiro Silveira (1873-1941).

En el periodo que precede a la revolución literaria de 1922, el carioca Lima Barreto (1881-1922) se sitúa en una posición realmente singular. Lo que valoriza principalmente su obra, iniciada en 1909 con *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, y concluida con los cuentos de *Histórias e Fantasias* (1920), es el tierno lirismo con que este hombre, sufrido y sublevado ante la realidad, vio y describió su ciudad natal. Los dramas que animó a ejemplo de *Isaías Caminha*, superan por reales y conmovedores las flagrantes limitaciones de Lima Barreto (que muere en 1922, año de la revolución modernista), como hombre y como escritor. Mientras tanto en los ideales que fundamentaban el movimiento liderado por la excepcional figura de Mário de Andrade (1893-1945), estaba el germen que propiciaría la novela nacional y su rápido y sorprendente desarrollo. Pero los mejores representantes de la nueva novela no serán sin duda los modernistas de la primera hora. Es cierto que algunos de ellos incursionan sin mayores resultados en este género, a pesar de la originalidad de obras como las *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) de Oswald de Andrade, o *Amar, verbo intransitivo* (1927) de Mário de Andrade, quien se revelará poco después como uno de los mejores cuentistas del Brasil. Los que representan realmente la nueva novela son los modernistas de la segunda generación, y los nombres que mejor la definen son los de Jorge Amado, Lins do Rêgo y Graciliano Ramos. El brote renovador no se reduce evidentemente a estos tres nombres o al tipo de novela social que ejercitaron. Aunque su obra fuese la que en forma más calificada representa la nueva ficción y también lo que más influyó en esta fase de la narrativa, otras tendencias surgieron, con menor éxito, preocupadas con los problemas del individuo, aunque algunos de sus representantes, sobre todo Otávio de Faria y Ciro dos Anjos, tuviesen también la intención de reflejar en sus obras las transformaciones por las que pasó el país después de 1930, año decisivo tanto para la política como para las letras brasileñas.

De los tres arriba citados, Jorge Amado (1912) se impone con rapidez, menos que por su técnica, estilo, temas o personajes, por el vivo interés que consigue imprimir a sus narraciones. Comenzó mal, con libros demasiado documentales, para llegar después en *Jubiabá* (1935) o en *Terras do Sem Fim* (1942) a un más feliz equilibrio entre los elementos que constituyen el núcleo de su arte: la preocupación social y el lirismo. En *Mar Morto*, de 1936, no alcanza ese equilibrio; pero gracias a la ingenua poesía que lo anima, la obra no se pierde totalmente. Sin embargo, el fracaso es total en *Scara vermelha* (1946) y en *Os subterrâneos da Liberdade* (1954), motivado por las ideas políticas que presiden la creación de esas novelas. Pero Jorge Amado se recupera en *Gabriela, cravo e canela* (1959), donde lo vemos de nuevo en posesión de aquellos elementos con los que construye lo mejor y más duradero de su obra.

Menos interesante que el bahiano, a la vez que un poco monótono, es Lins do Rêgo (1901-1958). Como aquél, es también un lírico. Pero su lirismo no es igual al de Jorge Amado. Preocupándose con la decadencia de la sociedad nordestina que vivió en torno a la industria del azúcar, y tomando de los personajes la perspectiva de una renovación física y moral, Lins do Rêgo crea en sus obras —principalmente en la mejor de ellas, *Fogo Morto* (1943)— una atmósfera tal de insatisfacción y derrota, que las situaciones de la novela se cargan de una fuerte tensión dramática, llevada a veces hasta la opresión por el ritmo lento y monótono de su prosa. Esta atmósfera no existe en el autor de *Jubiabá*, pues en el lirismo ingenuo de su ficción alberga una confianza ardorosa en la salvación y en el futuro de sus pobres y perseguidos.

Por su tendencia peculiar al análisis psicológico y por el cuidado del estilo —eficiente, pero a veces exagerado— Graciliano Ramos (1892-1953), de los tres, fue el que ambicionó una obra de más proyecciones. Pero al novelista alagoano le faltó sin duda una capacidad de invención comparable a Jorge Amado o a Lins do Rêgo. De ahí la preocupación en penetrar en el mundo interior de sus criaturas, pero sin desinteresarse de la sociedad nordestina en que vivió y en cuya evocación pone mucho de sombrío y de esa áspera rebelión que le caracterizó como personalidad humana. En ese sentido, tal vez la más feliz de sus realizaciones la constituye *São Bernardo* (1934), que gira en torno de un campesino nordestino, Paulo Honório, personaje que relata la historia y en cuya creación Graciliano Ramos entrega lo mejor de su arte y de su capacidad de penetración en el alma humana. La novela se desvaloriza un poco

por el convencionalismo con que fue construido el héroe, pero no pierde sus virtudes esenciales. Semejante artificio fue usado frecuentemente, y un ejemplo lo constituye Eduardo Barrios con *El niño que enloqueció de amor*. Como en Graciliano, en esta novela la historia está narrada por el personaje principal, un niño, a través de lo que él anota en su diario íntimo. La inverosimilitud de él como autor de su propia historia no llega sin embargo a perjudicar la obra, que es además una de las mejores del escritor chileno. Más ponderable que el convencionalismo de disponer de un hombre como Paulo Honório para narrar su propia vida, es el hecho de que Graciliano Ramos concede vida interior a criaturas de psicología sencilla, tendencia que se acentúa en otros dos libros: *Angustia* (1936) y *Vidas Secas* (1938). Pero tales defectos no alteran la posición de *São Bernardo* en el conjunto de la obra total, ni perjudican la privilegiada situación que ocupa en el cuadro de la narrativa brasileña contemporánea.

Conclusión

Hemos llamado la atención sobre algunos autores, que en el pasado y en el presente representan la novela brasileña. Es obvio que en una sola disertación no podemos ir más lejos presentando un mayor número de nombres y obras, o explicando mejor la creación de los que nombramos. Entre tanto sería de gran audacia extraer una conclusión más completa del tema estudiado. Pero lo que no se puede dejar de señalar, aun en una síntesis como ésta, es que, con excepción de Machado de Assis, los novelistas brasileños anteriores a la década del treinta estuvieron siempre limitados por las épocas y las escuelas; y que solamente a partir del movimiento modernista —más exactamente, después de 1930— comenzaron a surgir los autores que imprimieron un rumbo más definido y original a la novela, quedando así incorporados para siempre a las letras brasileñas. Pero también esos nuevos novelistas —corresponde decirlo— traían también, entre los elementos que mejor caracterizaron sus obras, los gérmenes del cansancio y de su propio agotamiento. Exactamente por apartarse de esa novela de costumbres, regionalista, pintoresca, documental, que fue el mejor capítulo de la ficción del treinta, y por apartarse también de la novela de tendencia psicológica, que no intenta mayor vuelo en la creación de personajes ni en la complejidad del cuadro dramático, la obra de Otávio de Faria asume una representación singular en la actual novela brasileña. Creo que no nos equivocamos al afirmar que, en el Brasil, el futuro de este género literario dependerá fundamentalmente de que los novelistas construyan a partir de esa notable experiencia que es *Tragédia burguesa*.

—Traducción de Walter Rela

¹ JOÃO GASPAS SIMOES, *Crítica*, p. 175. Porto, Livraria Latina Editora, 1942.

² JOSÉ DE ALENCAR, "Como e por que sou romancista, en: João Ribeiro, *Autores contemporâneos*, p. 315. Rio, Livraria Francisco Alves, 1937, 25ª edición.

³ MACHADO DE ASSIS, *Crítica literaria*, "Iracema", p. 86. Rio, W. M. Jackson, 1942.

⁴ JOSÉ DE ALENCAR, *O Guarani*, t. II, pp. 535-536. Rio, Livraria José Olympio Editora, 1953.

⁵ Cortiço (Bras.): Habitación colectiva de las clases pobres.

⁶ ALUÍSIO AZEVEDO, *O cortiço*, p. 249. Sao Paulo, Livraria Martins Editora, 1954, 12ª ed. vol. IX de las *Obras completas*.

⁷ MACHADO DE ASSIS, *Ressurreição*, Prefacio. Rio, W. M. Jackson, 1942.

⁸ Expresión utilizada por Machado de Assis, en *Crítica literaria*, p. 142: "De la novela puramente analítica, tenemos rarísimos ejemplos, o porque nuestra índole no nos inclina hacia ella, o porque este tipo de obra es todavía incompatible con nuestra ADOLESCENCIA LITERARIA."

⁹ *Id.*, pp. 160-186.

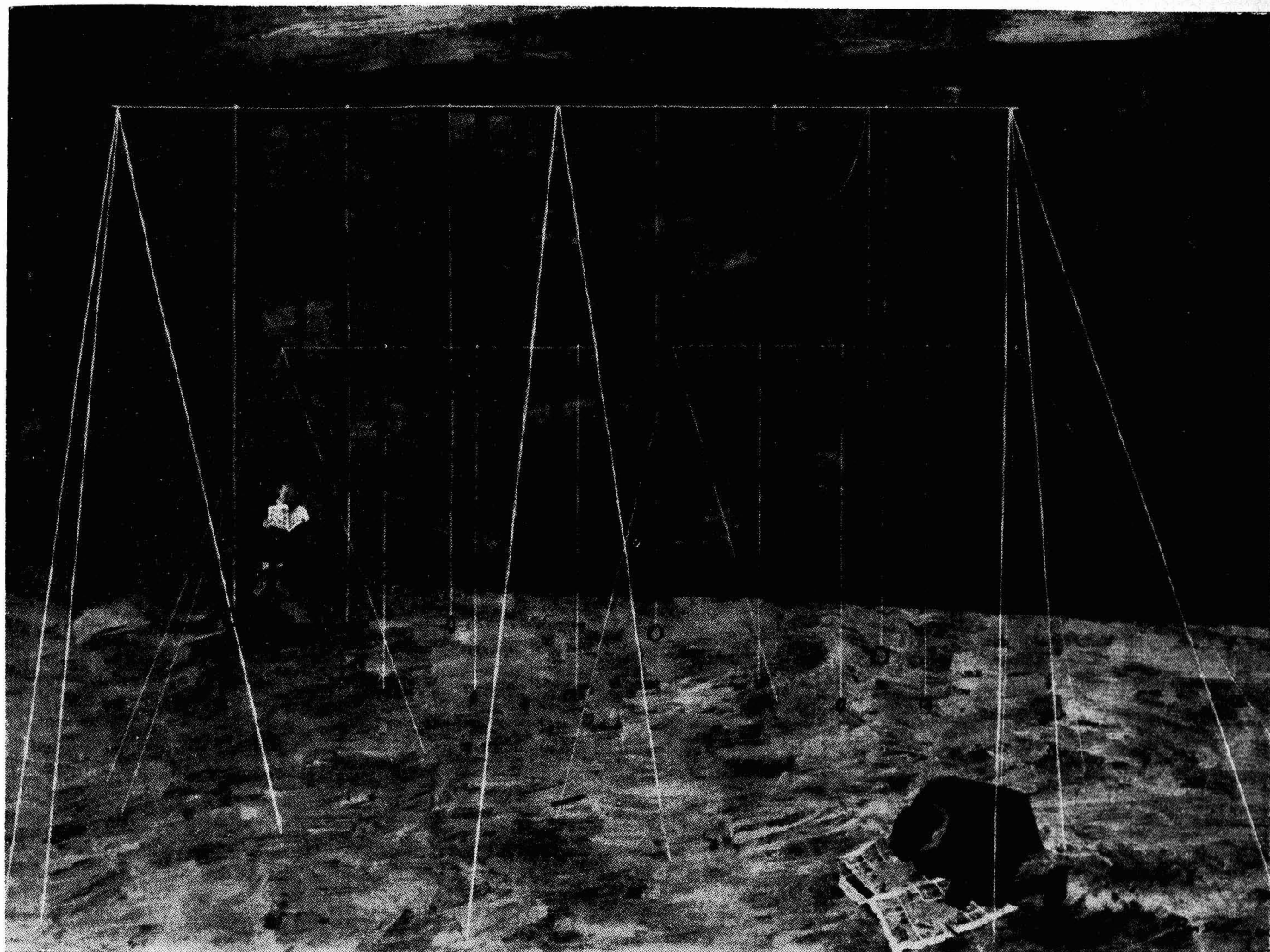
¹⁰ Cf. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, "El descontento y la promesa", pp. 11-26. Buenos Aires, Babel, s/d (1928). "Mi hilo conductor —escribe el ensayista dominicano— ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con asía de perfección. El ansia de perfección es la única norma. Contentándonos con usar el ajeno hallazgo, del extranjero o del compatriota, nunca comunicaremos la revelación íntima; contentándonos con la tibia y confusa enunciaci3n de nuestras intuiciones, las desvirtuaremos ante el oyente y le parecerán cosa vulgar. Pero cuando se ha alcanzado la expresi3n firme de una intuici3n artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido." (*Id.*, pp. 32-33.)

¹¹ MACHADO DE ASSIS, *Crítica literaria*, "Literatura Brasileira-Instinto de Nacionalidade", pp. 132-154. "Debo añadir que en esta producci3n se manifiesta a veces una opini3n que considero equivocada: es la que reconoce el espíritu nacional en las obras que tratan asuntos locales solamente, doctrina que, de ser correcta, limitaría en mucho las riquezas de nuestra literatura." (*Id.*, p. 138.)

¹² MACHADO DE ASSIS, *Memórias póstumas de Braz Cubas*. p. 12. Rio, W. M. Jackson, 1942.

Breve panorama de la novela actual en los Estados Unidos

Por Ricardo LEDESMA



Ben Shahn — *World's Greatest Comics*

"escritores comprometidos, que creen en el artista como un ser vinculado a la comunidad"

Gertrude Stein lanzó al consumo internacional una etiqueta: *lost generation*. Esta generación perdida —que, cronológicamente agrupaba a William Faulkner, John Dos Passos, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, y de algún modo al solitario Thomas Wolfe— decidió una transformación de la prosa, del concepto narrativo en todo el mundo. Tal introducción al Siglo de Oro norteamericano se basaba en una realidad de la historia: los Estados Unidos, "que habían conocido su siglo xx en pleno siglo xix", se convertían en una gran potencia y daban a sus escritores, aparte de la certidumbre de ser los primeros habitantes de la tierra, una vasta difusión en todos los países. Recién salidos de la Primera Guerra Mundial, los nuevos novelistas negaban por principio y veían al artista como a un ser aislado del resto de la sociedad. Tan sólo en Dos Passos es apreciable el tránsito de la ira contra una sociedad materializada, a la indignación legítima contra las injusticias.

Sucede a estos narradores una generación menos valiosa y que se plantea otra perspectiva. Carecen del aliento poético de Faulkner, el instinto estilístico de Wolfe, la gran construcción que emplean

las novelas colectivas de Dos Passos. Su ámbito es la década del treinta, cuando Norteamérica, que ha sofocado sangrientamente a los *wobblies*, los anarco-sindicalistas de la I. W. W., vuelve al problema social alentada por el *New Deal*, el asalto al poder que realizan los nazis, la guerra de España y los preparativos de la Segunda Guerra. Tres nombres significativos son John Steinbeck, James T. Farrell y Erskine Caldwell. En su primera época son escritores "comprometidos" que creen en el artista como un ser vinculado a la comunidad. En sus primeras novelas Steinbeck describe luchas sociales (*Pastures of heaven*, *In dubious Battle*, *Grapes of wrath*); mas su visión de California es idílica y sentimental en *Tortilla flat* y *Cannery row*. Caldwell, por su parte, da la visión de una tierra sórdida, sin esperanza: la del *poor white*, el pobre blanco de *Journeyman* y *Tobacco road*. Farrel, en su trilogía *Studs Lonigan* y en su tetralogía *Danny O'Neil*, por medio de una actitud naturalista que resulta exhaustiva, nos informa de las furias y penas de la juventud delincuente del bajo Chicago.

Con ellos, el *best-seller* conoció su primer gran apogeo al mezclar el buen pres-

tigio con la mucha venta; y un factor, el sexo, hizo su aparición. De allí en adelante muchos escritores norteamericanos soñarán únicamente con vencer a las aspirinas en la difícil carrera de las *drug-stores*. A los valores ingenuos de la Norteamérica puritana, de los calvinistas y los discípulos de John Locke, se opondrán en lo sucesivo la difusión rudimentaria de Freud, la pornocracia y la sociología de las estadísticas suburbanas. Para entonces ya ha surgido la literatura negra con Langston Hughes, Richard Wright, Countee Cullen. Por desgracia —como dijo Faulkner— su meta primordial era ser negros, y después escritores. Asimismo, proliferó una literatura que iba a abrir los ojos confiados y castos de metodistas, bautistas y presbiterianos de la provincia, al enseñarles, por medio de portadas audaces y páginas escabrosas, los más elementales principios de genética. El Sur áspero, caliginoso y "linchón", era el símbolo del pecado, y después de Faulkner escritores como Truman Capote y Carson Mac Cullers se encargaron de comprobarlo con una espléndida literatura menor. Casos singulares eran Henry Miller, Mary MacCarthy, Robert

Penn Warren, Katherine Anne Porter y John Hersey.

En la década de los cincuentas Norteamérica reconoció amargamente que el mundo no era indivisible. El colonialismo se desplomaba; un senador llevaba el fascismo a convertirse en *show* de televisión; había una guerra en Corea; el 4 de octubre de 1957 se inauguraba la era del espacio; tres años después un presidente católico ocupaba la Casa Blanca. Como siempre, se presentó un problema: el inconformismo artístico, el menor de los males norteamericanos.

Las fórmulas para escribir *best-sellers* no tienen término. Se toma una buena dosis de sexo y se mezcla con lo que se quiera: la corrupción política en Washington (*Advise and consent* de Allen Drury), los excesos de Hollywood (*The producer* de Richard Brooks), o el infierno de Suburbia (*The Chaptman report* de Irving Wallace) o la maldad de alcoba en las aldeas (*Peyton Place* de Grace Metalious) o la epopeya judía (*Éxodo* de Leon Uris) o la inversión sexual (*The city and the pillar* de Gore Vidal) o la guerra (*The young lions* de Irving Shaw, *From here to eternity* de James Jones) o las pandillas juveniles — subgénero específico con cultivadores de la triste talla de Evan Hunter, Hal Ellson y Vince Packard. Para todo hay gustos y hay recetas de todo. Las nuevas versiones de Vicki Baum, Pearl S. Buck o Daphne du Maurier se podrían llamar *By love possessed* de James Gould Cozzens, o *Marjorie Morningstar* de Hermann Wouk. Incluso se da una fórmula infalible para el *thriller*: "Pégale al detective pues la heroína es la culpable." Esto vale lo mismo para el abominable Mike Hammer de Spillane, los horrores de Carter Brown o las iniquidades del James Bond del inglés Ian Fleming. Ningún lector podrá quedar descontento: para los afiliados de la John Birch Society y las Hijas de la Revolución Americana había toda suerte de utopías negativas, que mostraban un porvenir siniestro sin pobres ni ricos, sin negros limpiabotas ni inversiones en América Latina. Para esos fanáticos del orden una escritora trabajaba: la rusa blanca Ayn Rand, filósofa del egoísmo y del fascismo en su trivial parábola sobre el artista y su solipsismo (el Howard Roark de *El manantial*) o en sus profecías ramplonas y medrosas (*Los que vivimos*, *Vivir*, *Atlas shrugged*).

Pero no importa nada de esto: hay una nueva generación que ha emprendido responsablemente la tarea literaria y que intenta de alguna manera situarse y situar al hombre en la sociedad. No son en sentido estricto críticos sociales, y su concepción se aproxima a la del naturalismo. No tienen que ver en lo absoluto con el marxismo epidérmico de los treinta. En su obra no intervienen los villanos sociales que hacen las delicias del realismo socialista (cuyas expresiones norteamericanas más logradas son Howard Fast y Albert Maltz). Los ingredientes del *stock character* de la literatura izquierdizante quedan como aspectos o síntomas de un mal más profundo.

Una porción estimable de esta literatura no es objetivamente conservadora, puesto que ataca y vulnera los cimientos de la sociedad que la produce, si bien subjetivamente no encuentra salida. "Como los nuevos novelistas la ven — afirma Joseph Waldmeir — la sociedad amorfa,

totalmente penetrada, incontrolable, caprichosa, es invulnerable. Para esta concepción son irrelevantes el optimismo, la desesperanza, la indignación; las ideologías y las causas son tempestades en un vaso de agua." Han perdido toda posibilidad de solución: el hombre puede luchar contra el sistema o puede acomodarse en el estado de cosas: no importa, de cualquier modo será destruido. Ellos plantean una tercera opción, que los críticos califican como *desafiliación* (*disaffiliation*). Nada de incorporarse a la sociedad, nada tampoco de combatir contra "la explotación del hombre por el hombre". Ingenuamente, suponen haber trascendido el materialismo y se piensa que han reducido todo a una paradoja última: la sociedad es determinista, pero el individuo es libre para ignorarla, aunque sea impotente para sustraerse a su influencia. Así, por libre elección, todos los héroes de la nueva novela norteamericana se mantienen fuera de la sociedad: los personajes de Saul Bellow (Augie March y Henderson), de Norman Mailer (Sergius O'Shaughnessy y Mikey Lovett), de Nelson Algren (Frankie Machine y Dove Linkhorn), de Bernard Malamud (Frank Alpine), de J. D. Salinger (Holden Caulfield), de William Styron (Cass Kinsolving y Peyton y Milton Loftins), de Jack Kerouac (Jack Kerouac), de James Purdy (Malcolm). Pero el estudio de esta posición en vivo rebasa notoriamente los límites apenas informativos de estas notas introductorias a la nueva novela de Estados Unidos. El intento se aproxima a la idea de un catálogo, que no pretende sino dar noticia de quiénes son los supuestos herederos de Faulkner y Dos Passos y de cuáles son sus obras iniciales.

Empecemos con una figura singularísima: J. D. Salinger. Hasta ahora es autor de tres libros: la novela *The catcher in the rye*, un tomo que reúne *Nine stories* y otro formado por dos relatos interdependientes que en cierto modo constituyen una novela: *Franny and*

Zoey. * Para muchos, *The catcher in the rye* es la mejor novela publicada en Estados Unidos durante los últimos diez años, y ha colocado a Salinger en un sitio de clásico moderno dentro de su país y le ha valido la fama en todas partes. *The catcher in the rye* es una historia en apariencia simple, la de un joven de dieciséis años, Holden Caulfield, que abandona el colegio en que estaba internado y pasa algunas horas en Nueva York antes de volver a su casa. Examinada por encima, esta obra de Salinger presenta muchas de las constantes y las proclividades de la novela contemporánea: la narración en primera persona, el empleo de formas dialectales (en este caso el lenguaje de cierto tipo de estudiante norteamericano), la advertencia del mal a través de una mirada inocente y la contaminación de esa inocencia. Salinger logra dar al idioma literario la vitalidad del relato oral, y así todo llega hasta el lector con una certidumbre de verdad y auténtica emoción.

Franny and Zoey, dos historias, dos relatos o novelas breves que hasta 1961 fueron unidas en volumen, se publicaron respectivamente en 1955 y en 1957 dentro de las páginas de *The New Yorker*. Nuevamente, el entusiasmo saludó un libro de Salinger y, más allá del rencor que suele despertar el novelista de buen éxito, sus mismos compañeros de oficio, como John Updike, dieron el testimonio de su admiración. H. A. Grunwald ha congregado en un tomo (*Salinger: A critical and personal portrait*) los mejores juicios sobre la obra de este excelente narrador. En breves palabras, Salinger explora otra vez el medio de una típica familia fantástica de su país y el laberinto de las relaciones que existen en la aparente opacidad de todo hogar. Franny y Zoey son hermano y hermana, hijos de la familia Glass. En cerca de sesenta páginas Salinger relata una comida a la que Franny es invitada por su novio, Lane, y que concluye con el desvanecimiento de la muchacha. Nada más. Salinger no es lo que podría llamarse anecdótico y su valor y su originalidad residen en gran parte en saber llenar de significación eso que los teóricos de alguna hoy decrepita vanguardia llamaron "los tiempos muertos" de la novela.

Zoey aclara y continúa la historia de Franny. Zoey es un muchacho que actúa en la televisión y, como buen personaje de Salinger, habita un orbe de imaginación y de melancolía. Prácticamente el relato se puede localizar en dos conversaciones: una entre Mrs. Glass y su hijo en el baño, y otra en que Zoey logra devolver la serenidad a su hermana Franny. Vistas por su armazón, las novelas de Salinger no parecen mayormente atractivas; además, no resulta demasiado fácil intentar uno de los usuales juicios literarios sobre estas intraducibles novelas. Lo que en cambio sí puede decirse es que en sus libros Salinger no sólo ha dado la exacta imagen de la vida familiar en los Estados Unidos y de las crisis que abarcan a todas las relaciones, sino que alcanza la validez completa del escritor que *re-crea* el mundo, y da a sus textos la vida perdurable de esos

* Salinger acaba de publicar un nuevo libro que no altera la dirección de su obra: *Seymour: An introduction*.



Hemingway — "el artista como un ser aislado"

libros que, en el mejor sentido de este término, podemos considerar como obras de arte.

Paralelamente a la generación de Salinger, en los cincuenta otra influencia literaria se trasladó al plano de lo vital: los *beatniks*, los existencialistas. El público sólo atendió al aspecto externo de su folklore; su uniforme *off Broadway*: mocasines o huaraches, L. B. S., barbas, melenas o cabelleras a la Greco y pantalones negros. Los *beatniks* eran algo más o algo menos que su presentación de *minstrel show*. Su confusa mitología apiñaba en desorden a los hermanos Marx, a Charlie Parker que se parece a Buda, a King Kong, a los surrealistas, a Antonin Artaud, a la vida *on the road*, "de aventón", al budismo zen, a Billie Holiday, al *cool jazz*, a las drogas, a las temporadas en San Miguel Allende, a la bebida, al odio al *square* (que es el hombre medio, que usa corbata y está casado). El movimiento vivió y murió como una respuesta desesperada, angustiosa e idiota a los problemas de un país al borde de la guerra y en plena histeria bélica. Su bautista, sumo profeta y mediocre portavoz literario, Jack Kerouac declaró con cándida cursilería después de querer dotar de un sentido místico a su literatura, al identificar lo *beat* con lo beatífico, con la beatitud: "Ruina sobre aquellos que piensan que la *Beat Generation* significa crimen, delincuencia, inmoralidad, amoralidad... Ruina sobre aquellos que no se dan cuenta de que Norteamérica cambia para mejorar. Ruina sobre quienes creen en la bomba atómica, quienes creen en el odio a los padres y a las madres, quienes niegan el más importante de los Diez Mandamientos, ruina sobre los descreídos en la increíble dulzura del amor sexual, ruina sobre quienes creen en el conflicto y el horror y la violencia y llenan nuestros libros y pantallas y salones con toda esa miseria." Y así prosigue con el tono de un profeta bíblico que ha leído a M. Delly y a Raymond Chandler. Kerouac, además de vagabundo, es poeta (*México City blues*) y novelista. Según él mismo confiesa, escribió *On the road*, la biblia *beatnik*, en tres semanas de mayo de 1941. Pero su retórica y su verborrea antiintelectualista no encuentran editor sino hasta 1950 cuando publica *The town and the city*. En 1951 publica *On the road* y en 1958 se lanza en firme con *The subterraneans* y *Dharma bums*. Después, las novelas rosas *beatniks*: *Maggie Cassidy*, *Tristessa*, *Dr. Sax* y, "last but not best", *Big Sur*. El tema de este último libro es ejemplar y vale como muestra inequívoca: un escritor, Jack Delcizio, escapa del público neoyorkino que lo adora para refugiarse en una cabaña de la costa californiana. No se siente bien allí y se va a San Francisco, pero se empieza a sentir mal y decide ir a Nueva York donde están las gentes que estima. Y eso es todo.

Los *beatniks*, aparte de la excelente poesía de Allen Ginsberg (*Howl*, *Death to Van Gogh's ear*, *Kaddish*) dieron sobre todo demostraciones de prosa comercial ("Las drogas son un paraíso"), de mística exaltación ("¡Aleluya, soy un Buda!") y de sabiduría ("Hay que vivir de prisa"). Novelistas interesantes son John Clellon Holmes, autor de *60 y The Horn*; Gregory Corso: *American Expresso*; Lawrence Ferlinghetti: *Her*; William Lee, que describe su experien-



Andrew Wreth — *A Crow Flew*

"la contradictoria vida interna del negro en la sociedad de hoy"

cia de drogadicto en *Junkie*, y sobre todos William Burroughs, que ha publicado cuatro novelas: *The naked lunch*, *The ticket that exploded*, *The soft machine* y *Novia express*. "Estoy delineando —declara— un universo imaginario, un oscuro universo de galaxias heridas y conspiraciones donde la obscenidad se utiliza fríamente como un arma total." Conviene citar el delirante párrafo con que termina *The naked lunch*: "Los adolescentes de barrios bajos y rock'n roll atormentan las calles de todos los países. Se precipitan en el Louvre y arrojan ácido al rostro de Mona Lisa. Abren los zoológicos, los manicomios, las prisiones. Defecan en el piso de las Naciones Unidas y se limpian el trasero con tratados, pactos, alianzas."

Se ha discutido mucho *The naked lunch*. Mary McCarthy y Norman Mailer declararon a Burroughs "el escritor de este siglo que más profundamente ha afectado a los conocedores literarios". La consideración es hiperbólica: Burroughs es un terrorista profesional que, en nombre del espíritu verdadero, se lanza contra la mediocridad y la estulticia de los que no pueden comprender su genio por ser agentes vendedores de seguros. Burroughs nos da la minuciosa revelación del mundo del drogadicto y mediante la "pornografía artística" intenta establecer el nuevo decálogo del hombre rebelde. Por lo demás, ha declarado solemnemente que lo que escribe le ha sido dictado por Hasan-i-Sabbah, fundador en el siglo xi del culto ismaelita de los Assassins, los tomadores de hashish.

Quizá, entre los que han surgido del movimiento *beatnik*, el único con grandes posibilidades sea un escritor de una sola novela: John Rechy, que ha realizado un sorprendente viaje al corazón de Nueva York en *City of night*, recuento de todos los vicios escrito con gran rigor artístico. Pero los *beats* son buen ejemplo de algunas vanguardias. Como el escritor ya no tiene acceso a la sociedad, a su orden racional, histórico o moral, presenta en una forma que llega a convocar al absurdo a un héroe nuevo, víctima y rebelde, dueño de una ética existencial; héroe que es expresado por medio de una técnica literaria que en la mayoría de los casos lo oculta y lo deforma. La vanguardia supone una

profunda relación entre estilo y sociedad, entre lenguaje y realidad; y esta relación se ve impedida por una técnica que no trasciende el afán de deslumbrar o de regodearse con sus mismas audacias. En el fondo tal vanguardia es una hipócrita manifestación de la academia, que desplaza la atención del buen uso del gerundio a la supresión del punto o las mayúsculas. Esta antiforma no se fundamenta sino en el *slalom* gramatical.

Aparte de los *beatniks* dos promociones literarias han ocupado la escena norteamericana: La primera es la de Salinger, Mailer (considerado por muchos como *beatnik*), Saul Bellow, Nelson Algren, James Baltwin, Ralph Ellison, James Purdy y Shirley Ann Grau. Para continuar con este sumarisimo catálogo, vamos a ocuparnos sólo de los títulos que por una u otra razón resultan verdaderamente significativos. Norman Mailer escribe la mejor novela sobre la Segunda Guerra Mundial, *The naked and the dead*, que reconoce un antecedente fecundo en la obra de Dos Passos. Después de su gran éxito, Mailer descubre los tópicos del sexo y la bohemia en *Barbary Shore* y continúa con *The Deer Park*. Poco antes de ser recluido en una clínica psiquiátrica, publica en 1959 una especie de antología autobiográfica: *Advertisements for myself*. Los personajes de su segunda época se distinguen por su perversión inaudita y el tedio que despiertan. Después de *Los desnudos y los muertos*, *El Parque de los Ciervos* quiere ser una pintura escandalosa de Hollywood, con toda la fauna y la mitología de rigor en este tipo de obras. "Si en *Barbary Shore* —afirma Ihab Hassan— se explora oscuramente la política del sexo, en *The Deer Park* se explora la sexología del poder."

James Baldwin es un novelista negro que ha vivido en París y crea un ámbito distinto al de Langston Hughes y a la protesta antidiscriminatoria. Baldwin practica la desafiliación y aunque odia el prejuicio racial lo inscribe dentro de un mal inevitable: la vida en sociedad. Su primera novela, *Go tell it on the mountain*, describe la contradictoria vida interna del negro en la sociedad de hoy. Su segundo libro, *Giovanni's room*, trata un tema homosexual: la re-

lación de un norteamericano blanco con un italiano. A pesar del valor del tratamiento, el resultado no es satisfactorio. La tercera novela, *Another country*, es la historia de algunas vidas intensamente mezclados con dos negros: Rufus Scott, famoso baterista, y su hermana Ida — y tres blancos, Vivaldo Moore, un escritor inédito, Cass Silenski, una mujer cuyo matrimonio ha fracasado y Eric Jones, un actor homosexual. Entre los cinco se establece un entreveramiento que no respeta razas ni sexos. Muchas de las ideas apuntadas en su libro de ensayos *The fire next time* están recogidas e interpretadas con acierto en esta novela eficazmente estructurada. El otro novelista negro significativo es Ralph Ellison, que sólo ha publicado *The invisible man*, la historia de un negro que huye del *Deep south* para ir a Harlem y entrar en el partido comunista. La literatura de Ellison es un registro obsesivo del tema racial expresado en un tono joyciano. Sin embargo, el poder de esa actitud de desafiliación se manifiesta en el hecho de que, a pesar de que el héroe se encuentra ligado a las controversias de izquierda y derecha, permanece a la postre como un solitario radical.

En 1953, Saul Bellow publica *Adventures of Augie March*, en 1959 *Henderson, the Rain King*. Como es casi obligatorio, sus personajes se niegan a arraigar en la conformidad, por un lado, y a incorporarse a la protesta social activa, por otro. A diferencia de Holden Caulfield por ejemplo, rara vez se enfrentan a una situación que implique un cambio en su conciencia social. Augie March, tramposo y ratero, se compromete con los comunistas y mantiene, no obstante, una total apatía. Para él sólo cuenta lo que le puede afectar directamente. De su creencia implícita en que la sociedad procede con métodos naturalistas, deriva su desafiliación moral. Para Augie March la moral es un problema social que se vuelve relativo en su mejor momento e ilógico en su peor instancia. Bellow no condena ni perdona: retrata y su explicación proviene de un afán por entender. En *Henderson, the Rain King*, el protagonista manifiesta su inclinación por la violencia y el exceso. Esto lo retrae hasta estados primitivos, hasta el grito "¡yo quiero!" — del que no se separa. Como todo personaje desafiliado está ansioso de discusiones filosóficas donde se muestre sin caminos y rebelde. En África, después de conversaciones un tanto tediosas, llega a entender el sentido del amor y la responsabilidad.

William Styron edita en 1951 *Lie down in darkness*, en 1953 un reportaje sobre la guerra, *The long march*, y en 1959, *Set this house on fire*. Es el pintor por excelencia de la depravación humana, de los individuos que adquieren una lúcida conciencia del tocar a fondo existencial. Pero hay talento literario detrás de esa avalancha de violaciones, crímenes, suicidios. Su héroe, Cass Kinsolving, es un asesino borracho, y los protagonistas de la primera novela son un dip-sómano y una ninfómana. Ante la vista de Dios, que invoca un epígrafe de John Donne, los personajes de *Set this house*



Burroughs — "heridas y conspiraciones"

on fire desarrollan tortuosas relaciones expresadas por expiaciones de culpa, borracheras y bufonías. Cass Kinsolving encarna una corrupción última y definitiva — para la cual la violencia no es forma de lo maligno — y al final niega el haber hallado gracia o creencia como resultado de su búsqueda. Sólo encuentra una capacidad para sobrevivir "para ser lo que pudo ser por un tiempo... y lo que puede ser un momento, eso basta".

Como un paréntesis, se debe anotar a los cultivadores de la *science fiction*. Aunque la mayoría, acatando las leyes del género, ha insistido en la imaginación y en resolver las reducciones al absurdo de los problemas actuales con ingenio, hay autores que aúnan el ejercicio imaginativo y la brillantez literaria, como Ray Bradbury, que ha publicado varios volúmenes de relatos: *Dark carnival*, *Crónicas marcianas*, *El hombre ilustrado*, *Las doradas manzanas del sol*, *The October country*, *A medicine for melancholy*, un libro para niños *Switch on the night*, y tres novelas: *Fahrenheit 45*, una utopía negativa sobre una época en que la lectura estará prohibida y el pensamiento libre considerado un crimen. El afán poético se logra, su imaginación es siempre certera y su estilo puede calificarse de extraordinario. *Dandelion wine* es una especie de autobiografía: la niñez en un pueblo de Illinois, y hay una última novela, *Something wicked this way comes*. Bradbury, en su intento de ternura, puede incurrir en la cursilería, pero en sus mejores páginas la suya es una gran literatura y su imaginación es quizá la más rica y fecunda de toda la nueva narrativa norteamericana. Por su intención, Bradbury participa de la "inocencia radical" que Ihab Hassan atribuye a las generaciones recientes. El trasfondo de sus relatos es ingenuo: la vieja fábula spengleriana del hombre que se negaba a ser un tornilo en la odiosa maquinaria estatal; el espíritu contra el materialismo oprobioso; la libertad del individuo, suprema e intocable. Pero trasciende esa retórica liberal gracias a su talento y a su capacidad para conmovernos con la soledad final del hombre en los desiertos marcianos o bajo la implacable lluvia de Venus.

Aparte de Bradbury se pueden citar a Theodore Sturgeon (*Más que humano*, *Los cristales soñadores*, *Caviar*), Judith

Merrill, Clifford D. Simak (*Ciudad*) y a Richard Matheson, autor de *Soy leyenda*, la implacable parábola del único hombre normal en un mundo poblado por vampiros.

A continuación viene una lista que incluye a diversos autores, significativos pero cuyo valor y situación están muy lejos de ser precisados: Paul Bowles, *The sheltering sky*; en *Let it come down* analiza la condición lamentable de los norteamericanos expatriados en África del Norte. Bowles, el más naturalista de esta generación, nos habla de Kit Moresby, la mujer que se castiga por la muerte de su esposo y por su culpa al no estar presente en su agonía (mientras tanto ella tuvo un *affaire* con Turner, un amigo del marido). La mujer, en expiación, legitima su ninfomanía latente y se incorpora al harem de un sheik. Kit termina completamente loca. Para un lector avesado, esto no es el castigo para el mal, como se intenta indicar, sino una deplorable manera de terminar una trama sin sentido. En el fondo, Bowles como Mailer trae un mensaje moral. Eso, a pesar de su negativa a aceptar el juego axiológico en vigor, las nociones aceptadas del bien y del mal. Pero al profundizar en la degradación y en la derrota, no lo hacen para dejarnos allí o por la noción de la experiencia en sí; al contrario: extraen conclusiones y formulan un juicio que quizá se corresponda con las sentencias que hubiera pronunciado Cotton Mather. Este mensaje dista mucho de ser optimista; pregona una esperanza cautelosa, nada propicia a la exaltación y aferrada a un sistema implacable de valores que el individuo puede poseer, si sufre mucho y se esfuerza y es muy afortunado en su búsqueda. Este nuevo *Pilgrim's progress* tiene un fuerte sus-trato calvinista.

La sátira está representada por Joseph Heller, autor de *Catch-22*, la historia de las aventuras de Yossarian, un capitán de la Fuerza Aérea, hombre cuerdo en un mundo desgraciado; y por Richard Condon, el autor de *The Manchurian candidate* y de *An infinity of mirrors*.

Con Salinger, la muerte de la inocencia se convierte en un tema clásico: es tan válido el descubrimiento del mundo por ojos juveniles, como la infinita cadena de trasgresiones de la ley divina que realizan los personajes de Nelson Algren (*El hombre del brazo de oro*, *A wolk on the wild side*), de Vance Bourjady (*The violated*), de Chandler Brossard (*The double view*, *The bold saboteurs*), de George P. Eliot (*Parktilden Village*), de Edward Loomis (*The charcoal horse*). Estos novelistas basan la fuerza de sus libros en sustituir al *american dream* por la *american nightmare*. La búsqueda continua de un indefinible Santo Grial no los lleva a ninguna parte. Guy Cinturon, el personaje de *Parktilden Village*, está animado por una meta: "la seducción documentada de 350 mujeres"; los héroes de Algren son ladrones, prostitutas, borrachos y homosexuales. Esta legión de casos clínicos ejemplifica una búsqueda fundamentada en una concepción simplista de la sociedad. Se puede decir que son novelas de búsqueda — su búsqueda y su mensaje es la carencia de todo, no por renunciación sino

por pobreza. Sus opuestos son los héroes nostálgicos, adolescentes, a la manera del Caulfield de *The catcher in the rye*, del Malcolm de Purdy, del Clinton de *All fall down* de Herlihy. Son los adolescentes por excelencia, que están situados entre un mundo que agoniza y otro que aún no reúne la fuerza que requiere todo nacimiento.

¿En qué se inician? Básicamente en un ejercicio paraproutiano de la memoria. Este héroe nostálgico, se nos dice, se afilia a la inocencia cuando la inocencia debe ser radical.

Con una novela, *A death in the family*, James Agee dio a conocer una personalidad brillante y fuera de lo común. Cuando murió, a los cuarenta y cinco años, se inició un culto a Agee, que Dwight MacDonald compara al de James Dean. Agee además publicó una breve novela, *The morning watch*; dos libros de crítica de cine, *Agee on film*; un libro singular, *Let us now praise famous men*. Agee fue autor de varios argumentos para cine (entre ellos el de *La noche del cazador* de Charles Laughton). Recientemente se ha publicado *The letters of James Agee to Father Flye*. Su novela describe autobiográficamente la situación de su familia, al morir el padre en un accidente automovilístico. Está escrita con una lucidez y un rigor que se apoyan en una preparación técnica e intelectual y en un ejercicio moral inusitados.

Cabe citar de modo especial a tres novelistas: John Updike, James Purdy y Bernard Malamud. John Updike, de treinta años, ha publicado *The carpentered hen*, un libro de poemas; un libro de cuentos, *The same door*, y tres novelas: *The poorhouse fair*, *Rabbit, run* y *The Centaur*. Esta última es un intento ambicioso: cambiar la infancia de un niño en un pueblo y la mitología griega. *Rabbit, run* narra la hazañas de Harry Armstrong, una antigua estrella del basket ball, quien se alimenta con pasadas glorias. Cuando se casa, su pregunta angustiada define el sentido de su actitud: "¿Esto es todo?" La búsqueda no es verdadera; los valores en que se apoya son sueños, el único orden para él es su ingreso en la trampa. En Updike no existe el mensaje. La vida es tal cual es y cuando se ha vivido intensamente uno se encuentra en el punto de partida.

James Purdy se inicia con un libro de relatos que le vale una declaración de Dame Edith Sitwell: "Uno de los más grandes escritores producidos por los Estados Unidos en los últimos cien años." Purdy ha publicado tres libros: *63 Dream Place*, *Malcolm* y *The nephew*. *Malcolm* es el descubrimiento azaroso del mundo que practica un adolescente guiado por Mr. Cox, un astrólogo. El itinerario humano es su método de introducción y Purdy decide contemplar la realidad con ironía, con sátira salvaje y con una forma de profunda comprensión. Esta crítica aunada a la comprensión fracasa en *The nephew*, una historia de pueblo: la solterona que quiere rendirle un homenaje a su sobrino muerto en Corea y que a través de eso conoce a los personajes de su pueblo. La intención comprensiva de Purdy lo lleva a una sensiblería disfrazada y a respetar el lugar común, porque detrás de él sufre un alma norteamericana. Pero *Malcolm* sigue siendo una gran novela,

un brillante fresco de la vida de Norteamérica visto con una distorsión inteligente y que implícitamente se formula.

Bernard Malamud en *The natural* (1952) se decide a permanecer mezclando el mito y el mundo. Su héroe es un jugador de beisbol, autor de memorables *home runs*, soñador que termina en la oscuridad; en *The assistant* trata la historia de un hombre que anima a vivir al empobrecido tendero judío al que ha robado. En *El barril mágico* (1959), con el que ganó "The National Book Award", Malamud describe el mundo miserable y magnífico del judío neoyorquino, en trece historias; en *A new life* narra el exilio de un maestro de Nueva York a una universidad del noroeste. En toda su obra, Malamud junta el sentido del humor con la tristeza; son sueños sustentados sobre un fondo amargo y escritos en un estilo sencillo, claro y sin pretensiones.

Otros novelistas de interés para finalizar esta información: William Gaddis (*The recognition*), H. L. Humes (*Underground city* y *Men die*), Philip

Roth (*Goodbye, Columbus* y *Letting go*), John Knowles (*A separate peace* y *Morning in Antibes*) y Shirley Ann Grau (*The hard blue sky*, *The Black Prince* y *The house on Coliseum Street*). Esta última ejemplifica perfectamente lo que se llama la escuela *soft-focus* de la ficción; es decir, donde los acontecimientos se pierden por completo en la bruma.

En fin: estas notas dan una idea sumaria acerca de qué es lo que se escribe actualmente en un país que cuenta con una de las literaturas más vigorosas y definitivas del siglo xx. Nada está tan sujeto al error como los pronósticos del tiempo literario, pero puede decirse que si algunos escritores como Salinger, Styron, Below, Purdy y Updike prosiguen como han iniciado su carrera de escritores, la narrativa norteamericana encontrará en ellos la continuidad de un Siglo de Oro que crearon Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Scott Fitzgerald y Thomas Wolfe, pues, como diría T. S. Eliot: *Old stone to new building, old timber to new fires*.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

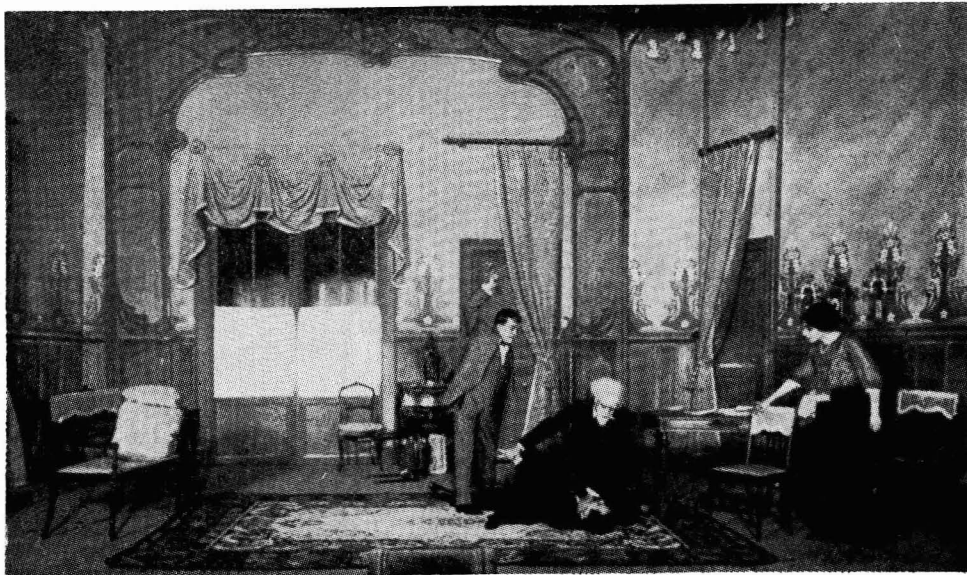
Sobre la crítica

Ha aparecido hace poco un inteligente escrito de Salvador Elizondo titulado *El cine y el Occidente*. Me interesa comentarlo, en principio porque se refiere a algunos de los problemas fundamentales de la crítica cinematográfica y, además, porque Elizondo ha partido para escribirlo de una crítica a mis propias ideas. He aquí, pues, la rara oportunidad de iniciar un polémica cordial, desprovista en absoluto de animosidad.

En esencia, Elizondo me reprocha que mi admiración por el cine norteamericano —admiración que él comparte hasta cierto punto— me lleve a ignorar sus claras limitaciones de orden cultural. "El cine norteamericano —dice Elizondo— no puede ser tenido en cuenta, para cualquier efecto pretendidamente cultural, más que dentro de los estrechos límites del juicio estrictamente cinematográfico, pero examinado a la luz del juicio trascendental, del juicio que efectivamente constituye la Cultura, no deja tras de sí

sino una serie de elementos sin significado: una estrella de *sheriff*, un pasodoble reiterativo, un soldado que recibe su ración de *chewing-gum* antes de entrar en combate."

Es una lástima que Elizondo no sea más explícito respecto a un problema que, a efectos críticos, considero capital: el de la relación entre arte y cultura. Porque, en definitiva, ¿qué es lo que él llama "el juicio estrictamente cinematográfico"? Cuando admiro un buen *western*, no estoy sólo admirando su técnica, ni siquiera su manera. Lo admiro porque, como en el caso concreto de *Río Bravo*, de Howard Hawks, me comunica una visión del mundo, un *estilo* y, por ende, una emoción estética. Y, a la vez, por vía de la estética, me remite a una noción ética, es decir, a unas determinadas reflexiones sobre el comportamiento humano cuya validez universal —de existir— confieren a la obra los valores clásicos que toda crítica que se



Polémica cordial entre Elizondo y García Riera

respete intenta definir. (Y conste que esa última idea, "la crítica es un intento de definir lo clásico", fue el propio Elizondo quien me citó y desde entonces creo que la repito veinte veces al día.)

Bien. No creo, por lo tanto, que *Río Bravo* (ejemplo citado previamente por Salvador) sea sólo un *show*, un espectáculo. De hecho, creo que, haciendo uso de las mismas palabras utilizadas por Elizondo a propósito de *A bout de souffle*, "rebasa los estrechos límites del espectáculo para involucrar determinadas nociones caras a la problemática de Occidente: la libertad, el amor, por ejemplo". Tengo todo el derecho a ello. Y a partir de aquí, entramos en la médula del razonamiento de mi discrepante: Salvador exige el planteamiento *consciente* de los problemas, para que tanto él como Perico de los Palotes se percaten de ello, según sus propias palabras.

Me pregunto si un hipotético Perico de los Palotes es capaz de percatarse de la verdadera problemática del *Don Quijote* o del *Ulises*. Todo arte, aun el más consciente de su papel cultural e ideológico, utiliza un lenguaje esotérico desde el momento en que su significado suele trascender la simple moraleja. Y aun la moraleja más obvia, por la conceptualización que implica, tiene una mínima base esotérica.

Creo que Salvador estará de acuerdo conmigo en que Cervantes no era del todo consciente, ni mucho menos, de que planteaba los problemas inherentes a la cultura dentro de la cual él y sus contemporáneos estaban involucrados. (De hecho, uno de los rasgos definitivos del genio artístico es la de decir mucho más de lo que se propone.)

Todo, pues, se transforma en un problema de medida. A mi entender, puede exigírsele a un artista que sea más o menos consciente en lo cultural, pero nunca que su obra sea el resultado simple y escueto de tal conciencia. El propio Salvador lo reconoce al abominar de Cayatte y Antonioni (creo que con este último es algo injusto: ojalá se exhibiera en México *La aventura*).

Pero, por otra parte, me parece que el cine norteamericano es mucho más *consciente* de lo que suele creerse. Por los ejemplos que cita, se deduce que lo que Elizondo echa de menos en ese cine es una referencia directa a los problemas culturales. Él menciona, a guisa de excepción, tres "instancias geniales": *The Ox-Bow Incident*, *El nacimiento de una nación*, *Boomerang*, a las que añade un etcétera que, si se me permite la observación, engloba a centenares y centenares de películas tan *conscientes* o más que las citadas. No hablemos ya de Stroheim y Sternberg, cineastas, pese a todo, americanos, sino de King Vidor y John Ford, que incluso tuvieron sus respectivas épocas *sociales*; de Otto Preminger, cuyas últimas películas afrontan directamente problemas de gran actualidad y envergadura; de Elia Kazan (que no sólo ha hecho *Boomerang*) y de Nicholas Ray, el primero —y el último— en tratar seriamente el llamado problema de la juventud; del Preston Sturges de los años 40; de Richard Brooks (recuérdense *Semilla de maldad* y *Elmer Gantry*); incluso, de Stanley Kramer, algo así como un Cayatte norteamericano de mayor ambición; del Jules Dassin de *Fuerza bruta*; de Joseph L. Mankiewicz, etcétera, etcé-

tera. Además, es bien sabido que géneros como la comedia burlesca, la llamada *comedia americana*, los films de *gangsters*, el *cine negro* y aun la comedia musical, reflejan "la conciencia de que existen determinados problemas". Otra cosa es que consideremos esta conciencia mejor o peor orientada. En definitiva si se tratara en el futuro de reconstruir lo que ha sido la vida de cada país en el siglo xx a través de su cine, me parece indudable que sólo en el caso de Norteamérica podría obtenerse un resultado satisfactorio. Y es precisamente la crítica francesa de cine la que ha llegado, no sin cierta amargura, a tal conclusión.

Pero la cita de una de esas "instancias geniales" me parece muy significativa: la del film del oeste *Conciencias muertas* (*The Ox-Bow Incident*) de William Wellman. Ciertamente, es un *western* claramente metafórico, que a través de una historia de linchamiento nos remite a toda una problemática social y política. Pero la metáfora bien puede escapársele al antes citado Perico de los Palotes, que quizá quede convencido de haber asistido a una historia más del Oeste, a un caso particular, anecdótico, sin mayor trascendencia.

A la vez, yo puedo ver en *Río Bravo*, como las veo, referencias metafóricas a las relaciones sexuales dentro de la Norteamérica actual, referencias al problema de la autoridad, y sobre todo, de la libertad (la *necesidad hecha conciencia* que preside el comportamiento de varios personajes ante la urgencia de asociarse). En lo particular, aprecio mucho más la sutileza de Hawks —colaborador frecuente, conviene recordarlo, de William Faulkner y adaptador de Hemingway y Raymond Chandler— que el simbolismo mecánico de un artesano aplicado como Wellman. Nada, absolutamente nada, me induce a pensar que Wellman sea culturalmente más *consciente* que Hawks. Tanto el ahorcamiento de Dana Andrews en *The Ox-Bow Incident* como el "pasodoble reiterativo" de *Río Bravo* pueden avocarnos a reflexiones *actuales* y ser tan *significativos*, por lo tanto, el uno como el otro.

Por mi parte, lo que les reprocho a la mayoría de los cineastas europeos es, no sus referencias a la cultura, sino a la *moda cultural*, y por eso, deconfío hoy de un Chabrol como había que desconfiar de un Carné hace veinte años. Y volviendo al cine norteamericano: es muy posible que de cada treinta películas que salen de Hollywood me guste realmente una, aquella que, en efecto, tenga para mí un valor significativo. Cuando elogio al cine norteamericano en general y al *western* en particular estoy elogiando ciertas bases expresivas, ciertos principios de eficacia y honestidad narrativa en las que se apoyan los cineastas de talento. Admiro a Hawks y a Preminger y me dejan indiferente George Marshall, Norman Taurog, Richard Thorpe, etcétera. Pero tanto Hawks como Taurog son los herederos de una tradición común, tan necesaria para el talento de uno como para la mediocridad del otro. Admiro, en definitiva, la tradición del cine norteamericano como admiro la tradición de la música alemana o la tradición de la pintura española. Y estética y culturalmente hablando, creo en el imponderable de la tradición. Entre Hawks y Taurog hay una comunidad cultural representada por la tradición; entre Jean-Luc

Godard y Jean Dreville no hay ninguna comunidad.

Y es que el hecho, para mí, está claro: en Europa el cine todavía va a la zaga de las otras expresiones artísticas y, en su condición tributaria, debe referirse a ellas. En los Estados Unidos el cine es un punto de referencia cultural y no serán los novelistas norteamericanos en su mayoría quienes desmientan tal afirmación. Podemos, por lo tanto, reprocharle al cine de Hollywood su no referencia a la cultura europea, pero no a la norteamericana de la que es una parte básica. Y si Pollock, Lloyd Wright y Pound (casos citados por Salvador) han trascendido en sus respectivos campos los límites de la cultura específicamente norteamericana y si su obra tiene connotaciones universales, me permito opinar que lo mismo pasa con Griffith, Vidor, Hawks, Preminger o John Ford. Excepciones, se dirá. Bien: Excepciones como lo son Pollock, Lloyd Wright y Pound en sus respectivos campos.

Finalmente, debo referirme al juicio que Elizondo hace de la crítica especializada europea y de su método exegético, por el que "es posible encontrar siempre cualquier significado en cualquier cosa". Tiene razón, como la tiene cuando dice que "una exégesis arbitraria no puede tener validez sino como actividad subjetiva". La verdad es que es una crítica que nunca ha pretendido *probar* nada. Pero, a la vez, conviene advertir que siempre ha aspirado a que sus intuiciones adquieran un valor universal. En definitiva, es una crítica que ha surgido como reacción a los excesos racionalistas de su predecesora, que llevada por un afán analítico y sistematizador, llegó incluso a confundir la anécdota con el contenido. La exégesis suele ser peligrosa y arriesgada, pero, a la vez, la historia del arte nos demuestra su necesidad como contrapunto, digamos, del análisis científico o de pretensión científica. En última instancia, los exégetas suelen ser creadores en potencia, y los casos de Truffaut, Godard y Chabrol son bien sintomáticos.

Tan es así que aun en los escritos más subjetivistas y herméticos de *Cahiers du Cinéma* es dado descubrir siempre un elemento básico: el amor al cine. O sea, la adecuación espiritual, afectiva, a un medio de expresión específica. De ahí que sus intuiciones suelen ser acertadas. He constatado, por ejemplo, que no puedo estar de acuerdo en las razones que un Jacques Rivette da para explicar su admiración por Fritz Lang. Pero estoy de acuerdo con él en el resultado, en la conclusión de que Fritz Lang es un gran realizador. De cualquier manera, toda la labor de *Cahiers* es una apuesta contra el tiempo. Y no sólo los exégetas, sino los críticos analíticos corren los riesgos de esa apuesta.

Lo curioso del caso es que creo que tanto Salvador como yo estamos más del lado de la exégesis que del de la crítica. Coincido con él en abogar por una crítica auténtica que no "pretenda encontrar sin haber buscado previamente". Carlos Monsiváis me decía que habíamos casi agotado en México las posibilidades de una crítica de transición como lo es la impresionista. De acuerdo, pero no creo que podamos ser nosotros quienes superemos definitivamente el *impasse*. Para los exégetas del cine sólo hay a la larga una solución: hacer cine.

TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Doña Rosita la soltera, o nota aprobatoria para Basurto

Nadie puede decir con justicia que yo sea una autoridad en García Lorca; en mi casa estuvieron seis años sus obras completas sin que yo pudiera leer más de treinta páginas de ellas, hasta que se perdieron en el Monte de Piedad, en una racha de miseria, acompañadas de las de Quevedo y de mi cámara fotográfica.

Este desgaño se debe en parte a que García Lorca, leído *por mí*, suena completamente improbable. Además, mi juicio, lo mismo que el de la mayor parte de las personas de mi generación, está deformado por el exceso de lecturas naturalistas; hay que reconocer que el naturalismo es, en cierto sentido, el juego más imbécil que se haya inventado nunca: consiste en crear un personaje defectuoso, ponerlo en evidencia y después echarle un sermón para que se corrija. El espectador deja de serlo, para convertirse en una especie de Doctora Corazón, que si no fuera tan cohibida, se metería en el foro para decir, "pero lo que necesita este muchacho es que..." Y si el muchacho no necesita nada, se dice que la obra carece de mensaje.

Con este criterio no se llega a ningún lado con García Lorca, porque la estructura de sus obras es como un perchero en donde se han ido colgando cosas, que se pueden quitar y poner sin que nada se modifique. Se puede decir, por ejemplo, lo que decía el Ama, de Rosita y el Sobrino: "si la quiere, que se la lleve, y si no, que no, pero que no la deje esperando". También puede decirse que a un señor con los zapatos que traía anoche Manuel Lozano no hay que creerle ni la tabla de multiplicar; o bien que "amor de lejos..."; o bien, también, que la culpa no es del sobrino que se pasó veinticinco años en Tucumán mientras Rosita preparaba el ajuar, para salir después con que se casaba con otra, sino de la misma Rosita, que ha de haber tenido no sé qué complejos. El caso es que aunque las cosas tengan nombre clínico, suceden. El que no conozca cuando menos una Rosita, no conoce nada. No es que las engañen, sino que ellas se engañan... y mientras, se pasa la vida.

Lorca es, además, el señor de que "aquí todos gozamos y sufrimos a lo bestia", a sus personajes se les viene el mundo encima por culpa de su propia imbecilidad, pero cuando acaba la obra nos damos cuenta de que, después de todo, "así es la vida".

La representación que vi ayer en el Milán me sorprendió muy agradablemente, porque después de todo lo que he visto, y dicho, de Basurto, lo último que me hubiera imaginado es que fuera capaz de poner a Lorca adecuadamente.

Con toda su calidad y universalidad, el teatro de Lorca sigue siendo teatro español; entonces, no importa que salgan los actores mirando de reojo al público, ni que hablen hacia el proscenio, ni que sepan su papel junto con otros cinco y que no estén muy decididos a

actuar, sino más bien a decir sus parlamentos. Es un teatro virgen de Stanislavsky, que puede hacerse tan bien como cualquier otro y que los escritores de mi generación nunca intentamos (con lo que se explica por qué nuestras obras se ven tan mal en escena, porque hay que tener en cuenta que el 80% de los actores mayores de treinta años actúan en México a la española).

En fin, el caso es que ayer, digo, Basurto me dio una muy agradable sorpresa. En primer lugar, supo hacer el reparto con una sabiduría que no le hubiera sospechado. El Ama y la Tía, que están casi todo el tiempo en escena, se las encargó a dos mujeres que, me perdonarán, pero yo nunca las había visto, y de haberlo hecho nunca me hubiera atrevido a encomendarles más de un par-

Tía: "Me dice mi padre que me vaya"; y ella a él: "Vas a destruir a Rosita"; y él a ella: "No quiero irme, ¿usted qué me aconseja?" "Que te vayas". ¿Quién tuvo la culpa? Nunca se llega a saber, como en la vida.

Magda Guzmán es una actriz de bravura que puede hacer lo que le dé la gana. En cambio, las manolas, que van las tres y las cuatro solas, eran catastróficas. Estas mujeres son el sexo en flor, que andan de aquí para allá, alebrestando los apetitos. Además, la manera de decir esta parte daba un poco de vergüenza. No sé si porque las manolas no estaban para lo que Rosita dice de ellas o si porque las circunstancias no correspondían a la manera de decirlo. Es que no es fácil que una joven haga el panegírico galante de otras tres que están allí sentadas abanicándose, diciéndoselo a ellas; me parece que lo único posible hubiera sido comerter una *brechteada* y que Rosita pasara a primer término y dijera su parlamento al público, mientras las otras se abanicaban y dicen "¡ay!" de vez en cuando. En fin, la cosa es que esa parte no salió. En varias ocasiones ocurre lo mismo que en las películas musicales: que mientras una mujer le dice



"El que no conozca cuando menos una Rosita, no conoce nada"

lamento. Pues bien, estas dos señoras, Micaela Castejón y Mercedes Ferriz, eran exactamente lo que se necesitaba; la criada del teatro, que habla mucho y... (afortunadamente diciendo García Lorca) y siempre tiene la razón, y la Tía, sentada, tejiendo y viendo todo el horror de la vida. Eran perfectas, muy simpáticas, muy agradables de ver; nunca estridentes, ni molestas, con unos papeles que les quedaban como un guante. ¡Y Basurto había inventado todo esto! Miguel Macía viendo sus flores... las flores sí eran horribles: de plástico. ¿Por qué no se dan cuenta que si las flores de plástico son el adorno de todas las casas horribles de México, no hay un sólo espectador que al abrirse el telón y verse un invernadero, no diga: "Mira, flores de plástico"? Debieron hacerlas de papel, o de cera, o naturales, pero no de plástico.

Entre Rosita, vestida de rojo, llena de vida, con los sombreros y el polizón y no sé qué cosas. Y el Sobrino, que la ama, con la carta en la que le ordenan que se vaya a Tucumán. Éste dice a la

a un hombre, "eres tal y tal" durante bastante rato, él no sabe qué cara poner. Lo mismo que, en el segundo acto, durante la escena de las solteras, llegan las Ayolas a burlarse de las solteras, y lo hacen con tanto descaro y se ríen tan recio que casi hunden la escena, porque no hay nada más desagradable que una escena cómica con alguien riéndose en el foro. Esta escena, precisamente, fue un fenómeno muy extraño: es cómica, pero no se sabe hasta qué punto. Cuando entre todos cantan *El lenguaje de las flores*, me daban la impresión de que estaban realmente exagerando la comicidad, pero el resultado era medio patético y muy apropiado para el momento.

Luis de León, el Catedrático, era francamente demasiado joven, pero en cambio, Héctor López Portillo hizo uno de los raros papeles que le quedan verdaderamente como anillo al dedo; al grado que no puede creerse que sea otro que López Portillo.

En fin, no sé para qué doy tantas indicaciones minuciosas, si nadie me va a hacer caso.

SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

Al cumplirse cien años del nacimiento de Icaza, nos encontramos ante el centenario de un desconocido. La tradición no suele preocupar a los escritores mexicanos de hoy que se refugian en el cómodo desdén de toda o casi toda la literatura que los precede — en particular la del siglo XIX o la que se escribió en las dos primeras décadas del XX. Las causas de esta situación, que nada tiene que ver con la más estéril de las pugnas literarias: la del nacionalismo y universalidad, requieren por su denso carácter un examen que algún día debe intentarse. Mientras tanto, “la moda inocente y con frecuencia útil de los centenarios”, engendra ciertos lapsos adecuados para que una parte de esta tradición aparezca como por conjuro durante algunos días y se borre después o pase al limbo de los archivos o de las historias. Por éstas y otras razones el escritor en nuestro país sólo puede aspirar al conocimiento de la “gloria” al día siguiente de su muerte o cien años después, cuando, suele ocurrir, su obra ya ha perdido vigencia.

En 1963 don Francisco A. de Icaza no es un peligro para la diminuta fama de nadie; entonces ha llegado el momento de alzar la voz y declarar sus merecimientos. No es necesaria la lectura atenta de sus libros: hay en el lenguaje hecho de nuestra crítica una serie de frases y tropos de dicción que sirven indistintamente, que toman la forma del vaso que las contiene y nos permiten sentar plaza de generosos y conocedores... Acaso sean injustas estas palabras y los centenarios tengan la firme utilidad de enseñarnos lo que no debiéramos ignorar. Tal vez al celebrar estos cien años comencemos a redescubrir esa tradición (aprendida y olvidada en las escuelas por culpa de los métodos que, casi siempre, compiten en hacer detestable la literatura mexicana), esa tradición de la que forma parte un escritor, un crítico, un poeta que, más allá de toda discrepancia, merece el homenaje, la lectura.

El conocimiento de Icaza no es difícil ahora. Hay en la Biblioteca del Estudiante Universitario unas *Páginas escogidas* que en el 58 prologó y seleccionó Luis Garrido. El año pasado, dentro de la colección de Escritores Mexicanos (Editorial Porrúa), Ermilo Abreu Gómez juntó en un volumen *Lope de Vega, sus amores y odios*, aparecido originalmente en Madrid en un año que no precisa el libro (305 pp., distribuido por la librería “Renacimiento” y que según Garrido es 1919, y según Abreu Gómez, 1925), *Sucesos reales que parecen imaginarios. La crítica en la literatura contemporánea*, y su prólogo al *Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de la Nueva España*. Por otra parte, Antonio Acevedo Escobedo organizó en el Departamento de Literatura del INBA tres conferencias relativas a Icaza. En la primera Antonio Castro Leal se refirió a “Francisco A. de Icaza y su tiempo”; después Salvador Novo habló de la poesía de Icaza y leyó algunos de sus poemas; finalmente, Arturo Arnáiz y Freg estudió las relaciones entre “Icaza y los historiadores mexicanos”.

Tales antecedentes pueden llevarnos a esbozar una reseña de la obra de Icaza. Ya Castro Leal y Abreu Gómez han dado en sus ensayos los datos esenciales para la biografía del autor del *Cancionero de la vida honda y de la emoción fugitiva*, y eso nos dispensa de muchos pormenores. Vale la pena recordar, con todo, la imagen de Icaza que fijó Reyes en *Pasado inmediato*: “La verdad es que quien me hizo ‘perder el miedo’ a la figura de Lope de Vega y atreverme a imaginarlo en sus intimidades de hombre

fue el gran mexicano Francisco A. de Icaza, heredero de la deslumbrante tradición del general Vicente Riva Palacio, figura de renacentista en quien revivían y bullían juntas las mejores maneras del Madrid literario a través de todas las épocas. Cáustico y ameno, sabio sin pedantería, experto y fino, se adueñaba de las tertulias y, donde aparecía, daba el tono a las conversaciones. En el Ateneo de Madrid, los jóvenes escritores acudían a la ‘Cacharrería’ para ver cómo el maestro Icaza barría a los necios con su ametralladora de ingenio y buen decir. En eso de ‘sentar las costuras’ a los eruditos a la violeta, no tenía precio. Dotado de cierto molde clásico, de aquella rotundez —entre titubeos y vicisitudes— quisiera ser la nota dominante en la literatura mexicana, sabía organizar sus libros con mano ágil, y tenía, para aquilatar los libros ajenos, una intuición, un primer vistazo que hacían precioso su consejo. No era la suya esa cultura que parece pegada en hojas de papel: la traía en la masa de la sagre. Era amigo solícito, capaz de imponerse verdaderas tareas para auxiliar las investigaciones de quienes le pedían ayuda. Su natural altivez se templaba, pudorosamente, con ternuras nunca confesadas. Una que otra vez, en las polémicas, se le desbordaba el sarcasmo, porque también era irritable; pero no se equivocaba en conjunto para distinguir los verdaderos de los falsos valores, a pesar de ciertas manías contra éste o aquel escritor a quienes no podía sufrir. Su juicio era insobornable: llamaba al pan pan y al vino vino, y éste es el secreto de ciertos resentimientos que por ahí ha dejado.

“A la aparición de sus primeros trabajos cervantinos, Foulché-Delbosc, desde París, había reparado en aquella penetración psicológica de Icaza, matiz nacional característico dentro del conjunto de la erudición hispánica, matiz que lo emparenta, a lo largo de los siglos, con el criollo Juan Ruiz de Alarcón, quien llevó también a la Corte una temperatura distinta. En su reciente obra sobre *Lope de Vega y su tiempo*, Karl Vossler ha sentido la seducción de este modo humano y de contacto directo con que Icaza aborda al Fénix español. Creo sinceramente que no son justos los reparos que hace a este respecto nuestro amigo José F. Montesinos en su reseña sobre el libro de Vossler (*Revista de Filología Española*, Madrid, 1933, xx, Nº 3). Montesinos se deja llevar juvenilmente por la seducción de cierta técnica —la que aprendíamos en el Centro de Estudios Históricos— y tacha lo que está fuera de ella, como los procedimientos interpretativos de Icaza. No todo ha de ser descubrimiento de datos, preocupación por la ‘materia prima’ propia de la era industrial que vivimos. No sea el historiador como el alfarero que se vuelve esclavo de su arcilla. Hay otra novedad, o cualidad mejor dicho, más profunda, y ella está en la inteligencia, en el entendimiento de los asuntos. Claros ejemplos nos ha dado Montesinos en su obra. En este sentido, algunas páginas de Icaza sobre las figuras de la literatura peninsular poseen un valor innegable. Sin ignorar la técnica del cazador de noticias, Icaza era más bien un crítico de saldos humanos. Mucha buena obra nos deja, y más nos hubiera dejado todavía sin los sacrificios de una vida consagrada en su mayoría al servicio exterior de México, y luego, en la vejez, contrastada con las ingratitudes del tiempo. Las cicatrices, los resabios del dolor —había sufrido mucho—, lo hacían pasar por hombre poco bondadoso a los ojos de los ligeros. En verdad, Icaza nunca ‘comulgó con ruedas de molino’, no lo

aprobaba todo; y cuando se le disparaba la vena satírica ya no había manera de contenerlo.”

Desdibujada por el tiempo, la poesía del prosista excelente que fue Icaza todavía se nos muestra, en sus mejores momentos, como un arte menor que puede darnos sobrios registros de belleza y no pocos aciertos expresivos. Pero no es allí donde se encontrará al mejor Icaza: su prosa, en cambio, sigue siendo un ejemplo del lenguaje que conviene al ensayo. Y hay que insistir sobre todo en la actitud crítica de Icaza, quien antes de emprender su obra en firme publicó (1894) un *Examen de críticos* donde comparecen las corrientes y contracorrientes europeas de esa época, en una admirable síntesis de las teorías opuestas o complementarias. Allí declaró Icaza cuál era el camino que iba a seguir en adelante, y no rehusó enfrentarse a la porción de la crítica española que le parecía mayormente digna de censura, así se tratara de Emilia Pardo Bazán o aun Menéndez y Pelayo. Su posición fue, durante años, ejercer el derecho a la crítica con los críticos mismos y no con los creadores. “Por lo cual —escribió— nunca me vi en el trance de amargar el triunfo de nadie —escritor o artista— o de hacer más doloroso su fracaso.”

Al *Examen* sucedieron en la producción de Icaza —alternada con el ejercicio diplomático que lo mantuvo durante varias décadas en España y en ocasiones lo llevó a otros países de Europa— una serie de estudios e investigaciones acerca de Cervantes: *Las novelas ejemplares* (1901), *De cómo y por qué la Tía Fingida no es de Cervantes* (1916), *Supercherías y errores cervantinos* (1917), *El Quijote durante tres siglos* (1918), que, a juzgar por el fragmento que reproduce Garrido, es uno de los libros de Icaza que deben ser reeditados. Por lo que hace a *La Tía Fingida*, no obstante la sólida argumentación de Icaza, posteriormente se ha demostrado que no era erróneo atribuirlos a Cervantes.

Junto con la ingrata y necesaria labor de investigación, Icaza parcamente prosiguió su trabajo poético. Sus libros: *Efímeras* (1892), *Lejanías* (1899) y *La canción del camino* (1905) desembocan en el *Cancionero* que depuró y epilogó su tarea lírica. En los años 1918 y 1919 editó varios tomos de una Antología crítica de poetas extranjeros. De ellos no he leído sino *Hebbel prosista (autobiografía, ideario y filosofía)* y *Nietzsche poeta* con versiones y ensayos del propio Icaza. La colección alcanzó a incluir los *Versos* de Hebbel y una antología comentada de Liliencron y Dehmel. En sus años postreros (aparte de las obras clásicas que prologó y anotó, aparte de *La universidad alemana*, una traducción de Turguenev y discursos y artículos), Icaza dio a la imprenta sus dos libros más importantes: *Sucesos reales que parecen imaginarios*, de Gutierre de Cetina, *Juan de la Cueva y Mateo Alemán*; *Lope de Vega, sus amores y sus odios*. Según sus palabras, el crítico mexicano escribió siempre “con amor y conocimiento”, y el carácter polémico de estos libros entrañaba el afán de poner las cosas en su auténtico sitio y destruir errores y arbitrariedades académicas. No es extraño que, a la luz de los contemporáneos métodos de investigación, tales obras puedan aparecer inconsistentes; pero la única manera honesta de apreciarlas será, como es obvio, verlas dentro del ámbito y las intenciones con que fueron escritas. No es desdeñable la cualidad de Icaza para hacer atractivos y hasta amenos temas de suyo pertenecientes a la más árida erudición; de modo que los indoctos podamos leer con gusto páginas que se suponen escritas sólo para el especialista.

—J.E.P.