



Benito Varela Jácome

Renovación de la novela en el siglo XX

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Benito Varela Jácome

Renovación de la novela en el siglo XX

Justificación

La novelística del siglo XX es un complejo testimonio de conocimiento de las estructuras mentales, económicas y políticas de nuestro tiempo. El estudio detenido de las técnicas narrativas, la densidad temática, la problemática social, las orientaciones del pensamiento filosófico, la revolución industrial, las conquistas de la cibernética, las conmociones políticas y bélicas, contribuirán a ofrecernos las distintas caras del mundo contemporáneo.

Mi propósito, demasiado ambicioso, esbozado ya en forma panorámica en *Novelistas del siglo XX* (San Sebastián, 1962), tendrá, además del presente volumen, una continuación en los libros: *Problemática social en la novelística del siglo XX*, *Crisis religiosa y moral en la novela contemporánea*, *El mundo social de la novela hispanoamericana* y *Realidad y evasión en la actual novela española*.

La Renovación de la novela en el siglo XX está sujeta a este amplio plan, y recoge ensayos sobre procedimientos y escritores que han contribuido más directamente a las profundas innovaciones técnicas y mentales. Otros novelistas significativos entrarán en alguno de los proyectados volúmenes. Queda, por lo tanto, justificada la exclusión de sus páginas de Martin du Gard, George Duhamel, Malraux, Simone de Beauvoir; Alberto Moravia, Curzio Malaparte, Cesare Pavese, Elio Vitorini; Knut Hamsun, Pär Lagerkvist; Niko Kazantzakis; Hemingway, Steinbeck, Erskine Caldwell, Truman Capote, Carson McCullers, William Styron; Jorge Amado, Erico Verissimo, Fernando Namora; Bernanos, Mauriac, Graham Green, Heinrich Böll...

[19]

Determinantes de la renovación novelística en el siglo XX

[21]La novelística sufre en el siglo XX una múltiple transformación. Se emancipa de las fórmulas tradicionales; deja de ser puro entretenimiento, distracción del ocio, para convertirse en testimonio de conocimiento, preocupación intelectual, reflejo de profundos problemas humanos.

En contacto con las teorías filosóficas, con el progreso científico y tecnológico, con las estructuras económicas, sociales y políticas, adquiere el relato nuevas dimensiones internas. Pero, además del enriquecimiento temático, tiene una especial significación la renovación técnica, el cambio radical de la estructura: desplazamiento del punto de vista narrativo,

enfoque de una acción desde distintos ángulos ópticos, ruptura de la secuencia temporal, contrapunto, monólogo interior...

Crisis de la novela ochocentista

La novela sufre una serie de profundas transformaciones a través del siglo XIX, desde la proyección sentimental, desde la impetuosa mentalidad romántica, hasta el objetivo testimonio naturalista.

Para Goethe: «La novela es una epopeya subjetiva en la cual el escritor se toma la libertad de pintar el universo a su manera». Pero la creación novelesca del «romanticismo de la desilusión», como le llama Georges Lukacs, corresponde preferentemente a un mundo soñado, a una realidad problemática; está ambientado en una realidad enteramente pasada y se caracteriza por una disconformidad entre la interioridad y el mundo en torno.

Sin embargo, Stendhal, aún en plena época romántica, hace suyo el principio de Saint-Real: «La novela es el espejo paseado [22] a lo largo del camino real». Carlos Dickens refleja en sus relatos las experiencias vividas, crea un mundo novelesco que oscila con movimiento de péndulo entre «good y wicked», entre lo humanitario y lo inhumano. Balzac crea «nouveaux riches», «parvenus», especuladores, artistas, «cocottes», con un procedimiento personal de elaboración literaria, de química psicológica; más que figuras vivas, son pluralidades, formas elementales de determinadas pasiones. El autor de la *Comédie humaine* aplica la psicología de las facultades del alma, heredada de una larga tradición de los discípulos de Descartes, que entonces se enseña en la Universidad...

En España, Fernán Caballero proclama en 1849: «La novela no se inventa, se observa». Doña Emilia Pardo Bazán difunde los procedimientos naturalistas en *La cuestión palpitante* (1883) y los aplica en algunas de sus novelas. Juan Valera, en cambio, reacciona contra los procedimientos experimentales y se muestra partidario de que la novela no refleje la vida tal como es, sino tal como debe ser.

Los novelistas decimonónicos, abiertos a la realidad contemporánea, elaboran un mundo complejo, multiforme. Sus amplias perspectivas desbordan las limitadas posibilidades de los protagonistas. La cosmovisión omnisciente transforma al autor en una especie de demiurgo, penetra en un universo polidimensional; fija, solidifica la realidad; capta, al mismo tiempo, el derecho y el envés de las cosas; otea el pasado, el presente y el futuro; traza detallados retratos; describe los rasgos somáticos y los movimientos de la conciencia.

Los escritores realistas-naturalistas siguen procedimientos biográficos para la creación de los protagonistas: les dan un nombre propio, una profesión, un encuadre social; detallan sus antecedentes familiares. La andadura novelesca coincide con la andadura vital, se proyecta desde su nacimiento hasta su muerte. Se hallan, además, dotados de un carácter que dicta sus acciones, que permite al lector que los juzgue.

Los héroes del realismo crítico se mueven en un escenario minuciosamente descrito; están rodeados de una doble perspectiva, [23] trazada desde el interior de los estamentos sociales y desde la panorámica histórica de la época.

Ahora bien, este universo denso, estable, coherente, unívoco, es demasiado convencional; se repite una y otra vez, con sus inventadas peripecias, con los mismos conflictos conyugales, la alternativa de la fortuna, la incomunicabilidad de afectos, la sátira y el sarcasmo.

La novela, como crónica de los mismos problemas de la sociedad, con sus personajes biografiados desde fuera, resulta insuficiente. El novelista mueve la tramoya, está siempre presente en el escenario, en la descripción de la tipología humana. Sigue un procedimiento de la cámara oscura del teatro burgués; el narrador levanta un telón y el lector tiene que aceptar sus ficciones. Pero, además, los personajes solo están descritos; no se manifiestan, no tienen vida propia; son, según la feliz expresión de Lukacs, «héroes problemáticos».

Por esto, los teorizadores contemporáneos revisan con dureza los procedimientos de la narrativa tradicional. Pero ya el cubano José Martí descubre uno de sus fallos al demostrar su desdén por el género novelesco: «porque hay mucho que fingir en él y los goces de la creación no compensan el dolor de moverse en una ficción prolongada, con diálogos que nunca se han oído, entre personas que no han vivido jamás».

Dos antecedentes: naturalismo y Dostoyevski

La evolución del pensamiento filosófico, las ideas sociales, las teorías políticas, el progreso científico, contribuyen a crear una nueva orientación novelística hacia 1870. Están operando en este viraje: las ideas de Saint-Simon y Fourier, surgidas de las experiencias del industrialismo; la filosofía de Augusto Comte, las teorías de Spencer; la crítica literaria de Hipólito Taine; el materialismo dialéctico... La filosofía marxista de la historia, considerada por Georg Lukacs como la creadora del hombre «total», irradia a una serie de novelas, desde los representantes del realismo socialista hasta Sartre.

Ejerce también una influencia decisiva el predominio de la experiencia sobre la observación, la difusión del razonamiento experimental de Claude Bernard a través de sus obras: *Introduction [24] à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) y *Le science expérimentale* (1878).

En el campo social se opera, asimismo, una profunda transformación. La revolución industrial, la concentración del capital, convierten al «homo economicus» en el miembro más importante de la época. Pero, además, aparece una masa trabajadora que interviene activamente en la vida: la fuerza dinámica del trabajador que genera sistemas políticos y estructuras sociales con la trascendencia del sindicalismo revolucionario. En otro plano, influye la prensa. Este cuarto poder se hace sentir en acontecimientos escandalosos como el de Dreyfus, tan relacionado con Zola.

Toda esta efervescencia ideológica, social y científica determina el movimiento naturalista. Nos encontramos ante una más profunda toma de conciencia de la realidad. El arte y la literatura se redimen del individualismo, se hacen más objetivos. El pintor Courbet se muestra partidario de la «auténtica verdad», de faire de l'art vivant, mina el antiguo ideal de belleza, destruye la kalokagathia clasicorromántica; crea un arte dirigido a la amplia mayoría, opuesto a las formas burguesas, movido por sentimientos políticos. Sus cuadros Los picapedreros y el Entierro de Ornans (1850) son representación vigorosa y brutal de la diaria vida popular.

Por su parte, Daumier proclama: «Il faut être du temps». Millet pinta la apoteosis del trabajo corporal y convierte al campesino en héroe de una nueva epopeya, y Daumier describe al burgués mantenedor del Estado en su obstinación y su torpeza, se mofa de su política, de su justicia, de sus diversiones, y descubre toda la farsa fantasmal que se esconde detrás de la respetabilidad burguesa.

Emilio Zola crea la novela experimental; aplica los métodos de las ciencias al estudio de los medios sociales, al análisis de los personajes. «Un même déterminisme doit régir la pierre des chemins et le cerveau de l'homme». Para Pierre Cogne, el autor de Germinal es el primero en empuñar sistemáticamente el bisturí y tender al paciente sobre la mesa de operaciones; el primero en aplicar al alma humana el método del campo operatorio.

Zola crea un mundo complejo. Siguiendo a Dalton, juega con la ley de la herencia. Emplea un persistente detallismo descriptivo. [25] Se acerca a la ley de Bertillon, al dar preferencia al tipo somático, a los datos fisiológicos, a los tics tipificadores. Estructura inflexiblemente unos determinados medios sociales. Pero sabe siempre lo que quiere ver, lo que lógicamente debe ver. Y cae también en la vulgaridad psicológica.

Muy distinto es el cosmos extraño, misterioso, «demoníaco», de Dostoyevski. En sus novelas se imbrican el amor y el odio, el orgullo y la humildad, la crueldad y el masoquismo. Sus protagonistas se mueven como ciegos, como ebrios; son tarados moral o físicamente; son hombres conmovidos por una civilización reciente, impulsados por pletóricas fuerzas primitivas.

La dostoyevskina descubre el desgarramiento del alma, la ambivalencia de sentimientos, los principios más importantes de la psicología moderna; pero no por esto está libre de convencionalismos, de movimientos subyacentes primitivos, de gesticulaciones.

Cambio del enfoque narrativo

La novela testimonial del naturalismo es un precedente de las tendencias objetivistas de nuestro siglo. El mundo subyacente explorado por Dostoyevski alcanzará nuevas formas en Proust, en Joyce; y el hombre subterráneo dostoyevskiano es un anticipo de algunos héroes kafkianos.

Pero son los novelistas del XX los que se dan cuenta de que los viejos métodos descriptivos, deterministas, psicológicos, resultan insuficientes para expresar las situaciones del hombre dentro del mundo actual.

El replanteo de las estructuras novelescas se basa en el abandono de la forma analítica, en el cambio del enfoque narrativo, en la asimilación de nuevas concepciones humanas.

El centro de gravedad de la novela se desplaza, a comienzos del siglo XX, desde el personaje biografiado, modelado por la fábula, a la búsqueda de una nueva realidad. Las exigencias de la anécdota son cada vez menores. Los protagonistas novelescos disgregan su personalidad en el interior de las estructuras sociales y económicas.

La biografía individual, elemento básico en la novela decimonónica, está determinada por las estructuras de las sociedades liberales: [26] el mercado concurrencial, los derechos del hombre, el desenvolvimiento de la personalidad, el valor universal del individualismo.

Pero a finales del XIX se opera una transformación económica más radical que se proyectará en la novela. La libre concurrencia es reemplazada por la economía de cartels y monopolios. Los trusts, los monopolios, el capital financiero, cambian la naturaleza del capitalismo occidental. Este cambio de estructuras, que comienza a operarse entre 1900 y 1910, considerado por los marxistas como paso del capitalismo liberal al imperialista, influye en la paralela transformación de la novela.

La biografía, contenido básico de la narración, es sustituida en los novelistas de comienzos de siglo por valores ideológicos diferentes, por las ideas de comunidad y realidad colectiva. Esta tendencia está en relación con las nociones filosóficas del alma colectiva. Los criminalistas italianos, por ejemplo, señalan la imposibilidad de concebir las reacciones de una multitud como una suma de reacciones individuales. Pascual Rossi admite la existencia de un alma colectiva.

Creo que influyen singularmente en la desaparición del individuo como realidad esencial tres especulaciones: la influencia de la vida colectiva, sostenida por la escuela alemana Völkerpsychologie; la sociología formalista, con su teoría de las relaciones y las formas sociales; el planteamiento de la conciencia colectiva por Emile Durkheim, de indudable repercusión en la roman fleuve, en las narraciones cíclicas francesas.

Otra diferencia básica entre la novelística tradicional y la del siglo XX es puramente técnica; reside en el desplazamiento del «punto de vista de la narración». El relato de unas peripecias, de unos sucesos vistos desde el enfoque del novelista, es sustituido por la óptica de uno o de varios protagonistas.

El punto de vista de Henry James

El primer novelista que se esfuerza en estar ausente de sus relatos, en «introducirse dentro de la piel de los protagonistas», es Henry James. [27]

Henry James, nacido en Nueva York en 1843, hermano del famoso psicólogo William James, completa su educación en varias ciudades europeas y se establece definitivamente en Londres en 1876. Sus principales novelas se publican entre 1897 y 1904: *The Ambassadors*, *The Sacred Fount*, *The golden Bowl*, *The Turning of the Screw*, *Jeffrey Aspern Papers*...

El escritor norteamericano nos presenta a sus héroes a través del reflejo, a través de la conciencia de los demás. En *What Maisie Knew* (1897), el problema del doble divorcio y el doble casamiento de los padres está visto indirectamente a través de la conciencia de la niña Maisie.

A veces, los espejos de James son múltiples. Tenemos un buen ejemplo en la novela *The golden Bowl* (1903); conocemos a su protagonista, Charlotte Stant, a través del Príncipe, Maggie Verver, Fanny y otros. Estamos, por lo tanto, ante unos personajes intermediarios, encargados de refractar las imágenes, de explicar la figura central. Por eso afirma Jaloux que «una obra de James es una serie de pequeñas novelas que aíslan y explican la figura central, de la que algunas veces no sabemos nunca otra cosa más que las interpretaciones diversas, fragmentarias y contradictorias».

El autobiografismo de *Los papeles de Jeffrey Aspern*, ambientada en un viejo «palazzo» veneciano, puede ser un ejemplo de cómo el autor está ausente del relato. Pero más importancia tiene el fondo de misterio, la posesión demoníaca de los niños protagonistas de *La vuelta del tornillo*.

James es, además, el creador de dos mundos distintos: uno internacional, de determinadas estructuras sociales; y una zona de subestructuras desconocidas de muchos novelistas del siglo XX.

El milagro de 1920-1924

Lucien Goldmann señala dos períodos en la renovación novelística de nuestro siglo: uno de transición, caracterizado por la disgregación del protagonista individual. Otro, iniciado por la novela [28] situacional de Kafka y prolongado hasta la gradual deshumanización del género, con el objetalismo francés.

Durante cinco años se publica una decena de novelas significativas: *El castillo* y *El proceso*, de Franz Kafka; *El mundo de Guermantes* (1920-21), de Marcel Proust; *Nuestro Padre San Daniel* (1921), de Gabriel Miró; *Belarmino y Apolonio* (1921); *El cuarto de Jacob* (1922), de Virginia Woolf; *Ulises* (1922), de James Joyce; *El incongruente* (1922), de Gómez de la Serna; *La conciencia de Zeno* (1923), de Italo Svevo; *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann.

La literatura evoluciona en la primera veintena de siglo, enlazada aún con la cultura histórica, la tradición intelectual y la dicotomía del arte moderno. Las especulaciones

psicológicas entran en crisis. La despsicologización de la novela comienza con Proust, continúa en Joyce; Kafka la sustituye por una especial mitología.

Se impone una poderosa introspección; aflora un mágico mundo subyacente. Una consecuencia del nuevo viraje es el autoanálisis intelectualista de Marcel Proust, la honda penetración de Joyce en los menores secretos de sus protagonistas, a través de lo que podríamos llamar -utilizando la expresión de Weidlé- «semáforo psíquico».

Este bucear penetrante en el fondo subterráneo de los seres ya lo encontramos en Stendhal y en Dostoyevski pero a partir de Svevo, Pirandello, Proust, Andrés Bely, James Joyce, los novelistas -como afirma Wladimir Weidlé- «sólo nos muestran las cosas y los seres en función de la conciencia que los percibe».

Las teorías psicológicas

Ejercen una influencia decisiva en las concepciones literarias contemporáneas las teorías psicológicas esbozadas a finales del XIX y desarrolladas en los primeros años del XX. Como consecuencia del movimiento experimental surge un objetivismo radical. Las especulaciones de la psicología patológica, después de los estudios sobre las enfermedades de la memoria y la voluntad, se orientan hacia [29] el análisis de las tendencias inconscientes. Se suceden las investigaciones de Théodule Ribot, Pierre Janet, George Dumas.

Dentro de la concepción global del psiquismo se estructura la Gestalttheorie alemana. Se difunden, por otro lado, la fenomenología y las doctrinas caracteriológicas. Y en las exploraciones de la vida mental significan un gran avance los estudios del norteamericano William James y del danés Lange. Más adelante veremos la decisiva influencia de Bergson, sobre todo en la concepción del tiempo proustiano.

Alfred Binet observa que las sensaciones, percepciones e imágenes aparecen como simples reproducciones del pasado; considera la introspección como el medio fundamental de investigación; y en 1909 confirma «la revelación de una multitud de estados de conciencia casi indefinibles: conciencia de las relaciones, sentimientos intelectuales, actitudes mentales, tendencias»...

En el campo de la introspectiva experimental investiga el grupo de la Universidad de Würzburg: Ostwald Külpe, Marbe, Bühler y Messer. La introspección revela el mecanismo íntimo del pensamiento individual, puesto en acción al momento de la experiencia.

La «psicología del desvelamiento», aplicada a la concepción del mundo a finales del XIX, alcanzará una extraordinaria resonancia en la literatura. Nietzsche había enseñado la significación preferente de las categorías vitales sobre la razón y la inversión de todos los valores. Freud, al desarrollar la problemática del psicoanálisis, descubre la «desazón de la cultura», y sus investigaciones del subconsciente, de las pasiones, instintos y sueños, están profundamente unidos al irracionalismo de comienzos de siglo.

Influencia del psicoanálisis

En la renovación novelística del siglo XX influyen decisivamente dos especulaciones científicas de signo distinto: el psicoanálisis y el behaviorismo. El psicoanálisis renueva los métodos de la patología mental. La corriente psicológica se perfila en la última década del XIX, a través de las investigaciones de Chaicot y Bernheim. Pierre Janet señala la importancia de las «ideas fijas subconscientes». [30] El doctor Breuer, después de repetidas observaciones, descubre la expresión de los recuerdos olvidados, activos, patógenos por inconscientes, y el llamamiento a la conciencia mediante un drenaje del pasado.

El vienés Sigmund Freud (1856-1939) orienta sus investigaciones hacia distintos campos que influirán más o menos en la literatura contemporánea: la búsqueda del pasado, borrado de la mente de algunos pacientes; el simbolismo rígido instintual: instinto de la conservación del «yo» e instinto sexual o «líbido»; lo inconsciente; el complejo de Edipo, la acción causal del complejo.

Para Luis Martín-Santos, el psicoanálisis freudiano pretende modificar el «Yo» del sujeto y permitir el flujo libre de las fuerzas de su líbido, merced a una realización objetal plena y a una sublimación satisfactoria».

El psicoanálisis, enlazado con el vitalismo biológico, apoyado en el evolucionismo de Darwin y Spencer, se enfrenta con la zona de vida psíquica; descubre que los procesos psíquicos no son necesariamente conscientes; juega con la inconsciencia de la actividad psíquica, con la penumbra de lo preconsciente y las tinieblas de lo inconsciente.

Las teorías de Freud abren para los novelistas el mundo maravilloso y desconocido del inconsciente; desvelan la censura de la razón, la acción dilucidante del análisis; desatan las válvulas del subconsciente. Con razón afirma Graham Hough: «La posición de Freud en relación con las bellas artes es semejante a la de Platón en el Renacimiento».

«El psicoanalista, según el propio Freud, puede mostrar sin dificultad en el goce artístico, junto a la participación manifiesta, una participación latente, aun cuando infinitamente más activa, que proviene de las fuentes ocultas de la liberación de los instintos». Muchos escritores, en su afán de plasmar la realidad, de desvelarla interioridad humana, siguen la doctrina freudiana. La «libido», sin refrenar por la estratificación de las leyes, entra en bastantes novelas; el mundo de los sueños influye en algunas concepciones kafkianas; en la aversión hacia el padre del propio Kafka está presente el complejo de Edipo; el imperativo sexual mueve el largo [31] monólogo de Marion Bloom, en el Ulises. Algunos personajes de Faulkner toman conciencia de su vida subconsciente.

El Zeno Cossini, de Italo Svevo, se somete a una larga curación psicoanalítica. El derecho al sueño, al delirio, a la incongruencia, proclamado por los surrealistas, se relaciona con Freud.

El «behaviorismo» norteamericano

Las ciencias físicas influyen, desde finales de siglo, en la dirección objetiva de la psicología. De la aplicación de los métodos experimentales surgen teorías de distinto signo que la introspección y la intervención de la conciencia en el campo de los recuerdos.

La primera conquista significativa en el campo de la psicología objetiva está lograda por el ruso Pavlov, con su descubrimiento de los reflejos condicionados. Otro ruso, el neurólogo W. Bechterew, intenta también reconstruir todo el comportamiento humano a partir de los reflejos condicionados.

Mientras tanto, los investigadores Köhler, Morgan y Thorndike impulsan la tendencia de la psicología animal. Ya en 1906 Watson inicia sus teorías de psicología humana objetiva, cristalizadas en sus obras *Behavior* (1914), *Psychology from the Standpoint of a Behaviorist* (1919) y *Behaviorism* (1925).

El «behaviorismo» se basa en la observación y el análisis puramente objetivo de la conducta, en relación con la conciencia. Estudia «el conjunto de respuestas adaptativas, objetivamente observables, que el organismo, tomado como un todo, ejecuta en respuesta a los estímulos, también objetivamente observables, provenientes del medio psíquico o del medio social en el cual viven los seres».

La realidad psicológica queda reducida a una serie de comportamientos, sometidos a un ajustamiento mecánico, que percibe un observador exterior, «representado en el límite por el objetivo de una cámara fotográfica». Se atiende a la serie de conductas, a los ademanes, a los gestos, a los cambios de fisonomía, a las palabras y a las respuestas a los estímulos externos y a los estímulos internos.

Los novelistas norteamericanos, desde Hemingway hasta Caldwell, adoptan el método objetivo «behaviorista». Registran en sus novelas el comportamiento externo de los personajes, con una imparcialidad de cámara fotográfica; abordan, con un enfoque real, [32] las conductas, los hechos de la vida corriente, las cosas, los elementos del paisaje. Hacen hablar a sus personajes sin ninguna preparación; manteniéndose a una cierta distancia, se limitan a registrar los diálogos, con una sensación de vida propia.

Este «behaviorismo» novelístico, además de todo lo que el hombre hace, desde su nacimiento hasta su muerte, nos ofrece todo el proceso verbal de las «conductas» ante una situación dada. Con un procedimiento casi taquigráfico recoge las conversaciones de los protagonistas, el lenguaje dirigido a otro y a sí mismo. Incluso algunas formas de monólogo interior están filtradas con cierta objetividad.

Claude-Edmonde Magny considera como modelos rigurosos de este método objetivo las novelas de Dashiell Hammett, *El halcón de Malta*, *La llave de cristal* y *Cosecha roja*. El estilo de Hammett es sobrio, desnudo, delastrado de retórica. Los acontecimientos son

presentados con fría objetividad, como captados por un «cameraman». Magny enjuicia así su psicología del comportamiento.

«Así, a causa de su posición de absoluta objetividad, no puede decirnos: «Ned Beaumont sintió que se volvía loco», sino: «Sacó su encendedor y lo miró. Al mirarlo, un destello de astucia pasó por su único ojo visible». Como ha escogido la actitud de no saber nada de los sentimientos de sus héroes, le está prohibido escribir: «Despain sintió pánico», simple frase que tiene que reemplazar por: «Despain miró fijamente durante largo rato a Ned Beaumont, como si experimentase una fascinación horrible».

Impacto de la revolución pictórica

No podemos dejar al margen de la revolución literaria contemporánea las renovadoras tendencias pictóricas, desde el impresionismo hasta la abstracción.

Los pintores impresionistas transforman la vieja técnica de representar la realidad, sustituyen la imagen táctil por las vivencias sensoriales; estudian científicamente la luz y el color; imponen las pinceladas abiertas, sueltas, el dibujo abocetado; captan la sensación [33] fugaz, el matiz lumínico, la sugestión increíble del instante, los objetos transfigurados por la luz.

El impresionismo, de clara huella en los poetas simbolistas, en Paul Bourget, en el teatro de Chejov, influye profundamente en la novelística de Marcel Proust. El autor de *À la recherche du temps perdu* emplea una técnica impresionista en sus sensaciones, en su transfiguración luminosa de la realidad; se aproxima a Claude Monet en la descripción de la catedral de Amiens.

Pero, sobre todo, Proust y Bergson se acercan al impresionismo en la utilización de un elemento vital, la interpretación del tiempo. El tiempo deja de ser disolución, exterminio, para convertirse en contemplación, recuerdo, consciencia del pasado, «belleza cautiva».

La profunda transformación del arte y la literatura se ajusta a la dicotomía ya señalada por Arnold Hauser: la experiencia de la cultura, con su tradición intelectual, con su legado de ideas y formas, y la experiencia de la pura y primaria existencia. De un lado tenemos los ejemplos de Eliot y Valéry; de otro, Joyce y Kafka.

Cubismo y surrealismo

En las escalas de bajada del impresionismo contribuyen a la liquidación del sensualismo decadente tres pintores que informan toda la renovación artística de nuestro tiempo: Cézanne, Gauguin y Van Gogh. Desde comienzos del siglo XX, el arte trata de olvidar el atractivo de las formas, tonos y colores, destruye motivos pictóricos tradicionales, se convierte en antiimpresionista. Con el cubismo, primera gran aventura estética, ruptura

radical con las estructuras tradicionales, aplicación del color puro y propio del objeto, la pintura deja de ser un dibujo montado en un lienzo; pasa a ser un «objeto combinado y arreglado a la manera de una máquina».

El cubismo condiciona los caligramas poéticos de Apollinaire, algunas poesías de Eluard, los aforismos de Cocteau, la comedia de Picasso, *Le désir attrapé par la queue*; influye en páginas de Max Jacob, Paul Dermée y Jean Epstein. Extremando un poco las semejanzas, me atrevo a establecer tres relaciones: la «ruptura de niveles» del cubismo influye seguramente en la ruptura sintáctica de los monólogos encabalgados de Joyce y Faulkner. El simultaneísmo de Léger y Delaunay es la base del contrapunto espacial [34] y temporal de Huxley. A los recortes periodísticos pegados en algunos lienzos cubistas corresponden los «news reels» (noticieros) fragmentados de la trilogía U. S. A. y los documentales de *Mediados de siglo*, de John Dos Passos.

También pueden influir en la subconsciencia de algunas situaciones novelísticas las «palabras en libertad», «la imaginación sin hilos», el automatismo psíquico conducido a las más extremas consecuencias, del manifiesto futurista de Marinetti (1909). Tampoco podemos olvidar el vorticismo, concepto dinámico y lírico del maquinismo, creación del novelista inglés Wyndham Lewis y del poeta norteamericano Ezra Pound.

A la rebelión dadaísta, elaborada en Zurich, durante la primera gran guerra, por el estudiante rumano Tristan Tzara, el poeta alsaciano Hugo Ball, el pintor franco-danés Hans Arp, el rumano Marcel Janco y el alemán Richard Huelsenbeck, sucede la profunda y decisiva influencia del *Manifeste du surréalisme* (1924). El surrealismo, o superrealismo, es para André Breton «automatismo psíquico, mediante el cual se propone expresar verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón...».

La «belleza convulsiva» del surrealismo, los textos automáticos, el entusiasmo por Freud, el derecho al sueño, al delirio, a la incongruencia, están presentes en varias de las novelas analizadas. En un plano opuesto se desarrollan, desde la primera década de siglo, el fauvismo y el expresionismo.

Procedimientos expresionistas

Una nueva voluntad creadora arranca del Salón de Otoño de 1905, con la denominación *Cage aux fauves*. Al lado de la fuerte configuración interna aportada por Matisse, tenemos la obra de Marquet, Camoin, Dufy, Van Dougen y la carga literaria y el mundo infantil de Marc Chagall.

Por su conjunción de fantasía, dinamismo y abstracción orgánica, por su intenso cromatismo, por su búsqueda de un nuevo sentimiento de la naturaleza, es más amplia y profunda la influencia del movimiento expresionista.

El expresionismo, inspirado, por una parte, en Van Gogh, y [35] Gauguin, cristaliza en el grupo de Dresde, Die Brück -Hodler, Rohlf, Kubin, Nolde, Heckel-; deriva en el «expresionismo constructivo de Oskar Schlemmer y Willi Baumeister; evoluciona en los hallazgos de Paul Klee y en la libertad sin límites y la irradiación interior del ruso Wassili Kandinsky.

Los procedimientos expresionistas influyen poderosamente en distintas manifestaciones literarias. Determinan las tentativas de superar la realidad-ambiente y elevar sobre la madeja sensorial y emotiva una ultrarrealidad espiritual, visión ciclópea y atlética del cosmos. Tenemos un ejemplo en los graves poetas alemanes que reflejan tensas escenas de la guerra de 1914.

Encontramos el pathos expresionista en Weininger, en dos narraciones de La ruta interior, de Hermann Hesse; en la novela Golem, de Gustav Meyrinck, en la producción literaria del pintor Kokoschka, en los versos de Kandinsky.

Habría que encasillar dentro del expresionismo los poetas Georg Heym, Else Lasker-Schüler y Cofried Benn. Pero es, sobre todo, un ejemplo significativo Georg Trakl, con sus imágenes de desconsolación, desventura y destrucción, con su ocaso de la naturaleza, con la metamorfosis del hombre en animal, de indudable raíz kafkiana.

La singular técnica esperpéntica del teatro de Valle-Inclán y de sus novelas Tirano Banderas y la trilogía El ruedo ibérico tienen una correspondencia pictórica expresionista. Pero para este libro nos interesa, en forma especial, la posición expresionista de Frank Kafka. Ciertas estructuras mentales de las novelas kafkianas, su metamorfosis de lo extraño, su «experiencia de una eterna desventura», su estilo autonómico, caen dentro del expresionismo, como ya ha señalado Walter Falk.

Al mismo tiempo, podemos descubrir la influencia de Kafka en algunas creaciones artísticas, sobre todo en los grandes escultores surrealistas Giacometti, Roszak y Julio González. Alberto Giacometti inventa lugares fantásticos, enigmáticos escenarios, formas laberínticas; la pesadilla y los gestos hieráticos de su Palacio hacia las cuatro de la madrugada evoca el mundo carcelario de Kafka. Theodore Roszak identifica perseguidor y perseguido en su Ballenero [36]. Y el catalán Julio González juega en El sueño (1931) con instrumentos de dolor y de martirio; confunde el instrumento de tortura y el hombre torturado como una dramática resonancia de La colonia penitenciaria del novelista praguense.

Un nuevo autobiografismo

Frente al enfoque desde el punto de vista del autor -narración en tercera persona- se prolifera en el siglo XX el autobiografismo. La sustitución del «él» por el «yo» es decisiva. La óptica se desplaza al protagonista; es el propio personaje el que se autoanaliza. El novelista se transmuta en el personaje-narrador, se hace intérprete de sus historias. A veces se esfuerza en ocultar su personalidad, al dar plena libertad al protagonista; otras se

desnuda él mismo a los ojos del lector. Un ejemplo típico de esta última posición es Knut Hamsun.

Parte de este autobiografismo sigue enlazado con los procedimientos tradicionales; algunos protagonistas-narradores conservan el afán pluralista de los héroes decimonónicos, siguen el mismo procedimiento de biografíar la totalidad de su andadura vital o elaboran un denso y complejo mundo circunvalente.

Pero el nuevo autobiografismo está representado por personajes que, en vez de autodescribirse, se manifiestan en unos momentos de vida auténtica. El viraje del relato en primera persona llega cuando Kafka afirma: «He entrado en la literatura cuando he podido sustituir el 'él' por el 'yo'».

En la novelística francesa que bucea en el absurdo, que busca el sentido de la angustia, del sufrimiento, la técnica autobiográfica alcanza una nueva dimensión. Un buen ejemplo es *La náusea*, de Jean Paul Sartre, diario lento, introspectivo, del intelectual Antoine Roquetin, personaje terriblemente analítico, rodeado por el persistente torbellino encendido de la «náusea».

El extranjero, de Albert Camus, es otra muestra significativa. El protagonista Meursault nos explica su rebeldía, el «clímax» en que se mueve, su trayectoria ideológica.

El autobiografismo tiene, además, una manifestación de revolucionaria [37] originalidad a partir del monólogo interior del *Ulises*, de Joyce.

Enfoque narrativo múltiple

Al lado de un ángulo único de visión encontramos el enfoque múltiple: una misma acción presentada desde diferentes puntos de vista. El novelista, al seguir un procedimiento más objetivo, más real que las cosmovisiones globales del XIX, no puede ofrecernos las distintas caras de una historia, y entonces la asedia desde la interpretación de cada uno de los personajes.

La realidad enfrentada así desde diferentes perspectivas está condicionada a las ópticas peculiares de los personajes, sometida, por lo tanto, a diferentes tensiones.

Cabría aquí una comparación con los procedimientos pictóricos del cubismo: los elementos de la realidad se rompen, se descomponen ante el enfoque polivisional. Pero al superponerse tienen que ensamblarse. Este ensamblaje se logra en el cuadro cubista mediante un ritmo especial. En la novela se consigue con la creación coordinada de un fuerte elemento estilístico.

En el *Ulises*, en vez del punto de vista del autor vivimos la acción «a través» de los tres protagonistas: Dedalus, Bloom y Marion.

El problema religioso y sentimental de Triángulo, de Matirice Baring, está analizado por triplicado, desde las memorias de Gilbert, del doctor Laughtorne y del padre Rushby.

En el Fin de la aventura, de Graham Green, Bendrix narra las circunstancias presentes en relación con el pasado a través de la evocación de las relaciones con Sarah, y el diario de ésta, además de una confesión de amor humano, significa una angustiada búsqueda de Dios.

La acción de La sibila, del sueco Pär Lagerkvist, se bipolariza en el relato del extranjero y en la narración de la vieja pitonisa de Delfos, con una imbricación de la historia, el mito, el símbolo, la inquietud metafísica, el trasmundo onírico.

William Faulkner nos presenta las incidencias de una comunidad urbana a través de los tres protagonistas de En la ciudad, Charles Mallison, Gabin Stevens y V. K. Ratliff. Otro ejemplo significativo puede ser el procedimiento «pluridimensional» faulkneriano [38] de Mientras agonizo, exploración de distintos niveles humanos a través del filtro de la conciencia de los protagonistas.

También en la novelística española encontramos ejemplos polivisionales. Antonio Prieto nos ofrece, en Tres pisadas de hombre, tres versiones de la aventura de contrabando, a través de los relatos sucesivos de Gad, Juan y Luigi.

La pluridimensión de El fulgor y la sangre, de Manuel Aldecoa, está elaborada a través de las ilusiones y la angustia de las esposas de los guardias civiles. Los amores de Liberata y Telmo están vistos en La enferma, de Elena Quiroga, desde distintas perspectivas: el relato equilibrado del cura Simón Pedro; las alusiones de la muchacha Lucía; la narración detallista de la fiel Alida, parcial de Liberata, y la interpretación apasionada de Angustias, hermana de Telmo.

Más original es Fin de fiesta, de Juan Goytisolo: cuatro relatos autobiográficos en torno a un mismo problema de crisis amorosa. Otro claro ejemplo español de polivisión es el Premio Nadal de 1964, El miedo y la esperanza, de Alfonso Martínez Garrido, con un complejo enfoque múltiple a través de los doce defensores de la casa minada.

[39]

Bibliografía

ALBÈRES, René-M.: *L'aventure intellectuelle du XXème, siècle*. Ed. española: *La aventura intelectual del siglo XX*, Penser, Buenos Aires, 1952.

ALLOTT, Miriam: *Novelist on the novel*, Londres, 1960. Versión española; *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

BAQUERO GOYANES, Mariano: *Proceso de la novela actual*, Rialp, Madrid, 1963.

BRANDEMBURG, Hans: *Die Kunst der Erzählung*, Munich, 1946.

CAILLOIS, Roger: *Sociología de la novela*, Buenos Aires, 1942.

- FRANKE, J.: Spatial Form in modern Literature, «Sewanee Review», LIII, 1945.
- FORSTER, E. M.: Aspects of the Novel, London, 1927.
- GIRARD, René: Mensonge romantique et vérité romanesque.
- GOLDMANN, Lucien: Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman, en «Revue de l'Institut de Sociologie», Universidad de Bruselas, 1963, 2.
- GOLDMANN, Lucien: Nouveau roman et réalité, en «Revue de l'Institut de Sociologie», 1963, 2.
- JAMES, Henry: The Art of the Novel: Critical Prefaces, Nueva York, 1934.
- JENS, Walter: Herr Meister: Dialog über einen Roman, Ed. Piper, Munich, 1963.
- KOSKIMIES, R.: Théorie des Romans, Helsinki, 1935.
- KUTSCHER, Artur: Stilkinde der deutschen Dichtung, Brenien-Horn, 1951.
- LUGOWSKI, Clemens: Die Form der Individualität im Roman, Berlin, 1932.
- LUKACS, George: Die Theorie des Romans, Berlin, 1920.
- MAURIAC, François: Le romancier et ses personnages, Paris, 1933.
- MUIR, Edwin: The structure of the novel, London, 1946.
- MÜLLER, Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn, 1947.
- O'CONNOR, Williams: Forms of Modern Fiction, Minneápolis, 1948.
- ORTEGA Y GASSET, José: Ideas sobre la novela, Madrid, 1925.
- PETSCH, Robert: Wesen und Formen der Erzählkunst, Halle, 1934.
- PICON, Gaëtan: Panorama des idées contemporaines, Gallimard, Paris.
- PRITCHETT, V. S.: Der lebende Roman, Berlín, 1947.
- SOUVAGE, Jacques: An introduction to the study of the novel, Gent, E. Story, 1965.
- RANG, Bernard: Der Roman, Verlag Herder, Freiburg, 1954.
- WEST, Paul: The Modern Novel, Hutchinson, Londres, 1963.

[41]

Renovación de la novela en España

[43] España se adelanta a otros países europeos en ciertos aspectos de la renovación técnica y temática narrativa. Al compás del siglo XX entra en el campo novelístico un grupo de jóvenes con voluntad de estilo, con clara conciencia del ser del país, de las circunstancias históricas, de los problemas culturales y sociales. Viven aún los grandes narradores decimonónicos. Tiene vigencia la fórmula realista-naturalista, pero contra esta tendencia y su máximo representante, Pérez Galdós, reacciona la generación del 98.

Nacen los escritores del 98 entre 1864 y 1875: una década dramática, turbada por situaciones violentas: el motín estudiantil de la noche de San Daniel, la sublevación de los sargentos del cuartel de San Gil, la revolución de 1868, la proclamación de la República, el golpe de Estado del general Pavía, la tercera guerra carlista, el pronunciamiento de Sagunto, la guerra de Cuba... Se forman en un ambiente relativamente tranquilo, pero viven a finales de siglo una especial situación espiritual, debido a las «condiciones políticas y económicas», al «clímax» de fracaso y de derrota, a la activa influencia de Nietzsche y Schopenhauer.

La generación del 98, fermentada en un clima histórico de inquietud y pesimismo, de acusaciones y responsabilidades políticas, cambia radicalmente la sensibilidad literaria, se enfrenta con el complejo problema español, con un enfoque filosófico y vital distinto de la narrativa decimonónica; cimenta su pensamiento de protesta en un triple criticismo: de la vida nacional, el pasado histórico y la peculiaridad psicológica del hombre español.

Los noventayochistas se anticipan a la narrativa europea en la ruptura de los viejos procedimientos. El mundo abierto, especular, multiforme, de Pío Baroja, iniciado en 1900 y 1901 con *La casa de Aizgorri* y *Aventuras*, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox, se consolida antes de la publicación de *Du côté de chez Swann* [44] (1913), de Proust, a través de 17 novelas de la importancia de *Camino de perfección*, *La busca*, *Paradox, rey*, *Zalacain el aventurero*, *Las inquietudes de Shanti Andía* y *El árbol de la ciencia*.

El 1902 es un año crucial, con la publicación de cuatro novelas significativas: *La voluntad*, de Azorín; *Camino de perfección*, de Baroja; *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán, y *Amor y pedagogía*, de Unamuno. Cuatro obras distintas entre sí, pero radicalmente opuestas a las fórmulas tradicionales, «partida de defunción, tajante, precisa», de la vieja narrativa.

Entre 1903 y 1906 aparecen Antonio Azorín, *Sonata de estío*, *El mayorazgo de Labraz*, *Las confesiones de un pequeño filósofo*, *Sonata de primavera*, *Flor de santidad*, *La busca*, *Mala hierba*, *Aurora roja*, *Sonata de invierno*, *La feria de los discretos*, *Paradox, rey*...

De estas fechas arrancan las primeras narraciones cortas de Gabriel Miró; en 1907 se inicia la producción narrativa de Pérez de Ayala... Y hasta medio centenar de novelas importantes se publican antes de 1922, fecha del *Ulises*, de James Joyce.

Destacan en la novelística española del 98 y el noventaentismo: la decidida voluntad de estilo, la depuración lingüística, el ensayo de nuevos recursos técnicos, la postura criticista ante los problemas del país, la arraigada conciencia telúrica, difícil de encontrar en la narrativa de otros países.

Al margen del subdesarrollo industrial, de los bajos niveles económicos, de la deficiente difusión de la cultura, los escritores del 98 y sus epígonos crean en España una novela que puede codearse con la europea; se anticipan, incluso, en algunos procedimientos. Ya veremos cómo la concepción temporal de Bergson influye, antes que en Marcel Proust, en los buceos de Pío Baroja en el pasado inmediato y el pasado remoto. La técnica pictórica impresionista es empleada, en el umbral del siglo XX, en las Sonatas y en Antonio Azorín, y, unos años más tarde, en la novelística de Gabriel Miró.

Las novelas de Unamuno, testimonios de conocimiento, son profundas calas en las pasiones humanas, enfrentan ya el dilema existencialista del ser como idea y el ser como acción consciente; descubren la «niebla» absorbente, perturbadora de los sentidos, veinticuatro años antes que la «náusea» de Jean-Paul Sartre. Ramón Gómez de [45] la Serna incorpora el psicoanálisis a sus relatos, interpreta la alergia; se anticipa a Frank Kafka con *El incongruente*; mezcla lo suprarreal y lo real en sus novelas de nebulosa.

Ramón Pérez de Ayala cultiva, en su segunda etapa, una novela intelectualista, coincidente, en algunos motivos, con Aldous Huxley; resuelve, además, la técnica de contrapunto con singular originalidad. Valle-Inclán logra, con el esperpento, el más fuerte expresionismo de la literatura universal. Por último, Azorín utiliza los procedimientos surrealistas y ensaya el enfoque objetivo antes que el *nouveau roman* francés.

Esta significativa aportación necesitaba un estudio más denso, más penetrante. Pero este libro está orientado preferentemente hacia una comprensión de la renovadora narrativa universal. Sólo posteriormente he incorporado a siete autores españoles, como un avance de la amplia monografía que dedicaré a nuestra novelística del siglo XX; y a veces, como en el caso de Pío Baroja, no es más que una cala superficial, más informativa que interpretativa.

[46]

La sensibilidad modernista de Valle-Inclán

Don Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), una de las figuras más representativas de la literatura contemporánea, oscila entre el modernismo y la generación del 98, evoluciona del impresionismo al expresionismo; recrea la vigorosa realidad gallega en las *Comedias bárbaras*; refleja en los espejos cóncavos y convexos de sus esperpentos la dramática historia de la España contemporánea.

La postura personal del escritor gallego, sus andanzas americanas, el rico anecdotario de sus años madrileños, su peculiar indumentaria, atraían más que su propia obra. Pero su prestigio literario crece con el tiempo, pasa a ocupar un primer plano en España y en el extranjero.

La novelística de Valle-Inclán aporta dos procedimientos estéticos distintos: el impresionismo modernista y el expresionismo esperpéntico. Cronológicamente podemos agrupar su producción narrativa en tres etapas: de 1895 a 1905, con *Femeninas*, *Sonatas* y *Flor de santidad*; la trilogía de la guerra carlista (1908-1909); y la tendencia esperpéntica, iniciada en 1926 con *Tirano Banderas* y continuada por *la Corte de los milagros*, *Viva mi dueño* y *Baza de espadas*.

Ritmo musical de las «Sonatas»

La tetralogía de las *Sonatas* es una muestra de la sensibilidad modernista: significa un esfuerzo expresivo, un milagro musical, un juego de sensaciones, una envidiable selección y riqueza de sintagmas nominales. [47]

Las conquistas expresivas de Valle-Inclán corresponden, en general, a la posición de los escritores del 98 frente al hecho lingüístico. Quiero resaltar la profusión de adjetivos: los baraja, los multiplica, los convierte en transposiciones metafóricas. Una fórmula característica es la señalada con rigurosidad gramatical por Julio Casares: dos o tres adjetivos yuxtapuestos al final de una frase, indudable logro rítmico, armónico, tenga o no relación con Eça de Queiroz.

Las palabras no sólo tienen un valor musical por sí solas; están ensambladas, estructuradas armónicamente en la frase. La nota común es la predilección por los períodos paratácticos, por la exposición asindética. Hay, lo mismo que en Azorín, que en Baroja, una escasez de estructuras subordinadas. Baste decir que en la *Sonata de otoño* aparecen sólo veintidós conjunciones lógicamente hipotácticas.

Valle-Inclán está sugestionado por la audición coloreada, por el valor orquestal de las palabras, por la expresividad de las aliteraciones y asonancias. Para Amado Alonso, la prosa de las *Sonatas* «es la más musical de toda nuestra historia literaria».

Esta musicalidad, determinada por la conciencia artística, depende de la repetición de esquemas rítmicos, de la articulación melódica, de figuras dinámicas, de las inflexiones ascendentes y descendentes, de tensiones y distensiones tonales.

Donjuanismo del Marqués de Bradomín

La prosa lineal, rítmica, cuidada, es la más adecuada a la concepción interna del novelista, a su procedimiento autobiográfico. El autobiografismo es viejo en la novela española -recordemos las vigorosas atalayas de la vida humana logradas por la picaresca del Siglo de Oro-. Pero al recurso técnico de ver una acción desde la óptica de un protagonista-narrador hay que unir el «clímax» sentimental, enlazado con las autobiografías de la época romántica (tenemos buenos ejemplos en los protagonistas-narradores Werther, Stello, Jacobo Ortís, René, Obermann...).

En las Sonatas, ejemplo de literatura galante depurada con sensibilidad [48] modernista, juega el autor con tres motivaciones: el amor, la muerte y el espíritu religioso. Reencarnan estas Memorias del Marqués de Bradomín el mito de Don Juan. Memorias amables de este Don Juan gallego, un «Don Juan admirable» «¡El más admirable tal vez!» -según su propia expresión-, «feo, católico y sentimental».

Son cuatro aventuras eróticas independientes, localizadas en el siglo XIX, escritas por el protagonista Marqués de Bradomín en la vejez y en la emigración. Valle-Inclán da realidad a esta circunstancia, dotando a este «homo eroticus» de un sugestivo poder de evocación, de un tono de estremecedora nostalgia. Por eso, la curva novelística de sus aventuras no corresponde exactamente a las etapas vitales de una existencia real.

Se ha dicho con frecuencia que las Sonatas pertenecen a un arte decadente. Es cierto que hay en ellas una lenta elaboración literaria, unas resonancias estilísticas precisas, unas fuentes temáticas sabidas. Se puede polemizar sobre las influencias de Barbey d'Aureville, Eça de Queiroz, D'Annunzio, sobre los préstamos de Casanova. Es evidente el «clímax» rubeniano, con su contrapunto de religiosidad, satanismo y perversidad, con la utilización de vocablos de contenido sagrado para designar sentimientos sensuales. Pero, en medio de la realidad paisajística y la tensión humana literaturizadas, también descubrimos un palpitar vital, un verismo de los tipos marginales, un estudio psicológico del proceso amoroso.

Pasión amorosa y sugestión ambiental

La Sonata de primavera (1904) está ambientada en una ciudad italiana, con una transposición de notas ambientales fácilmente identificables con Santiago de Compostela. La acción se desarrolla en forma lineal, con una eliminación de detallismos inútiles, con una hábil selección de motivos sugerentes, con signos de indicio admirablemente dosificados.

Henry James.

Ramón del Valle-Inclán.

El interés sentimental se centra en María Rosario, la joven pálida, con vocación religiosa, de «ojos negros, llenos de luz ardiente y lánguida». Y la historia adquiere caracteres dramáticos por la [49] lucha entre el amor pasional del marqués y el amor místico de la protagonista. En este choque conflictivo hay una clara vivencia del pecado, mucho antes de las novelas de Bernanos y del italiano Coccioli. Además de la bipolarización ideológica, del contrapunto muerte-amor, resaltan la tensión de los cuatro últimos capítulos, con un «tempo lento» narrativo, animado por el dinamismo y la emoción

del diálogo; y ese motivo ciego de la muerte de la niña que pone un final inesperado a la novela.

La Sonata de otoño (1901) es la primera penetración en el ambiente rural gallego. El mayor acierto del escritor arosano es lograr un perfecto ensamblaje entre el revivir de una otoñal pasión amorosa y el proceso de la grave enfermedad de la protagonista. La figura de Concha, pálida, demacrada, desfallecida, sumida en «la melancolía del amor y de la muerte», tiene un relieve impresionante; es como una Margarita Gautier del modernismo.

El amor llena todos los momentos de permanencia de Bradomín en el Pazo de Brandeso. La acción discurre en forma lineal, pero en las conversaciones de Xavier y Concha hay constantes calas en las experiencias pasadas.

Las Memorias del Marqués de Bradomín se cierran con la Sonata de invierno (1905). La acción se traslada a Navarra y gran parte de la materia novelesca está tomada del ambiente de la corte de Estella, enlace temático con la trilogía de La guerra carlista.

Una historia de Tierra Caliente

Las aventuras pasionales del Marqués de Bradomín llegan a una turbadora situación límite en Sonata de estío (1903), ambientada en la geografía mejicana, conocida directamente por el novelista en su estancia de 1892-1893.

Se ensamblan prodigiosamente en Sonata de estío dos motivaciones: el paisaje de Tierra Caliente y la paganizante pasión amorosa de la Niña Chole.

Valle-Inclán capta con impresionismo modernista la sugestión de las tierras mejicanas: sol abrasador; barqueros indios, verdosos como antiguos bronce; calles arenosas, dormidas, con sensaciones de angustia, de sed, de polvo; colinas de configuración volcánica; «mar oscuro y misterioso»; aromas, resplandores, temblor tropical; «estremecimientos [50] voluptuosos», «ráfagas venidas de las selvas vírgenes»...

En este escenario de ricas sensaciones, la literaturización del tropel popular de los habitantes de Tierra Caliente: indios, «humildes y silenciosos»; criollos, mulatos; léperos, con gallos de pelea; jarochos, con pistolas y machetes al cinto; charros, con el resonar de suntuosas espuelas... Y un mundo marginal de ciegos, tullidos, enanos, lazarados...

Este ambiente, más literario que real, exuberante de colorido exótico, de luminosidad, de matices, rodea la pasión amorosa de la protagonista de la novela. La Niña Chole, desde su sugerente revelación en las ruinas de Tequil, enciende las andanzas mejicanas del Marqués de Bradomín. La belleza exótica de la criolla despierta paganizantes voluptuosidades, actualiza los sonetos de Aretino, es una «hoguera voraz en que mi carne ardía».

[51]

Bibliografía

ALONSO, Amado: Estructura de las «Sonatas» de Valle-Inclán, en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1960.

BARJA, César: *Libros y autores contemporáneos*, Madrid, Victoriano Suárez, 1935.

CASARES, Julio: *Crítica profana*, Madrid, 1917.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1965.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.: *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Madrid, 1943. Nueva edición, Madrid, Taurus, 1966.

FICHTER, W. L.: *Publicaciones periodísticas de Valle-Inclán anteriores a 1895*, Colegio de Méjico, 1952.

GALARRETA, José Luis: *Ensayo sobre el humorismo en las «Sonatas»*, La Plata, Ed. de la Municipalidad, 1962.

JESCHKE, Hans: *La generación del 98*, Madrid, Ed. Nacional, 1964.

LAÍN ENTRALGO, Pedro: *La generación del 98*, Madrid, 1945.

NORA, Eugenio G. de: *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1958.

PÉREZ MINIK, Domingo: *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957.

SAILLARD, Simone: *Le cercle de Murais et les influences françaises sur les premiers essais littéraires de don Ramón del Valle-Inclán* (Memoria dirigida por Charles Aubrun, 1955).

SENDER, Ramón: *Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia*, Madrid, Gredos, 1965.

ZAMORA VICENTE, Alonso: *Las «Sonatas» de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1955.

[52]

Las primeras novelas de Azorín

Es muy distinta la aportación novelística de José Martínez Ruiz. La mayor parte de su obra cae dentro del género ensayo, está orientada por sus preferencias literarias, por su entrañable amor por los clásicos. En sus libros de interpretación literaria, Azorín acierta - como dice Ortega y Gasset- «con la brecha por donde la sensibilidad moderna puede penetrar en el recinto de la literatura vieja»; logra el momento turbador y exquisito -de que

habla D'Ors- «en que el alma del poeta evocado sustituye misteriosamente a la del crítico evocador».

Azorín, nacido en Monóvar (Alicante), en 1873, dedica páginas sugestivas a describir el paisaje y las formas de vida de su provincia levantina, pero siente, al mismo tiempo, la poderosa atracción de las «terres fondes» de Castilla, capta la entraña histórica, el sosiego de sus pueblos y ciudades, las perspectivas de la llanura «adusta, desolada, sombría».

Estas dos determinantes geográficas ambientan las primeras novelas azorinianas. La primera y tercera parte de *La voluntad* (1902) se localizan en la murciana Yecla; en la segunda parte, las andanzas del protagonista nos trasladan a Madrid. En *Antonio Azorín* (1903) encontramos minuciosas descripciones del campo de Monóvar, del ambiente sosegado de la villa nativa, de Elda y Petrel. Pero el desasosiego del protagonista nos conduce de nuevo a Madrid y nos enfrenta con el «clímax» estancado de dos viejos pueblos de la Meseta: Torrijos e Infantes.

En *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), escritas en la montaña alicantina, volvemos al ambiente levantino, a los días infantiles de Monóvar, al camino otoñal de Yecla, a la vida en el [53] colegio de los escolapios, a las calles de caserones destartalados, al horizonte verde y suave cerrado por cerros rojizos.

Azorín rompe ya en sus primeras novelas con algunos procedimientos narrativos decimonónicos. Emplea la pormenorización descriptiva de la escuela realista-naturalista. Pero, además de su técnica impresionista, con sus cambiantes matizaciones lumínicas, consigue una estructura sintáctica paratáctica, recortada en yuxtaposiciones asindéticas, muy distinta de los largos períodos hipotácticos decimonónicos.

La preferencia por la estampa, el gusto por el cuadro, se diferencian de la acumulación naturalista por el fino espíritu de selección de sensaciones, por la adjetivación, por la emoción anímica característica de los escritores del 98, por las frecuentes repeticiones. Sin embargo, a veces la impersonalización gramatical produce un alejamiento de los objetos, nos aproxima a la objetivización de las obras posteriores, que analizaré en otro capítulo. Nos puede servir de ejemplo este fragmento, espigado de Antonio Azorín:

«Hay un tinajero para el aceite con veinte panzudas tinajas, cubiertas con tapaderas de pino, enjalbegadas de ceniza. Hay una gran bodega con sus cubos, sus prensas, sus conos, sus largas ringleras de toneles. Hay una almazara, con sus alfarje de melón cónico, y su ancha zafa, y su tolva. Hay dos cocinas con humero de ancha campana. Hay palomares eminentes. Hay una cuadra con mulos y otra con bueyes. Hay un corral con pavos, gallos, gallinas, patos, y otro con cerdos, negros, blancos y jaros».

El escritor levantino prescinde, por otra parte, de contar la peripecia total de los personajes; su andadura vital queda segmentada, reducida a los encuadres de la historia actual. Y consigue un especial autobiografismo al convertirse él mismo en protagonista del relato: Un Antonio Azorín con especial finura, aséptica melancolía, sensibilidad, preocupación intelectual.

Por cierto que este nivel intelectual de los héroes azorinianos, sus disquisiciones reflexivas, su afición libresca, se generalizarán en la novela europea posterior. Pero al lado de las actitudes literarias del protagonista, mezcla de lo real y lo imaginario, se mueven fugazmente figuras populares, vidas opacas y anodinas.

En la novelística de Martínez Ruiz predominan los elementos [54] estáticos. La acción se remansa, se inmoviliza. Los diálogos son parcos. La peripecia novelesca carece de fuertes incidencias. Pero podemos considerar como tensiones las sutiles variaciones, las concretas obsesiones del héroe, la quieta vida de los pueblos, la vulgaridad y la monotonía.

El problema de España

Azorín no sólo busca el secreto español en el pasado literario, en el paisaje, en las existencias anodinas, en la vida cotidiana. También ahonda en el problema de España. Descubre el pesimismo, la protesta, la renegación, la «ruina viva», de que habla Ortega.

Martínez Ruiz coincide con Quevedo, con Saavedra Fajardo, con Cadalso, con Larra, al señalar como causas de la decadencia de España «las guerras, la aversión al trabajo, el abandono de la tierra, la falta de curiosidad intelectual». En Los valores literarios encontramos agudas y pesimistas reflexiones de este tipo:

«España: discursos, toros, guerra, fiestas, protestas de patriotismo, exaltaciones líricas... España: muchedumbre de labriegos resignados y buenos, emigración, hogares sin pan y sin lumbre, tierras esquiladas y secas, anhelo noble de unos pocos espíritus de una vida de paz, de trabajo y de justicia».

El escritor levantino opone a la pasiva resignación, a la tristeza y al dolor, el goce espontáneo de la vida, de la naturaleza, del agua, de las comodidades dadas por el progreso.

El primer enfrentamiento de Martínez Ruiz con los pueblos y ciudades de la Meseta lo encontramos en Diario de un enfermo (1901). Por un lado, las descripciones paisajistas y los perfiles de algunos habitantes de Lantigua, «poblachón manchego, triste, sombrío, tétrico»; por otro, el laberinto de las callejas toledanas, la entraña histórica de sus monumentos, el paso implacable del tiempo.

Antonio Azorín, el protagonista de las primeras novelas, es un símbolo de toda la generación, frente a Yuste, hombre de la Restauración y de la Regencia, como ya ha señalado José María Martínez Cachero, en su densa y definitiva monografía Las novelas de Azorín.

En La voluntad, encontramos duros ataques contra la «trivialidad [55] y chabacanería de la historia de España», contra la «idiotez política», contra «lo ficticio, lo violento, lo monótono», de la vida literaria. Se insiste en la urgencia de reformarlo, de cambiarlo todo, de buscar remedio a la tristeza de los pueblos, a la injusticia social.

El «clímax» noventayochista se mantiene en Antonio Azorín, Volvemos a encontrarnos con los pueblos españoles, opacos, sedentarios, melancólicos. Nos introduce en los casinos, donde se juega a los naipes y al dominó, donde se habla de política y se pierde el tiempo.

La visión directa de Torrijos está salpicada de matices desoladores: la maraña de callejuelas, estrechas, sin aceras, de casas bajas, con un arroyuelo infecto por el centro; las comidas mal guisadas, indigestas; las habitaciones lóbregas, bajas, amuebladas sin gusto; las gentes adustas, tristes...

La interpretación azoriniana adensa su significación en la confrontación regional: «Levante es una región que se ha desenvuelto y ha progresado por su propia vitalidad interna, mientras que el Centro permanece inmóvil, rutinario, cerrado al progreso, lo mismo ahora que hace siglos».

Y más adelante añade: «El problema catalanista, en el fondo, no es más que la lucha de un pueblo fuerte y animoso con otro pueblo débil y pobre, al cual se encuentra unido por vínculo acaso transitorio».

El contraste económico y temperamental se tiñe de impresionante denuncia al final del capítulo X:

«Así viven, pobres y miserables, los labradores de la Meseta. El medio hace al hombre. El contraste es irreductible, entre unos y otros moradores de España, mientras el medio no se unifique. Porque no podrán pensar y sentir del mismo modo unos hombres alegres que disponen de aguas para regar sus campos y cultivan intensamente sus tierras, y tienen comunicaciones fáciles y casas limpias y cómodas, y otros hombres melancólicos que viven en llanuras áridas, sin caminos, sin árboles, sin casas confortables, sin alimentación sana y copiosa».

En otra parte, con una conciencia de responsabilidad patriótica, piensa y apunta urgentes soluciones: «Todos los esfuerzos por la generación de un pueblo próspero serán inútiles mientras estos campos no tengan agua, mientras estas tierras paniegas no sean abonadas, mientras no desaparezca el sistema de eriazos y barbechos, [56] mientras las máquinas no realicen pronta y esmeradamente el trabajo de las industrias anexas».

Martínez Ruiz plantea la situación política, aduce datos históricos; califica al catolicismo español de «hueco, agresivo, intolerante»; critica los procedimientos de cultivo, al margen de la canalización de los ríos y los abonos; denuncia la decadencia de la ganadería; traza este angustioso, este desnudo juicio del subdesarrollo del país:

«Es pobre nuestro suelo (yermos están los campos por falta de cultivo); el pueblo apenas come; se vive en una ansiedad perdurable; se ve en esta angustia cómo van partiendo uno a uno de la vida los seres queridos; se piensa en un mañana tan doloroso como hoy y como ayer. Y todos estos dolores, todos estos anhelos, estos suspiros, estos sollozos, estos gestos de resignación van formando en los sombríos pueblos, sin agua, sin árboles, sin fácil acceso, un ambiente de postración, de fatiga ingénita, de renunciamento heredado a la vida fuerte, batalladora y fecunda».

Recreaciones literarias

Martínez Ruiz limita su actividad, durante una decena de años, al ensayo, a captar el sentimiento vital de los clásicos, y cuando retorna al género novelesco abandona la «saga de Antonio Azorín» para interpretar temas literarios. Recrea el asunto de una novela ejemplar cervantina; imprime nueva vida de ficción a Don Juan; revitaliza el carácter romántico de doña Inés.

Por cierto que estas recreaciones literarias tienen un ritmo narrativo fragmentado, muestran una tendencia al cuadro, a breves escenas sucesivas, al encuadre de motivos intrascendentes.

En 1915, Azorín contribuye al centenario de la publicación de la segunda parte del Don Quijote con la recreación novelesca de El licenciado Vidriera. Se siente atraído por sus «perspectivas ilimitadas de ideal del héroe cervantino y lo rodea de una nueva atmósfera, de un nuevo misterio, en la sugerente interpretación Tomás Rueda. [57]

Consigue una madura interpretación del famoso mito español en Don Juan (1922). Podemos afirmar con Ortega y Gasset que Azorín «ha acertado con la brecha por donde la sensibilidad moderna puede penetrar en el recinto de la literatura vieja». Hace vivir al Tenorio en una ciudad provinciana, cargada de historia, de vuelta del pecado. En el epílogo aparece recluso en un convento. En esta nueva interpretación de Don Juan, «casi seráfica» para Marañón, el amor humano está, «con toda su inquietud y con todas sus tempestades, a un paso del puro amor de Dios».

En 1925 publica Doña Inés, «historia de amor» ambientada en la época romántica en Madrid y en Segovia. Nos encontramos ante la novela más novelesca del autor, con episodios claves como el rompimiento con Don Juan, los amores con Diego y la huida final. Pero dentro de la bien trabada arquitectura del relato, persisten la peculiar morosidad azoriniana, el remanso de la acción, la pormenorización de matices.

[58]

Bibliografía

BAQUERO GOYANES, Mariano: Azorín y Miró, Murcia, 1956.

CRUZ RUEDA, Ángel: Mujeres de Azorín, Madrid, 1953.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: Estudio biográfico-crítico de Azorín, introducción a La Voluntad, en Las mejores novelas contemporáneas, II, Barcelona, 1958.

GRANELL, Manuel: Estética de Azorín, Madrid, 1949.

GRANJEL, Luís S.: Retrato de Azorín, Madrid, Guadarrama, 1958.

KRAUSE, Ana; Azorín, el pequeño filósofo, Madrid, 1955.

MARTÍNEZ CACHERO, José María: Las novelas de Azorín, Madrid, Ínsula, 1960.

MEREGALLI, Franco: Azorín, Milano, 1948.

ORTEGA Y GASSET, José: Azorín, primores de lo vulgar, en El espectador, págs. 69-143, t. II, Madrid, 1928.

RAND, Marguerite C.: Castilla en Azorín, Madrid, 1956.

SABATER, Gaspar: Azorín o la plasticidad, Barcelona, 1944.

ZAMORA VICENTE, Alonso: Una novela de 1902 (Comentario a La Voluntad), en Voz de la letra, Colección «Austral», n.º 1287.

[59]

El mundo novelístico de Pío Baroja

El multiforme mundo novelístico barojiano tiene la característica densidad, el contenido ideológico de gran parte de la literatura de los primeros años del siglo XX; encierra una problemática trascendente que cae dentro de mi otro libro La novela social contemporánea. Sus sombríos ambientes, sus pinceladas irónicas, su desfile de tipos marginales, nos llevan a la lejana tradición de la picaresca o nos hacen pensar en el contemporáneo Máximo Gorki.

La formación intelectual de Baroja es decimonónica; se interesa por los científicos Darwin, Pasteur, Claude Bernard, por los filósofos Nietzsche y Schopenhauer; aplica el procedimiento especular de Stendhal; confiesa su preferencia por Larra, Dickens, Balzac, Poe, Dostoyevski, Tolstoi...

El novelista vasco muestra predilección por la tipología romántica del emigrado, el rebelde, el prisionero, el criminal, pero los pone en acción con un procedimiento personal, con una prosa recortada y vivaz. Es uno de los primeros autores europeos que disgrega los «héroes problemáticos» de la narrativa decimonónica; crea una novela abierta, con personajes que entran directamente en escena y abandonan súbitamente su andadura novelesca, en plena andadura vital.

El pesimismo barojiano

Son motivaciones comunes a los escritores noventayochistas el sentimiento pesimista de la vida y cierto escepticismo radical. La formación de estos dos rasgos fundamentales está determinada, lo mismo que en la juventud intelectual europea de la época, por el pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche. Pío Baroja se enrola también dentro de esta

crisis espiritual; en Schopenhauer encuentra [60] la ensombrecida melancolía; en Nietzsche, el poder de la voluntad, la aspiración a la dignidad del individuo.

El intenso pesimismo, la duda paralizadora, la estrechez moral, el destino adverso de las primeras novelas barojianas, derivan de la literatura científica y filosófica del siglo XIX. El enfrentamiento del escritor donostiarra con el mundo en torno, su preocupación por la problemática social, tienen relación con el realismo crítico, pero con una concepción y una técnica más modernas, con un enfoque nuevo y personal.

Algunos héroes barojianos están hondamente preocupados por el problema de su orientación personal, por la comedia de la vida, por el tedio. Tenemos un buen ejemplo en *El árbol de la ciencia*. Su protagonista, Andrés Hurtado, lector de Schopenhauer, se inclina a la inactividad, se debate entre la concepción materialista del universo y la digna individualidad, vacila entre el árbol de la vida y el árbol de la ciencia.

El pesimismo de la novelística de Baroja deriva de su especial manera de ser. Las circunstancias biográficas no parecen condicionar este carácter. Nacido en San Sebastián en 1872, estudiante de bachillerato en Pamplona y en el Instituto San Isidro de Madrid, alumno de Medicina en la Universidad Central y en Valencia, médico en Cestona, no encontró en el medio burgués de su familia el ambiente amargo que domina toda su obra.

El Baroja huraño, taciturno, «solitario Robinson», enemigo de las rutinarias fórmulas de cortesía, poco aficionado a las diversiones, está condicionado por dos determinantes: el mundo circunvalente y ciertas experiencias personales.

El escritor vasco vive desagradables circunstancias históricas, costumbres primitivas, ambiente chabacano de cafés y billares; tropieza con personas torvas, desprovistas de refinamiento; toma impresionante contacto con situaciones sociales límites.

En este «clímax», el novelista muestra su preferencia por los espectáculos pintorescos, con fondo de tragedia grotesca; se aparta, en cambio, de las reuniones burguesas, se entrega a la lectura, a la introspección, al deambular nocturno. El fracaso repetido en algunas asignaturas, la enfermedad y la muerte de su hermano [61] Daniel, la inmersión en la desnuda vulgaridad de ciertos ambientes, van determinando su carácter reconcentrado, su misoginia.

Enriquecen especialmente su áspero, su bronco mundo novelístico, tres fuertes y multiformes experiencias. Las dificultades y el trasnocheo al frente de la panadería madrileña de su tía, Juana Nessi, se reflejan en varias novelas, sobre todo en *Aventuras*, *inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* y *La busca*. Manuel Durán, en un trabajo reciente (*Papeles de Son Armadans*, julio, 1964), encuentra en la figura de Silvestre Paradox elementos autobiográficos y resonancias del primo del novelista Justo Goñi y del discutido escritor Silverio Lanza.

Con sus actividades periodísticas se introduce en medios extraños, se mezcla con gentes extravagantes, con tipos marginales que nutren la bohemia de *La caverna del humorismo*.

Además, Pío Baroja es un ejemplo de escritor español que no vive encerrado en su país. Busca frecuentemente experiencias en el extranjero. Desde 1899 hace sucesivos viajes a París. Visita Italia, Suiza, Inglaterra, Alemania, Dinamarca...

Podemos afirmar que la mayor parte de la producción barojiana está movida por el mecanismo de la acción, por el juego de la voluntad sobre la existencia, por la angustiada motivación que sirve de título a una de sus trilogías: La lucha por la vida.

El espíritu de lucha a muerte está expresado por Roberto, el antihéroe de La busca. Para el protagonista de César o nada, «la lucha es tan enconada y tan violenta como en el fondo de las selvas, sólo que es más fría y de formas más corteses». Para la protagonista de El mundo es así, «la vida es esto: crueldad, ingratitud, inconsciencia, desdén de la fuerza por la debilidad». En El tablado de Arlequín encontramos esta trágica interpretación que nos recuerda el pesimismo realista del Guzmán de Alfarache:

«Todos los animales se hallan en estado de permanente lucha respecto a los demás; el puesto que cada uno de ellos ocupa se lo disputan otros cien; tiene que defenderse o morir. Se defiende y mata; está en su derecho. El animal emplea todos sus recursos en el combate; el hombre, no; está envuelto en una trama espesa de leyes, de costumbres, de prejuicios. Hay que romper esa trama».

[62]

Cronología novelística

La mayor parte de la novelística de Baroja se estructura en trilogías que se van sucediendo entremezcladas y nos muestran ricas impresiones de la vida contemporánea. En 1900 publica La casa de Aizgorri, novela dialogada que inicia la trilogía Tierra vasca, completada con El mayorazgo de Labraz (1903) y Zalacaín el aventurero (1908).

En 1901-1902 comienza la serie La vida fantástica, con Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox y el éxito de Camino de perfección. Esta trilogía se completa en 1906 con Paradox, rey. En 1904 publica La busca, primer volumen de La lucha por la vida, continuado por Mala hierba y Aurora roja.

Entre 1905 y 1907 escribe las tres evocaciones decimonónicas El pasado: La feria de los discretos, ambientada en Córdoba, y Los últimos románticos y Dos tragedias grotescas, localizadas en París. Las andanzas europeas también inspiran Cesar o nada (1910), El mundo es así (1912) y La sensualidad pervertida (1920), que forman la trilogía Las ciudades. Con el ámbito internacional se enlaza igualmente la trilogía Agonías de nuestro tiempo: El gran torbellino del mundo (1926), Las veleidades de la fortuna y Los amores tardíos (1927).

En 1911 se inicia la tetralogía El mar, con Las inquietudes de Santhi Andía, completada en 1923 con El laberinto de las sirenas y en 1927 y 1930 con Los pilotos de altura y La estrella del capitán Chimista.

En 1932 se publica una nueva trilogía: La selva oscura, que comprende La familia de Errotacho, El cabo de las tormentas y Los visionarios. La estructuración en trilogías se cierra con La juventud perdida: Las noches del Buen Retiro (1933), El cura de Manleón (1936) y Locuras de Carnaval (1937).

Aparte de la serie cíclica, Memorias de un hombre de acción, iniciada en 1912 con El aprendiz de conspirador y cerrada en 1935 con Crónica escandalosa y Desde el principio hasta el fin, debemos registrar la producción barojiana de la posguerra, representada por Susana (1938), Laura o la soledad sin remedio (1939), El caballero de Erlaiz (1943), El Hotel del Cisne (1946) y El cantor vagabundo (1950).

[63]

La sugestión del pasado y la historia presente

Nacen los escritores del 98 entre 1864 y 1875: una década dramática, turbada por situaciones violentas: el motín estudiantil de la noche de San Daniel, la sublevación de los sargentos del cuartel de San Gil, la revolución de 1868, la proclamación de la República, el golpe de Estado del general Pavía, la tercera guerra carlista, el pronunciamiento de Sagunto, la guerra de Cuba...

Pío Baroja vive en contacto directo con la efervescencia histórica de España, desde los borrosos recuerdos del intento de bombardeo de San Sebastián por los carlistas, hasta su muerte, en 1956. Está necesariamente encadenado a esta historia presente; pero, además, siente la sugestión del pasado «inmediato» y de un pasado más remoto, ampliado hasta la guerra de la Independencia.

El novelista vasco estructura dos ciclos narrativos que tienen sus puntos claves de arranque a comienzos del siglo XIX y a comienzos del XX: acercamiento al pasado e interpretación de la historia vivida. Pero en los dos planos cronológicos se preocupa de los sucesos menudos, de las vicisitudes corrientes; prefiere la intriga y la aventura a la guerra; lo mismo que Valle-Inclán, escoge un episodio y lo enfoca desde dentro, desde el pormenor de las vidas humanas.

La sugestión decimonónica está atestiguada por el propio escritor: «Al escribir yo novelas del siglo XIX no lo he hecho por buscar con intención una época sin brillantez y sin grandeza, sino por colocar las figuras en un ambiente próximo, comprensible y explicable».

El novelista parte de una realidad geográfica y de unos datos históricos precisos para reconstruir, para evocar la vida española decimonónica con envidiable sensación de realidad. Con razón afirma Laín Entralgo que «las novelas históricas de Baroja no son 'cuadros de Historia', como los cuadros impresos de Galdós y los cuadros pintados de Rosales; son toscas y sangrantes tranches de vie, al modo de algunos lienzos de Solana».

La mejor muestra de esta tendencia es la serie cíclica Memorias de un hombre de acción. La reconstrucción cronológica continúa en [64] las trilogías El pasado, La raza, La lucha por la vida. El cuadro español se imbrica con los acontecimientos europeos en Los últimos

románticos, Tragedias grotescas, El mundo es así, en la trilogía Agonías de nuestro tiempo...

De la historia presente, Baroja evoca sus recuerdos juveniles, como sucede en Las noches del Buen Retiro y en El árbol de la ciencia, o refleja los acontecimientos que suceden al tiempo que escribe. Tenemos buenos ejemplos del último enfoque en El cura de Monleón, efervescencia de la transición de la Monarquía a la República, y en El Hotel del Cisne, visión de París en vísperas de la segunda guerra mundial.

La realidad española, sacudida por pugnas políticas, conflictos sociales y sublevaciones desde 1914 a 1932, está novelada en La familia de Errotacho y El cabo de las tormentas.

En Los visionarios nos ofrece el complejo ambiente de los primeros meses de la República; enfrenta a estamentos sociales distintos; sondea en el mundo rural andaluz, en las casas de los braceros y en los cortijos; descubre campesinos con «aire de siervos humillados por una humillación ancestral»; pinta téticos cuadros ambientales; somete a un duro análisis la situación política, las campañas de los partidos, los brotes revolucionarios, los proyectos de cambios radicales en el régimen de la propiedad.

Por otra parte, el trágico tobogán de la guerra española está oteado desde París, o desde el país vasco-francés, en las páginas de Susana y Laura.

En estos buceos de Pío Baroja en el pasado inmediato o en el pasado más remoto influye Bergson, antes que en las novelas de Marcel Proust. El novelista vasco es un asiduo lector del filósofo francés y encontramos, sobre todo en Zalacaín, el aventurero, la influencia, ya señalada por Shermann H. Eoff, de Matière et Mémoire en dos aspectos del tiempo: «uno que expone una multiplicidad de momentos o de hechos tal como se perciben en el mundo de la experiencia ordinaria; el otro que subraya la memoria o el espíritu, el mundo inmaterial que se aparta de la percepción y de la acción en la dirección del sueño».

«Azorín».

Pío Baroja.

El problema de la existencia humana está visto como duración en otras novelas barojianas; la sucesión de hechos inconexos turba [65] el ritmo narrativo; la acción novelística actúa en un doble plano nostálgico: los recuerdos de la niñez y juventud del novelista y la evocación del pasado del país vasco.

«Memorias de un hombre de acción»

El ciclo histórico más compacto, más denso, de Baroja es *Memorias de un hombre de acción*, protagonizadas por el intrigante, conspirador y liberal Eugenio de Aviraneta. Baroja había oído hablar a su familia de este lejano pariente y en 1911 comienza a investigar sobre él en los archivos; con los escasos datos recogidos, el cuadro de la época y su extraordinario poder de adivinación logra escribir veintidós volúmenes.

Los «Apuntes políticos y militares», publicados por José Luis Castillo Puche en su libro *Confesiones íntimas de Aviraneta o manual del conspirador*, nos muestran un nuevo carácter del personaje histórico, pero la creación novelesca de Baroja llena medio siglo de agitación española.

El ciclo se inicia en 1912 con *El aprendiz de conspirador* y se cierra en 1934 con *Desde el principio hasta el fin*. La andadura novelesca de Eugenio de Aviraneta arranca de su infancia; en *El escuadrón del Brigante* (1913) interviene activamente en la guerra de la Independencia. A través de las novelas tituladas *Con la pluma y con el sable*, *Los recursos de la astucia*, *La ruta del aventurero*, *Los contrastes de la vida*, *La veleta de Gastizar* y *Los caudillos de 1830*, podemos seguir las campañas liberales del protagonista, en contra de los absolutistas, en la época de Fernando VII. Con *La Isabelina* (1919) se inicia una nueva etapa de la historia de España, inquietada por las campañas políticas y la guerra carlista. En las novelas *El sabor de la venganza*, *Las furias*, *La nave de los locos*, *Las mascaradas sangrientas*, *Humano enigma...*, se cimenta la astucia de Aviraneta como conspirador e intrigante, y sus andanzas de agente secreto se mezclan con cuadros de costumbres, con episodios de emigrados políticos. En algunas novelas, su intervención es escasa, pero en su lugar adquieren dimensión humana otros personajes y cobra vida y realidad la época.

El propio Baroja, en *Los confidentes audaces* (1931) resume así las andanzas del protagonista del ciclo novelístico: «Don Eugenio [66] de Aviraneta realizó en su vida lo más romántico y pintoresco que un español podía hacer en su tiempo. Tomó parte en la guerra de la Independencia, como guerrillero a las órdenes del Empecinado y del cura Merino; fue uno de los conspiradores de la primera época constitucional, de los que lucharon contra las tropas del duque de Angulema en 1823; estuvo en Egipto y en Missolonghi, donde se ofreció a lord Byron para luchar por la independencia de Grecia; vivió en Méjico y organizó logias y sociedades secretas en Madrid». Y en la misma novela añade, por boca de Zaro: «Aviraneta reúne todas las condiciones de un profesor en el arte de conspirar; es fecundo inventor de combinaciones dirigidas a envolver en el misterio los manejos de las sociedades secretas»...

Las novelas del mar

Una de las preocupaciones de los noventayochistas es crear hombres de acción. Tenemos buenos ejemplos en *Nada menos que todo un hombre*, de Unamuno, en el dinamismo amoroso del Marqués de Bradomín. Pío Baroja, además del significativo ciclo *Memorias de un hombre de acción*, crea recios personajes extravertidos en los marineros vascos de sus novelas del mar.

La tetralogía *El mar* es la serie más dinámica, de mayor acción de Baroja. Se inicia en 1911, con *Las inquietudes de Shanti Andía*; en 1923 publica *El laberinto de las sirenas*, y en 1929 aparecen dos novelas de unidad temática, *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista*.

En *Las inquietudes de Shanti Andía*, Pío Baroja expresa su entusiasmo por el mar y por la tierra y las tradiciones vascas. El protagonista cuenta su infancia, sus estudios, sus viajes marítimos, sus regresos emocionados a Lúzaro, prototipo de un pueblo costero. La parte más dinámica de la novela está en dos episodios enmarcados: el relato de Itchaso y el manuscrito de Juan de Aguirre.

Marinos vascos protagonizan también las dos últimas novelas de la tetralogía. *Los pilotos de altura* y *La estrella del capitán Chimista* son otra muestra de la interpretación del pasado, partiendo de una realidad presente observada por el novelista. Las dos novelas, [67] ambientadas en el primer tercio del siglo XIX, están protagonizadas por dos marineros de Elguea de distinta fortuna: Ignacio Embil y José Chimista. Dos caras del hombre de acción barojiano.

A Chimista, desde niño le divierte el peligro y la aventura. Aprende con los años a dominar los hechos y a no dejarse dominar por ellos. Sabe que la fortuna quiere que se la busque y por eso «Vive con la espalda vuelta al pasado, apoyado en el presente, proyectado al porvenir». En sus constantes viajes, en la aventura alucinante de la trata de negros, en el ensayo de la piratería, bordea todos los peligros y lucha con suerte contra toda clase de obstáculos. Este «Aviraneta del mar», como le llama Benjamín Jarnés, expone así su programa de acción: «Ser joven, tener la cabeza fría y la voluntad fuerte, ver obstáculos a su paso y vencerlos. Esa es la vida: lo demás es vegetar».

Lo que en Chimista es aventura, en su paisano Embil es oficio. Embil no es un aventurero, es un buen marinero, honrado y trabajador, pero desamparado de la buena suerte.

Las aventuras de Embil y Chimista se extienden por un amplio marco geográfico: itinerarios comerciales entre América y Europa; repetidos viajes con barcos negreros a Cabinda, Ambriz, Annobón y San Pablo de Loanda; piraterías entre Santo Domingo y Cuba; rutas de Panamá a San Francisco, de Pernambuco a Valparaíso, de Valparaíso a Australia y Tahití; aventuras en el Pacífico, en los puertos chinos y filipinos.

Preocupación social

Pío Baroja coincide con los otros escritores de su generación en la apasionada preocupación por la estructura económico-social de la España contemporánea.

En *Camino de perfección*, al enfrentarnos con el mundo de una ciudad provinciana, recarga las tintas, ataca a los caciques «dedicados al chanchullo», desnuda la inmoralidad,

no respeta la tradición religiosa. Las trilogías *La raza*, *La lucha por la vida* y *La selva oscura* son impresionantes cuadros de la vida social y política del país.

En el prólogo de *La dama errante*, el propio novelista dice: «El que lea mis libros y esté enterado de la vida española actual, [68] notará que casi todos los acontecimientos de hace quince o veinte años a esta parte aparecen en mis novelas». Para esta novela se inspira en el atentado regio perpetrado por el anarquista Mateo Morral en la calle Mayor; pero, además de esta realidad histórica, aventura una serie de reflexiones sobre España, «país ideal para los decrepitos, para los indianos, para los fracasados».

Más impresionante, más pesimista, es el triple cuadro de *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*. Para Carlos Clavería, esta trilogía «ofrece toda la gama de problemas que ha presentado su obra al historiador de la literatura en lo que va de siglo, desde lo político a lo estético, desde lo sociológico a lo meramente lingüístico».

El mundo socio-cultural del suburbio madrileño sirve de encuadre a la acción. El protagonista Manolo, abúlico y golfante primero, regenerado después, nos pone en contacto vivo con el subproletariado del cinturón madrileño.

En *La busca*, Baroja nos acerca a la vida triste y trágica del suburbio, nos mezcla con tipos marginales, golfos, mendigos, rateros, chulos, busconas, celestinas; nos introduce en las tabernas nocturnas, en los garitos, en los refugios del vicio. Capta los contrastes con enfoque objetivo.

«El madrileño que alguna vez, por casualidad, se encuentra en los barrios pobres próximos al Manzanares, hállase sorprendido ante el espectáculo de miseria y sordidez, de tristeza e incultura que ofrecen las afueras de Madrid con sus rondas miserables, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno. La Corte es ciudad de contrastes; presenta luz fuerte al lado de sombra oscura; vida refinada, casi europea, en el centro; vida africana, de aduar, en los suburbios».

La miseria sirve «de centro de gravedad para la degradación de estos hombres». Y en la existencia multiforme y desgarrada del suburbio, las figuras se contorsionan, se abultan con técnica fuertemente expresionista. Tenemos un buen ejemplo en los relieves naturalistas, en las deformaciones fisiológicas acumuladas en esta abigarrada estampa de mendigos casi valleinclanescos:

«No se veían más que caras hinchadas de estúpida apariencia, narices inflamadas y bocas torcidas; viejos gordos y pesados como [69] ballenas, melancólicos; vejezuelos esqueléticos de boca hundida y nariz de ave rapaz; mendigas vergonzantes con la barba verrugosa, llena de pelos, y la mirada entre irónica y huraña; mujeres jóvenes, flacas y extenuadas, desmelenadas y negras; y todas, viejas y jóvenes, envueltas en trajes raídos, remendados, zurcidos, vueltos a remendar hasta no dejar una pulgada sin su remiendo».

«El árbol de la ciencia»

En *El árbol de la ciencia*, Pío Baroja vuelca sus propias experiencias estudiantiles madrileñas. Descubre la restringida acción de la cultura europea en España; censura el estancamiento, la fosilización de las ideas, el atraso científico, los caducos procedimientos de enseñanza.

Nos introduce, por otro lado, en un Madrid «inmóvil, sin curiosidad, sin deseo de cambio», entregado a un «optimismo absurdo». Desde el ambiente de clase media de los Hurtado, desde la impresionante sala de disección, salta a las chirlatas, en donde los estudiantes pierden el curso jugando al dominó, a las sórdidas casas de vecindad, a los agudos problemas de labilidad social, a la angustiada miseria de las familias venidas a menos.

Al protagonista Andrés Hurtado, contrafigura del propio novelista, la vida le parece «una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable». Al lado de la cerrada, de la áspera existencia, de la peculiar rigidez moral del pueblo manchego, destacan sus tremendas experiencias como médico de higiene en Madrid. La vida del suburbio se despliega con negras tintas:

«Aquella gente de las casas de vecindad, miserable, sucia, exasperada por el calor, se hallaba siempre dispuesta a la cólera».

Se encoleriza los domingos entre la gente que regresa de los toros y arremete contra la «sangrienta fiesta». «Toda aquella sucia morralla de chulos eran los que vociferaban en los cafés antes de la guerra, los que soltaron baladronadas y bravatas para luego quedarse en sus casas tan tranquilos. La moral del espectador de corrida de toros se había revelado en ellos; la moral del cobarde que exige valor en otro... A aquella turba de bestias crueles y sanguinarios, [70] estúpidos y petulantes, le hubiera puesto Hurtado el respeto al dolor ajeno por la fuerza».

Encontramos, además, la resonancia del acontecimiento histórico de la guerra de Cuba en los periódicos y en los corrillos callejeros. Iturriz enfoca pesimistamente el enfrentamiento con la escuadra norteamericana:

«Nosotros tenemos en Santiago de Cuba seis barcos viejos, malos y de poca velocidad; ellos tienen veintiuno, casi todos nuevos, bien acorazados y de mayor velocidad. Los seis nuestros en conjunto desplazan, aproximadamente, veintiocho mil toneladas; los seis primeros suyos, sesenta mil. Con dos de sus barcos pueden echar a pique toda nuestra escuadra; con veintiuno no van a tener sitio donde apuntar».

El desastre llega y Andrés se indigna de la indiferencia del pueblo ante la dolorosa noticia:

«Al menos, él había creído que el español, inepto para la ciencia y para la civilización, era un patriota exaltado y se encontraba que no; después del desastre de las dos pequeñas escuadras españolas en Cuba y en Filipinas, todo el mundo iba al teatro y a los toros tan tranquilo; aquellas manifestaciones habían sido espuma, humo de paja, nada».

Estilo y técnica de novelar

Uno de los aspectos más discutidos en Pío Baroja es el estilístico. La crítica arremete, sobre todo, contra sus deslices gramaticales. Sus tropiezos con la gramática son indudables -recordemos la anécdota que cuenta Ortega y Gasset en El espectador-. Pero no se puede negar su sensibilidad ni las excepcionales calidades novelescas de su prosa.

El propio novelista donostiarra teoriza sobre el lenguaje y el estilo. Para él, lo esencial en el idioma, antes que la elegancia, es «exactitud y claridad». Frente al léxico forzado, artificioso, prefiere el lenguaje natural, con su «sabor especial de verdad, de autenticidad». «El idioma -afirma- es como un río que toma de aquí y allí grandes corrientes». «Evidentemente, el perfeccionar un idioma no produce grandes escritores». Como no escribe para él solo, tiene la preocupación de descartar las palabras sabias; frente al párrafo [71] largo, considera el párrafo corto como «forma más natural de expresión, por ser partidario de la visión directa, analítica e impresionista».

Para Ortega y Gasset, la prosa barojiana es ideal para que por ella fluya la sinceridad. Por su parte, Azorín resalta su simplicidad, extrema, sin retóricas complicadas, sin digresiones. «No existe hoy en España -dice- ningún escritor más sencillo. Baroja escribe con una fluidez extraordinaria».

Lo más logrado de la expresión barojiana son los diálogos. No faltan los parlamentos largos, pero predomina la forma coloquial, directa, cortada, convincente, con envidiable sensación de naturalidad. Nos parece estar oyendo a personajes vivos.

Pío Baroja también teoriza sobre su técnica de novelar. El enfoque realista de sus narraciones está expresado en un capítulo de Las horas solitarias: «Yo siempre tomo notas, aunque no en el mismo momento. Cuando me ha impresionado un lugar, un sitio, un pueblo, al cabo de algún tiempo escribo la impresión, y, si ésta me deja el deseo de seguir, le voy añadiendo y quitando, pensando en los tipos que me sugieren aquellos lugares».

En otra parte dice: «A mí me gusta más recoger historias en la calle para contarlas, que no ir las sacando de la literatura ya escrita. En unos sitios donde ha habido algún suceso importante de guerra me ha interesado mirar el terreno para ver si me explicaba bien la marcha de una batalla...» «Yo nunca he sido partidario de ir del libro a las cosas de la vida, sino de ir de las cosas de la vida al libro».

Al lado de la óptica objetiva, de la observación curiosa y tenaz, de su impresionismo, Baroja proclama la necesidad de «fibra» y «energía», el estudio del detalle, la inutilidad de las tesis. Además, el novelista donostiarra no se sujeta a un plan preconcebido: «Muchos novelistas -Galdós entre ellos, por lo que él me dijo- pensaban en un plan y luego lo proyectaban sobre un lugar, una ciudad, un paisaje o un campo. Este procedimiento me parece de novelista dramático. Yo no procedo así. A mí, en general, es un tipo o un lugar lo que me sugiere la obra. Veo un personaje extraño que me sorprende, un pueblo o una casa, y siento el deseo de hablar con ellos. Yo escribo mis libros sin plan». [72]

En el prólogo a *La nave de los locos*, Baroja proclama la inmensa variedad del género novelesco: «La novela, hoy por hoy -dice-, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente».

La novelística barojiana se ajusta a estas teorías. Predomina en ella el enfoque directo, el dinamismo, la acción, el sondeo de una compleja estratificación social. A Baroja le interesa poderosamente la vida, y para mostrárnosla sigue el viejo precepto de Saint-Real, apropiado por Stendhal, del «espejo paseado a lo largo del camino real». A través de este camino «va el novelista saludando y despidiendo personajes, personajes que, como el novelista mismo, van y vienen de viaje; narrando aventuras, discutiendo ideas, teorías y sistemas; haciendo reflexiones, describiendo paisajes, contando chistosas y extrañas anécdotas e historias de todas clases...»

Al novelista vasco no le preocupan gran cosa los desenlaces; casi todas sus novelas son de cielo abierto. La narración es lineal. Emplea el autobiografismo directo, el memorialismo, el relato en tercera persona. No ensaya el monólogo interior ni el contrapunto. Pero su novela resulta renovadora por la expresión directa, por los diálogos veraces, por la palpitante sensación de vida.

[73]

Bibliografía

AZCÁRRAGA, Adolfo de: *La timidez sentimental de Baroja y otros ensayos*, Valencia, Aeternitas, 1947.

AZORÍN (J. Martínez Ruiz): *Ante Baroja*, Zaragoza, 1946.

Baroja y su mundo, dos volúmenes de estudios, bajo la dirección de F. Baeza, Madrid, Arión, 1962.

BORESTEIN, Walter: *Pío Baroja: his contradictory philosophy*, tesis Univ. de Illinois, 1954.

CARO BAROJA, Pío: *La soledad de Pío Baroja*, Méjico, Ed. Pío Caro, 1953.

DEMUTH, Helmut: *Pío Baroja: das Weltbild in seinen Werken*, tesis doctoral, Universidad de Bonn, Hagen, 1937.

GARCÍA MERCADAL, José: *Antología crítica. Baroja en el banquillo*, Zaragoza, 1947. 2 volúmenes de artículos españoles y extranjeros.

GRANJEL, Luis S.: *Retrato de Baroja*, Barcelona, Ed. Barna, 1953.

IGLESIAS, Carmen: *El pensamiento de P. Baroja. Ideas centrales*, Méjico, 1963.

JUAN ARBÓ, Sebastián: Pío Baroja, Barcelona, Planeta, 1964.

ORTEGA Y GASSET, José: «Ideas sobre P. B». y «Una primera vista sobre B.», en El espectador.

OWEN, Arthur: Concerning the ideology of Pio Baroja, en «Hispania» Stanford (California), 1932, XV, 15-24.

PÉREZ FERRERO, Miguel: Baroja en su rincón, San Sebastián, 1941.

PESSEUX-RICHARD, H.: Un romancier espagnol: Pío Baroja, en «Revue Hispanique», París, 1910, XXIII, 109-187.

[75]

La gravitación temporal

[77] El tiempo desempeña un papel significativo en las realizaciones teatrales, cinematográficas y novelísticas contemporáneas. El centro de la problemática temporal de la novela cambia según los autores: la búsqueda del tiempo perdido proustiano; el «tempo lento», en Mann, Proust, Azorín y Miró; la ruptura de la secuencia temporal, en Huxley y Faulkner.

Para una mejor comprensión sería necesario hablar antes de las distintas concepciones filosóficas: el tiempo precedero y el tiempo eónico, el sentido interno de Kant, la doble concepción de Bergson; seguir la teoría de que el movimiento se engendra en el porvenir; analizar la valoración del futuro a través de Hegel, Kierkegaard y Heidegger; hablar de la anticipación temporal del neokantiano Cohen, del «campo de presencia» de Merleau-Ponty, de la valoración del presente sartriano...

Para Hegel, el tiempo se engendra en el porvenir y va hacia el presente, pasando por el pasado; «el presente y el pasado son penetrados por el porvenir». También Kierkegaard y Heidegger insisten en que el momento a partir del cual se construye el tiempo es el porvenir. En cambio, para el neokantiano Cohen la clave reside en la anticipación. El futuro encierra y descubre el carácter del tiempo.

También en las obras de J. W. Dunne encontramos una teoría de la revelación del futuro: «Cada uno de nosotros es una serie de observadores en series correspondientes de tiempos, y sólo en cuanto observador uno puede decirse que morimos, pues los observadores subsiguientes son inmortales». A través de este señalismo nos llegan atisbos del porvenir revelado en sueños.[78]

Una postura distinta es la de Jean-Paul Sartre. El autor de L'Être et le Néant relaciona el tiempo con la existencia. El enlace con el pasado no es una relación de posesión, «Yo no soy mi pasado, pero lo era». Puedo pensar de mí que era desgraciado o feliz. El pasado es la facticité; la totalidad siempre creciente del «en-sí». El presente se define por la presencia; el porvenir, por la posibilidad, por la dificultad de tematizarlo.

Para Merleau-Ponty, el pasado es la atmósfera del presente; el uno no existe más que en la atmósfera del otro. Pero aún llegamos a un mayor ensamblaje en la concepción de los fenomenólogos: el «campo de presencia» puede iluminar dinámicamente futuro, pasado y presente.

Al lado de los filósofos están las concepciones temporales de los novelistas. Flaubert considera el pasado como necesario. Proust reconstruye un pasado afectivo. Para Thomas Mann, el tiempo pesa angustiosamente sobre el sanatorio alpino. En André Gide encontramos un culto del instante. En los Sonetos a Orfeo, Rilke juega con la fluencia y la permanencia -«Eilen und Bleiben»-, con el tiempo destructor que lleva escondida la posibilidad de permanecer.

Sería interesante, por otra parte, analizar la utilización del tiempo en el teatro contemporáneo. Un ejemplo significativo son las Tres piezas del tiempo, de John Boyton Priestley. El dramaturgo inglés ensaya tres soluciones: el corte del curso del tiempo, en Esquina peligrosa; un tiempo serial, en El tiempo y los Conway (La herida del tiempo, en otra versión), y el tiempo circular, la recurrencia modificada, en Yo estuve aquí una vez.

En Esquina peligrosa, en la reunión nocturna del primer acto se rompe en un momento dado el curso normal del tiempo. La caja de música para cigarrillos sirve de eslabón con el pasado, y a través del diálogo se ponen en movimiento dos series alternativas de sucesos: la tensa aventura de cuando vivía Martin y su repercusión en el momento presente de la acción.

Al analizar la obra de Marcel Proust trato de algunos aspectos del tiempo novelesco. Pero antes es necesario establecer una distinción entre tiempo y tempo. Llamamos «tiempo» en la novela, el teatro y el cine, al espacio cronológico en que se desarrolla la fábula, al período total de una determinada historia. Aplicamos la denominación de tempo - vocablo aprovechado del campo musical- [79] a la rapidez o lentitud con que se narra una acción, al «tiempo experimentado» de la lectura.

La novelista inglesa Virginia Woolf describe con acierto la doble sustancia del tiempo literario en el segundo capítulo de Orlando: «Una hora, una vez instalada en la mente humana, puede abarcar cincuenta o cien veces un tiempo cronométrico; inversamente, una hora puede corresponder a un segundo en el tiempo mental. Ese maravilloso desacuerdo del tiempo del reloj con el tiempo del alma no se conoce lo bastante y merecería una profunda investigación».

Hay novelas intensificadas que sólo se proyectan sobre momentos limitados de la vida de unos personajes, que transcurren en unas horas. Otras nos ofrecen toda la andadura vital de un protagonista, desde su nacimiento hasta su muerte, o se convierten en la historia cíclica de varias generaciones.

Quiero partir de un ejemplo significativo: el Ulises de Joyce; su tiempo cronológico está limitado a un día, pero el novelista irlandés, para narrar las veinticuatro horas de la existencia de Leopoldo Bloom, con sus reflexiones, con sus monólogos interiores, con el

«clímax» polisensorial de Dublín, necesita novecientas páginas. Frente a un «tiempo» reducido, un tempo lento, moroso, ralenti.

Una serie de novelas contemporáneas se desarrollan en un corto tiempo cronológico: Mosquitos, de Faulkner, dura cuatro días; El ómnibus perdido, de Steinbeck, transcurre en un día; Pasaje Milán número 15, de Michel Butor, en doce horas; Una tarde de Mr. Andesmas y El Square, de Marguerite Duras, apenas unas horas...

Como ejemplo inverso podemos oponer Los Buddenbrook, de Thomas Mann: el marco cronológico va desde 1835 hasta 1875, con la sucesión de cuatro generaciones de acaudalados negociantes de Lübeck; sin embargo, la novela comprende en extensión una tercera parte del Ulises.

[80]

El tiempo perdido en Marcel Proust

La novelística de Proust es un ejemplo de recreación de la realidad como historia interior del narrador, la reintegración del pasado, con técnica nueva. Descubre, además, rincones inéditos del mundo subyacente. Abre perspectivas personales sobre el mundo social de comienzos de siglo.

Marcel Proust nació en Auteuil, el 10 de julio de 1871. Una dualidad racial y religiosa puede determinar su mentalidad -era hijo del médico Adrien Proust, de antigua familia de Illiers (Chartres) y Jeanne Weil, judía de origen lorenés, pero los clásicos franceses influyeron decisivamente en su formación. Pasó su infancia en París, con vacaciones en Illiers y las playas de la Mancha. Desde los nueve años sufre frecuentes sofocos de asma que limitan y recluyen su existencia, que le impidieron disfrutar de la naturaleza y convivir normalmente en sociedad.

Después de estudiar en el Liceo Condorcet y cumplir su servicio militar, se siente arrastrado por la vocación de escritor. Por fin, en 1896 entra en el medio literario con el libro de ensayos y bosquejos *Les plaisirs et les jours*, prologado por Anatole France.

Durante varios años de lecturas y observación acumula en sus cuadernos notas, impresiones, frases retenidas, rasgos del lenguaje, gestos y actitudes de las gentes que conoce. En estas observaciones, en la atmósfera cargada de los salones parisienses, en la asidua y continuada lectura de Ruskin encuentra un denso material para iniciar su producción novelística. Y después de la muerte de sus padres, en una habitación forrada de corcho, del bulevar Hausmann, aislado de ruidos exteriores, comienza en 1906 la redacción de su gran obra cíclica.

André Maurois reconstruye, siguiendo los Cuadernos, la elaboración de la obra proustiana; encuentra escenas enteras «reescritas tres y cuatro veces, bajo formas diferentes y siempre mejoradas». [81] Maurois llega a esta conclusión: «La obra de Proust está construida a retazos, acoplados luego dentro de la masa en fusión o yuxtapuestos hasta formar un mosaico, de acuerdo con un plan preestablecido».

Marcel Proust.

Darmstadt. Exposición sobre la vida y la obra de Thomas Mann.

El primer ensayo de Marcel Proust para transformar su vida en material novelesco es la obra inacabada *Jean Santeuil*, retrato del joven autor, anticipo de la riqueza de sensaciones de su gran ciclo narrativo. En 1913 se publica *Du côté de chez Swann*, primer volumen de la serie, que pasa inadvertido. El segundo volumen, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, obtiene en 1919 el Premio Goncourt, que acredita su personalidad literaria. En 1920-21 publica los dos volúmenes *Du côté de Guermantes*, y al año siguiente, *Sodome et Gomorrhe*.

Entre 1919 y 1922 realiza un intenso trabajo, a pesar de su larga y grave enfermedad. Muere el 18 de noviembre de 1922. Pero los volúmenes de *A la recherche du temps perdu* aparecen sucesivamente: *La prisonnière*, *Albertine disparue*, *Le temps retrouvé*.

El tiempo, protagonista

En Proust ocupa un primer plano el esfuerzo estilístico, en su doble vertiente de logros expresivos y renovación de la técnica narrativa.

Sería necesario analizar el complejo metafórico de su prosa y la aprehensión polisensorial del mundo circunvalante de los personajes. Las metáforas son en Proust un medio de alcanzar una visión completa. Él mismo dice que «la metáfora puede dar una especie de eternidad de estilo».

El otro aspecto, más significativo aún, está resumido en el título general del ciclo *A la recherche du temps perdu*: búsqueda angustiosa del tiempo pretérito y morosidad narrativa. El genio de Proust consiste «en el poder reflectante y no en la calidad intrínseca del espectáculo reflejado». Mientras que su procedimiento narrativo es el tiempo lento, el visor au ralenti, ya estudiado en la introducción. [82]

El tiempo es el principal protagonista de las novelas de Proust. El novelista vive obsesionado por su huida, por su implacable influencia en las personas y en las cosas. El tiempo destruye los seres, los transforma. Los lugares en que hemos vivido no son los mismos. «En vano volvemos a los lugares que hemos amado -dice Maurois- No los veremos jamás, porque no estaban situados en el espacio, sino en el tiempo, y el hombre que los busque no será ya el niño o el adolescente que los decoraba con su ardor».

Proust siente la angustia del tiempo pasado, el anhelo de apoderarse de los singulares momentos de felicidad y fijarlos mediante un esfuerzo de concentración íntima. Cuando ciertos períodos de nuestra vida se han cerrado para siempre es necesario «recueillir les flammes du passé», o al menos sus cenizas.

La inspiración proustiana arranca de la nostalgia de retrotraer y actualizar la existencia pasada. Lo efímero del presente está compensado por el recuerdo. Pero lo importante es iluminar las zonas del pasado, recordar las emociones desvanecidas de nuestra existencia.

Este bucear en el pasado, de raíz freudiana, está cargado de indudable nostalgia. El propio novelista nos confiesa: «La dernière reserve du passé, la meilleure, celle qui quand toutes les larmes semblaient taries sait nous fait pleurer encore».

Influencia de Bergson

El tiempo de las novelas proustianas no es el cronométrico de los relojes y calendarios; tiene una «durée réelle», realidad espiritual cuyo ritmo es múltiple e infinito y cuya cualidad y curso se hallan en estrecha relación con los cambios atmosféricos, con el estado de ánimo y hasta con las cosas que nos rodean. El tiempo proustiano tiene una elasticidad y una relatividad ante los que fallan las demás medidas. Para Jauss es un «temps écoulé», en vez de un «temps que coule». [83]

Está sometido, por otra parte, a una curvatura irregular, impulsado por mutaciones de orden subjetivo, por la recreación de momentos pasados. Su concepción original de un espacio tiempo sin solución de continuidad, está influido por su profesor de filosofía, Darlu, y por el pensamiento de Bergson.

Para Arnold Hauser, «el cambio en nuestra concepción del tiempo se consume paso a paso, primero en la pintura impresionista, después en la filosofía de Bergson, y finalmente, del modo más explícito y significativo, en la obra de Proust».

Bergson establece una separación entre el tiempo «físico», conceptual y abstracto, y el tiempo «vital», intuitivo y concreto. En su obra *Données immédiates*, el pasado es la vida psíquica unida a nosotros, continuándose en el presente. En cambio, en *Matière et Mémoire*, el pasado adquiere una dimensión propia, existe como en sí, en una región por sí mismo, separado de nosotros; mediante el mecanismo de la memoria se presenta en un estado de presente.

Para Hauser, la novela de Proust es la justificación de la filosofía de Bergson. La existencia pasada adquiere vida actual, movimiento, color, transparencia, ideal y contenido espiritual a partir de la perspectiva de un presente que es el resultado de nuestro pasado.

Entre Proust y Bergson, no obstante, hay una profunda diferencia. Frente a la memoria representativa e intelectual de Bergson tenemos la memoria de Proust, esencialmente

afectiva. La experiencia proustiana se puede rastrear en una tradición literaria, con punto de partida en el pensamiento de Rousseau o en la «memoria cordial» («mémoire du coeur») de Benjamín Constant y Chateaubriand.

Georges Lukacs evidencia el parentesco de Proust con la teoría bergsoniana de la duración; pero en Bergson, bajo la abstracción filosófica queda la apariencia de una totalidad cósmica; en Proust, este tiempo está tratado hasta sus consecuencias extremas de manera que no quede traza de objetividad. Un suceso vivido es un suceso indefinidamente evocado; no es más que una llave para todo lo que precede y todo lo que sigue.

Para Curtius, la creación proustiana «descansa en la diferencia [84] entre dos formas de la memoria: la memoria voluntaria, que no registra más que materiales reales y muertos, y el recordar espontáneo, inaccesible al esfuerzo consciente, que reproduce con una frescura primaria el sentido total de lo vivido».

Proceso de las «reminiscencias» proustianas

Los desplazamientos entre el pasado y el presente son, para Du Bos, «el plasma móvil de su obra y le confieren una unidad soberana». La originalidad de Proust reside en el procedimiento para romper la «barrera» de separación, para reencontrar un tiempo perdido, para convertir un fragmento del pasado en un fragmento del presente.

Los momentos mágicos, iluminados, de la búsqueda del tiempo perdido, señalados por el propio novelista, son de dos tipos: «impresiones» y «reminiscencias». La percepción de un detalle presente, en apariencia insignificante, restituye todo un acontecimiento pasado. El pasado llega poderoso, nostálgico, bajo la sucesión de recuerdos. El novelista reconoce que sus resurrecciones de la memoria ocultan «no una sensación de otro tiempo, sino una verdad nueva».

Acierta Michel Butor al apuntar que un acontecimiento pretérito, íntegramente restituido en una «reminiscencia», nos aporta una verdad sobre sí mismo tan nueva como la que se halla revelada en una «impresión».

Las «impresiones» son los instantes de revelación. El pasado puede vivir en un objeto intrascendente, en un sabor, en un aroma penetrante; el pasado duerme, fuera del horizonte sensible del escritor, en la sensación de un objeto material. Un día, al azar, surge a su paso, y se ilumina, desvela su especial significación.

Albert Camus señala que la realidad obstinadamente contemplada por Proust es una «meticulosa colección de instantes privilegiados que el novelista elegirá en su pasado más secreto»: la conjunción en una unidad superior del recuerdo perdido y de la sensación presente. [85]

Marcel Proust se enfrenta con el estaticismo de las cosas que le rodean; piensa que esta inmovilidad es una cualidad que nosotros le imponemos, con nuestra certidumbre de que no

son nada más que esas cosas, con la inmovilidad que toma nuestro pensamiento frente a ellas. Pero las cosas parecen animarse con la fuerza de evocaciones voltarias. Resulta subyugante asomarse al pasado, aparentemente muerto, dormido.

Nos encontramos entonces en plena reminiscencia, restitución de todo un acontecimiento pasado. Las reminiscencias resultan laboriosas, pero cuando el novelista las aprehende presiente la conquista de la eternidad, siente un «matiz nuevo de alegría», una «impulsión hacia el júbilo supraterráneo».

El proceso del paso de la impresión a la reminiscencia está reflejado en el típico ejemplo del saboreo de una cucharilla de té con un trozo de magdalena, morosamente contado en *Por el camino de Swann*: «En el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba». Se esfuerza en averiguar de dónde procede aquella fuerte alegría. Bebe otros tragos y se convence de que la verdad que busca no está en el sabor, sino en sí mismo. El brebaje la despertó, pero tiene que auscultar en su alma para iluminar la zona oscura, para «entrar en el campo de su visión».

La búsqueda continúa. «¿Cuál puede ser ese desconocido estado -se pregunta el novelista- que no trae consigo ninguna prueba lógica, sino la evidencia de su felicidad y de su realidad, junto a la que se desconocen todas las restantes realidades?» Intenta hacer reaparecer la sensación fugitiva; trata de aislarse, se concentra: «aparte de mí todo obstáculo, toda idea extraña, y protejo mis oídos y mi atención contra los ruidos de la habitación vecina». Hace el vacío frente al alma, la enfrenta con el sabor del primer trago de té hasta que siente estremecer en él «algo que se agita, que quiere elevarse; algo que acaba de perder ancla a una gran profundidad, no sé el qué, pero que va ascendiendo lentamente; percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando».

«Indudablemente -continúa-, lo que así palpita dentro de mi ser será la imagen y el recuerdo visual que, enlazado al sabor aquel, intenta seguirle hasta llegar a mí. Pero lucha muy lejos y muy [86] confusamente; apenas si distingo el reflejo neutro en que se confunde el inaprehensible torbellino de los colores que se agitan; pero no puedo discernir la forma, y pedirle, como a único intérprete posible, que me traduzca el testimonio de su contemporáneo, de su inseparable compañero el sabor, y que me enseñe de qué circunstancia particular y de qué época del pasado se trata».

Ha establecido la identidad del recuerdo borroso con el sabor de la magdalena; pero sigue en su subterráneo, en la noche del pasado. «¿Llegará hasta la superficie de mi conciencia clara ese recuerdo, ese instante antiguo que la atracción de un instante idéntico ha ido a solicitar tan lejos, a conmovier y alzar en el fondo de mi ser?»

«Y, de pronto, el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojada en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Cambray, cuando iba a darle los buenos días a su cuarto».

El secreto está en el juego de sensaciones; aquí es el sabor el que pone al autor en relación con un detalle del pasado; pero lo más importante es que del enlace físico del regusto del trozo de magdalena surge, se despliega, la vieja decoración de aquellos años, la vieja casa gris, el pabellón del jardín, las flores, las ninfas del Vivonne, «las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Cambray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té».

La imagen corporeizada, gracias al sabor de esta taza de té, suscita durante sus noches de insomnio el pensar en la época de Cambray y, por asociación de recuerdos, en los amores de Swann. «Todos esos recuerdos, añadidos unos a otros, no formaban más que una masa, pero podían distinguirse entre ellos, entre los más antiguos y los más recientes, nacidos de un perfume, y otros que eran los recuerdos de una persona que me los comunicó a mí, ya que no fisuras y grietas de verdad, por lo menos ese veteado, esa mezcla de coloración que en algunas rocas y mármoles indican diferencias de origen, de edad y de formación».

Por otra parte, el paisaje imaginario de la niñez en Guermites surge al conjuro de una palabra: «El nombre de Guermites es [87] como uno de esos globitos en que se ha encerrado oxígeno o algún otro gas: cuando llego a agujerearlo, a hacer salir de él lo que contiene, respiro el aire de Cambray de aquel año, de aquel día, mezclado a un olor de espinos blancos agitados por el viento del ángulo de la plaza». Y el novelista siente deseos de pasarse todo el día al lado de aquellos espinos blancos, oyendo el trino de los pinzones y el rumor de la corriente del Vivonne.

Cazador de sensaciones

Proust es un ansioso «cazador de sensaciones». Su impresionable sensibilidad le condiciona para captar la realidad centrífugamente, para la profunda «contemplación» de la belleza, para bucear en la sustancia de las cosas.

Reynaldo Hahn nos presenta al novelista «en esos momentos misteriosos en que comulgaba totalmente con la naturaleza, con el arte, con la vida, en esos 'minutos profundos' en que su ser entero, concentrado en un trabajo trascendental de penetración y de aspiración alternativas, se ponía, por decirlo así, en estado de trance...»

En Du côté de chez Swann, el novelista se para estremecido de placer ante un tejado, un reflejo de sol en una piedra, el olor del camino, y dice: «Como me daba cuenta de que ese algo misterioso se encerraba en ellos, me quedaba parado, inmóvil, mirando, anheloso, intentando atravesar con mi pensamiento la imagen o el olor».

La detenida contemplación de las cosas, la singular «comunidad cosmóvital», arranca la «belleza cautiva». Una imagen determinada encierra sensaciones múltiples y diferentes. «Una hora no es tan sólo una hora, sino un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas». Pero la realidad para el escritor es la relación entre los recuerdos

que le rodean, la relación entre dos objetos diferentes, encadenados «en los necesarios anillos del buen estilo».

Las creaciones proustianas no adquieren su valor total, su completa significación, hasta que se entretajan con el juego del pretérito. Ya hemos visto el proceso del reencuentro con el pasado. Las impresiones presentes, después de un laborioso esfuerzo, generan [88] el instante del pasado, como proyectado en un cristal de linterna mágica: la desigualdad de las losas del patio, el tintinear de la cuchara contra el plato, el «frufnú» de la servilleta almidonada, el ruido estridente del agua en una cañería...

En la sugestión del pasado, lograda en percepciones profundizadas, transformadas, entran en juego impresiones sensoriales distintas. En el episodio de la magdalena interviene el gusto; en el pabellón de los Campos Elíseos, el olfato; en la desigualdad de las losas, el tacto; en los campanarios de Martinville, en los árboles de la carretera de Balbec, la vista; en el fragmento de música, el oído.

La riqueza de sensaciones se sucede a través de *A la recherche du temps perdu*. El novelista se pasa una noche entera ante la rama florecida de manzano que acaba de comprar y al alba descubre en sus flores «el mismo reflejo rojizo que en Balbec», y su imaginación «trata de colocarlas otra vez en aquel camino, de multiplicarlas y extenderlas en el marco ya preparado, en el lienzo ya listo, formado por aquellos cercados cuyo dibujo me sabía yo de memoria».

Podríamos multiplicar los ejemplos. En *Albertina desaparecida* abunda la evocación de elementos idénticos y reconocimiento perpetuo de momentos antiguos. El rumor de la lluvia le entrega de nuevo el aroma de las lilas de Cambray; la movilidad del sol en el balcón, las palomas de los Campos Elíseos; el amortiguamiento de los ruidos en el calor de la mañana, la frescura de las cerezas...

En *El tiempo recobrado*, cuando contempla el paisaje desde la casa de Tansonville, sobre el cuadro verdeante del parque, reconoce pintado en azul oscuro el campanario de la iglesia de Cambray, «no una figuración de ese campanario, sino el campanario mismo, que colocaba así bajo mis ojos la distancia de las leguas y los años, que había venido, en medio de la luminosa vegetación y con otro tono tan sombrío que parecía casi solamente dibujado, a inscribirse en el cuadrado de mi ventana».

[89]

Los «ojos de la memoria» y el sueño

El proceso del reencuentro con el pasado está sometido a un ritmo temporal distinto. Algunas reminiscencias simples no duran más que unos segundos; aparecen en una «especie de sector luminoso, destacándose sobre un fondo de indistintas tinieblas, como un ramalazo eléctrico, como el resplandor de una bengala; son el disparador propicio para desplegar toda la infancia del protagonista.

Otras son reminiscencias complejas; se remansan, se bifurcan, forman una cadena de imágenes y recuerdos; enlazan el mundus sensibilis con el mundus intelligibilis, la plasticidad del paisaje con el dinamismo de los sentimientos humanos.

En cambio, algunas «impresiones» no logran iluminar suficientemente las zonas del pasado, no establecen la conexión, dejan una zona borrosa en el repensar del narrador, sin la cohesión y unidad de las creaciones de la mente.

Puede servirnos de ejemplo la visión de los tres campanarios de Martinville iluminados por el sol poniente, contemplados desde el coche en movimiento.

«Al fijarme en la forma de sus agujas, en lo movedizo de sus líneas, en lo soleado de su superficie, me di cuenta de que no llegaba hasta lo hondo de mi impresión, y que detrás de aquel movimiento, de aquella claridad, había algo que estaba en ellos y que ellos negaban a la vez».

En Albertina desaparecida encontramos claras referencias a los ojos de la memoria. Intenta ver el follaje del bosque con «los ojos de la memoria» cuando el sol poniente hace brillar la horizontalidad espaciada de las hojas doradas; los recuerdos, a veces, quedan disueltos «en la extensión fluida e invisible de mi memoria».

Pero hay otro aspecto importante, no señalado hasta ahora. La rememoración se relaciona con los momentos de duermevela: «Cuando un hombre está durmiendo -dice- tiene en torno suyo, como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos». En El mundo de Guermantes, el protagonista-narrador se pasa horas enteras con los ojos cerrados, removiendo desesperadamente pensamientos análogos a los que hubiera tenido con los ojos abiertos, ante una puerta abierta, para evadirse de la percepción real. [90]

«Después de haber removido desesperadamente durante horas enteras, con los ojos cerrados, pensamientos análogos a los que hubieran tenido con los ojos abiertos, cobran nuevos ánimos si se dan cuenta de que el minuto precedente ha estado por entero preñado de razonamiento, en contradicción formal con las leyes de la lógica, y la evidencia del presente, esta corta ausencia, significa que está abierta la puerta por donde podrán acaso evadirse inmediatamente de la percepción real».

Las disminuciones características de los sueños-visión se reflejan de una manera simbólica. He aquí un ejemplo:

«Yo no podía distinguir en la oscuridad el rostro de los amigos que estaban allí porque se duerme con los ojos cerrados; yo, que me dirigía a mí mismo razonamientos verbales sin fin mientras soñaba, en el momento en que quería dirigirme a mis amigos sentía que el sonido se detenía en mi garganta, porque no se habla distintamente en el sueño; quería ir hacia ellos y no podía cambiar de lugar mis piernas, porque tampoco se anda en el sueño; y, de repente me daba vergüenza de aparecer delante de ellos, porque se duerme desvestido. Así, con los ojos ciegos, los labios sellados, las piernas atadas, el cuerpo desnudo, el bulto del sueño que proyectaba mi sueño mismo, parecía una de esas grandes figuras alegóricas

en que Giotto ha representado a la Envidia con una serpiente en la boca y que Swann me había dado».

Superimpresionismo

La novelística de Proust es una reconstrucción unitaria de la experiencia, una integración de lo material en lo espiritual, una reproducción de estados sensoriales y espirituales conectados, un «recomposer ce que est senti par nous de la vie». Con razón afirma Curtius que «no reconoce distinciones entre la sustancia pensante y la sustancia extensa».

«La réalité que l'artiste doit enregistrer -afirma el propio novelista- est à la fois matérielle et intellectuel. La matière est réelle parce qu'elle est une expression de l'esprit». En esta espiritualización de las sensaciones, una orla imaginativa flota siempre entre los objetos [91] y él, le impide tocar directamente la materia; las zonas de realidad se le presentan como a través de una pantalla coloreada por los diversos estados anímicos. Como los seres reales tienen cierta opacidad, un peso muerto que la sensibilidad externa no es capaz de levantar, el escritor se esfuerza en traspasar sus horizontes, en sustituir las «parcelas impenetrables para el alma por una cantidad equivalente de partes inmateriales, es decir, asimilables para nuestro espíritu».

Proust transfigura la realidad; la recompone con retazos personalmente sentidos. Sus descripciones pasan por un filtro subjetivo; están sometidas a una especial tensión espiritual. Para Noël Martin-Deslias, «la intuición espiritual que está en la fuente de su creación debe expresarse en el lenguaje de las cosas materiales».

A través de las preocupaciones pictóricas de A la recherche du temps perdu podríamos quintaesenciar su estética. Pone en las cosas el sentimiento que extrae de sí mismo, «los equivalentes que hemos madurado lentamente en el corazón». Y la interpretación de la naturaleza está expresada por el pintor protagonista: «Elstir no podía mirar una flor sin trasplantarla al punto a ese jardín interior en que nos vemos forzados a quedar eternamente».

Esta especial manera de cosmovisión proustiana está indudablemente relacionada con el impresionismo; un impresionismo crítico o un superimpresionismo, como quiere Crémieux.

El dolor del recuerdo

La tristeza, la soledad, el dolor, entran con frecuencia en las evocaciones del pretérito. El pasado está lleno de la penetrante sensación física de Albertina, cristalizada en recuerdos atemporales. El narrador, al retornar por la noche a su habitación, «seguía encontrando los recuerdos yuxtapuestos en una serie interminable, quitándome la respiración y asfixiándome con el vacío de la soledad de todas las noches en que me esperaba Albertina».

[92]

Al lado de la alegría, del placer de las reminiscencias infantiles, los recuerdos amorosos se empañan de tristeza, se contorsionan de dolor. El pasado reemplaza, es causa de dolor, en A la sombra de las muchachas en flor:

«Ese pasado sigue existiendo, excepto en nosotros, porque a nosotros nos plugo reemplazarlo por una maravillosa edad de oro, por un paraíso donde todo el mundo se ha reconciliado, los recuerdos y las cartas son un aviso de la realidad, y con el dolor que nos causan deben hacernos sentir cuánto nos alejaron de ella las breves esperanzas de nuestro diario pensar».

El recuerdo es también cruel testigo de la ilusión del pasado:

«En estos regresos por la misma línea de un país al que nunca él ha de volver, en donde se reconoce el nombre y el aspecto de todas las estaciones por donde ya se ha pasado a la ida, sucede que, mientras uno está detenido en una de ellas, tiene la ilusión de volver a salir, pero hacia el lugar de donde viene uno, como se había hecho la primera vez. En seguida se interrumpe la ilusión, pero por un segundo uno se sintió arrastrado de nuevo, tal es la crueldad del recuerdo».

En las páginas de las Intermittences du coeur, al desabrochar una bota, vuelve a encontrar a su abuela en toda su presencia perdida:

«Trastorno de toda mi persona. La primera noche, como sufría de un ataque de fatiga cardíaca, al procurar contra mi sufrimiento, me bajé lentamente y con prudencia para descalzarme. Pero apenas hube tocado el primer botón de mi bota mi pecho se hinchó, lleno de una presencia desconocida, divina, me sobrecogieron los sollozos y las lágrimas brotaron de mis ojos».

Realidad geográfica y dimensión social

En las novelas de Marcel Proust encontramos una realidad geográfica campesina y urbana y una especial problemática social. Se inspira preferentemente en los escenarios infantiles y adolescentes de la provincia y en las reuniones de los salones parisienses.

Cambray, la villa a 150 kilómetros de París, puede ser una [93] evocación de Illiers o, como opina Benjamín Crémieux, la síntesis de la pequeña ciudad francesa de Picardía, de Champaña, de Normandía, de Beauce... Y en Balbec están reflejados los veraneos con su abuela en las playas de la Mancha, Trouville, Dieppe, Cabourg. Los Campos Elíseos enmarcan los primeros sentimientos amorosos del adolescente Marcel. En la sociedad mundana de los salones parisienses se centran sus visiones urbanas. Tampoco faltan las interpretaciones visuales de ciudades normandas y bretonas.

Pero, además, los protagonistas de sus libros están en contacto con los escenarios familiares. El grupo de chiquillos con los que juega en los Campos Elíseos se personifican

en Gilberte; la señora Straus será la duquesa de Guermantes; Bergotte está inspirado por su prosista preferido, Anatole France.

Proust significa para Antonio Machado el cierre del ámbito de la novela burguesa del ochocientos francés y es el poema donde resuenan los últimos compases de la melodía de un siglo. La época se presta para un amplio enfoque social; pero Proust se limita a pintar la aristocracia y la alta burguesía.

Los protagonistas proustianos no tienen problemas económicos; es gente de dinero, pero dinero que no procede del trabajo, sino de seguras inversiones. Con razón asevera Ernst Curtius: «Las novelas de Proust constituyen tal vez el único ejemplo de nuestra época capitalista en que una gran creación literaria carece totalmente de problemas de orden económico. En ellos no se lucha por la vida, no se conocen la necesidad ni la pobreza, como no se conoce tampoco el héroe de los negocios ni la caza del dinero, ni la especulación, ni el logro de empresas económicas. La única forma de especulación que representa un papel en la obra de Proust es el matrimonio de conveniencia...»

Esta limitación es debida a la situación desahogada del novelista. Proust es un hombre rico; crece en un lujo civilizado, se forma con completa libertad, en favorables condiciones pecuniarias.

[94]

Alta burguesía y aristocracia

La novelística de Marcel Proust gira en torno a dos mundos sociales: el de Swann y el de Guermantes, la alta burguesía y la aristocracia,

La pintura de las reuniones mundanas, de las pasiones, del ocio, corresponde a la realidad social, a la vida pública y nacional de su tiempo. A través de sus novelas encontramos una indudable resonancia en ciertos ambientes franceses desde 1880 a 1919. Pero, en vez de un cuadro estático, nos ofrece formas dinámicas: la transformación de aquella sociedad, la manera de pensar de finales de siglo, las conquistas del progreso, las nuevas concepciones estéticas.

Algunos críticos ven en el ciclo novelístico proustiano un relato artificial de la vida de salón, sin íntima cohesión con la entraña de la época. El protagonista de Susana, de Pío Baroja, Miguel Salazar, enjuicia así el ciclo: «Es como una crónica mundana de cosas pasadas aquí, pero a mí no me interesa un suceso porque ocurra aquí o allá, sino por el suceso en sí». John Spagnoli, en su tesis doctoral, estudia las distintas actitudes de Proust ante los distintos estamentos y defiende una dudosa inclinación a la igualdad social.

En cambio, para Crémieux «es la novela de la crisis más característica de fines del XIX y principios del XX, a saber, el destronamiento definitivo de la «élite» aristocrática francesa, la primera nivelación entre la vieja nobleza y la rica burguesía, preludio de la nivelación de todas las clases sociales que la guerra ha precipitado, de la promiscuación entre las castas, característica de los años anteriores a la guerra».

En el plano de la convivencia y del ámbito familiar, el novelista señala los rasgos típicos de los elevados estamentos sociales franceses: sólida situación, preocupación por las caudalosas herencias, eliminación de riesgos, limitación de la natalidad, libertad intelectual, preferencia de lo que se posee por herencia a lo que se adquiere mediante el esfuerzo.

Es necesario recordar que estamos en una época de crisis; la aristocracia del siglo XIX ha perdido su prestigio; por eso no es difícil el paso del «côté de chez Swann» al «côté de Guermantes». Indudablemente, [95] no faltan las ideas clasistas, los mundos cerrados, los rígidos repertorios de invitados,. La abuela del narrador es contraria al contacto de dos mundos sociales distintos; por eso evita el trato con la marquesa de Villeparisis. Los Guermantes detestan a la pequeña nobleza; les resulta odiosa la equiparación con la aristocrática: la «novedad que confundía al noble con el gentilhomme, y a éstos con los señores, le parecía la mayor de las injusticias, y esta falta de gradación una causa próxima de ruina y destrucción».

Henri Bonnet observa cómo Proust distingue dentro de la aristocracia las superpuestas capas de desprecios: altezas reales, grandes familias (Guermantes), ramas muertas de las mismas (Gallardon), nobleza provinciana (Combremer) y borde móvil de títulos inciertos (Forcheville). La alta burguesía parisiense vive en esta línea y siente su atracción hacia la nobleza; pero la «buena burguesía» no desea elevarse, porque tiene conciencia de su propio valer.

A pesar del clasismo, encontramos ejemplos de labilidad social, de «desclasificación». Esta labilidad es ascendente y descendente; se ajusta a las palabras de Bonnet: «Salirse de una clase no consiste sólo en frecuentar una sociedad inferior, sino también aventurarse en una casta superior».

No faltan, por lo tanto, los contactos, las interferencias, entre estamentos distintos. Los Guermantes, a pesar de su exclusivismo dentro del clan aristocrático, acogen en sus reuniones a burgueses que poseen educación mundana, seguridad económica, y el arma del snobismo. El conflicto dramático podemos seguirlo a través de unos cuantos personajes. La señora Verdurin asciende a duquesa Duras; la marquesa de Villeparisis es rechazada por su matrimonio burgués; Saint-Loup se emancipa de los prejuicios de casta y se casa con la hija de un judío y una «cocotte»; el barón de Charlus es dominado por el vicio; la antigua «demi-mondaine» Odette Swann, que en los primeros años de relaciones siente verdadero temor por el gran mundo, se convierte en suegra de un Guermantes. La crisis está reflejada en el asalto de los burgueses Verdurin, Legrandin y Swann al «medio» de los Guermantes.

[96]

Distintas manifestaciones del amor

El amor desempeña un papel preponderante en la novelística de Proust. El amor fue una obsesión en su propia vida. En la adolescencia sintió la atracción de varias jóvenes; tuvo amistad con Marie Scheiketchvich, Luisa de Mormand, Geneviève Straus, Anne de Noailles; en las reuniones sociales buscaba la compañía femenina...

El novelista teoriza, además, sobre las distintas formas eróticas. El amor es, por una parte, una secreción de la imaginación que sólo se produce cuando se dan ciertas condiciones que la ponen en movimiento: disponibilidad del corazón, dificultad de reunirse al objeto amado, deseo de conocer y enriquecer la vida con otra vida.

La dicha, prolongación y multiplicación de uno mismo, es una preocupación constante; pero reconoce que es «un estado anormal», ya que la alegría está siempre neutralizada por el sufrimiento.

Sin embargo, el amor transforma la mentalidad del enamorado. Y así, Swann «encontraba» las cosas, desde que se había enamorado, como en el tiempo en que, adolescente, se creía artista; pero el encanto no era el mismo, sino que sólo Odette se lo infundía. Sentía renacer en él las inspiraciones de su juventud, disipadas por una vida frívola, mas siempre llevaban el reflejo, la marca de un ser particular, y en las largas horas en que él hallaba ahora un placer delicado en permanecer en su casa, a solas con su alma convaleciente, volvía poco a poco a ser el mismo.

El amor influye, también, en la sucesión de períodos vitales, en la creación de un nuevo «yo» enamorado, en el paso de un «yo» que cree en la eternidad del sentimiento, a un nuevo «yo» que no piensa en retener un amor. Swann, por ejemplo, siente terror de que un día deje de estar enamorado de Odette, pero cuando llega este instante, «a la debilitación de su amor correspondía simultáneamente una debilitación del deseo de seguir enamorado.

En las teorías amorosas proustianas, las proporciones reales son desbordadas, a veces, por la excitación imaginativa, por su afán de reencontrar el pasado, «tête à tête avec le petit personnage intérieur».

Virginia Wolf.

Robert Musil.

La obsesión de traspasar los horizontes de las cosas se extiende también al campo del amor. «El mundo de los astros es menos difícil [97] de conocer que los seres que amamos.» De ahí su afán de desentrañar lo que encierran los ojos femeninos, de sentir la sacudida eléctrica de los sentidos. Ante Albertina, en la playa, hace esta confesión: «Era su vida entera lo que me inspiraba deseo; deseo doloroso, porque lo sabía irrealizable, pero embriagador, porque lo que había sido mi vida hasta entonces dejó de ser súbitamente mi vida total para convertirse en una pequeña parte del espacio tendido ante mí que yo anhelaba recorrer y que se componía de la vida de estas muchachas y me ofrecía esta prolongación, esta multiplicación posible de uno mismo que es la felicidad».

La mayor sugestión del proustismo es, sin duda, la de las flexibles y delicadas figuras de muchachas, desde Gilberta hasta las «jeunes filles en fleur». El narrador se queda

sorprendido e inmóvil ante la aparición de Gilberta en el parque; vive impaciente por verla en los Campos Elíseos; contornea y agranda su figura en las horas de soledad.

El pensamiento del novelista gira en torno a las muchachas de Balbec: las enfoca, las describe, las individualiza. «La felicidad de conocer a aquellas muchachas era casi irrealizable.» Por eso son el norte de los ociosos y luminosos días estivales. Y se aprovecha de cualquier pretexto para ir a la playa, a las horas que tiene esperanza de encontrarlas. Dentro de la realidad amorosa, de la curiosa superposición de una en otra se corporeiza Albertina Simonet, que protagonizará también *La prisionera* y será el eje obsesivo de *Albertina desaparecida*.

La sugestión de las muchachas de Balbec se mantiene constante en las impresiones y en las reminiscencias del narrador; sus encantos se identifican con la flora: sus mejillas en flor, sus bocas entreabiertas despiertan el recuerdo del color y el aroma de los geranios. Y cuando una de estas jóvenes se llena de contenido, el novelista confiesa: «Sentí que mi vida no era ya como hubiera podido ser y que tener así una mujer..., hacia cuyo embellecimiento se iba a dirigir cada vez más las fuerzas y la actividad de mi ser, hacía de mí como un tallo acrecido, pero cargado con el fruto opulento al que posan todas sus reservas».

El imperativo del deseo físico es frecuente en el mundo erótico proustiano. El narrador anhela ver surgir ante él una campesina [98] que pueda estrechar entre sus brazos, una moza de Meséglise o una pescadora de Balbec y se emociona con la cita de Albertina: «Por fin iba a conocer el olor y, el sabor de aquel misterioso fruto dorado».

El amor es para Proust «una tortura recíproca». Uno de sus infiernos está representado por los celos; celos inseparables en tres ejemplos concretos: Swann y Odette, el Narrador y Gilberta y el Narrador y Albertina.

El constante dolor de ver a Gilberta con otro joven le impulsa a los brazos de mujeres que no ama. Convierte a Albertina en prisionera, para estar seguro de ella; sufre la tortura de los celos, celos que ahogan el amor y no sirven más que al deseo, desesperado y aniquilador, de la posesión; está tan celoso de su pasado como de su presente y su porvenir. «Decir pasado es decir mal, porque para los celos no hay pasado ni porvenir, y lo que imaginan es siempre en presente».

Descubre los variables fuegos de los celos; encuentra mil suposiciones, algo desconocido en los hechos exteriores y los movimientos del alma; escruta el pasado emocional del perdido amor de Albertina en la primera parte de *Albertina desaparecida*.

El amor tiene, además, una dimensión distinta en la obra de Marcel Proust. En sus Cuadernos y en sus novelas recoge el tema prohibido de la inversión. El amor «contra natura está en la literatura y hasta en las canciones populares de la época». Los aspectos dionisiacos de la sodomía aparecen en los sonetos de Shakespeare, en Balzac, en *Les fleurs du mal*, de Baudelaire; en *El retrato de Dorian Gray*, de Wilde; en el *Coridon gidiano*.

El propio novelista reconoce que el tercer sexo, denominación ya empleada por Balzac, convendría a su obra. Analiza los rasgos del invertido a través de Chalus, el barón Saint-

Loup; convierte a Albert en Albertina. Desnuda las relaciones lésbicas entre Andrea y Albertina. Crea los mundos morbosos de Sodoma y Gomorra.

[99]

Bibliografía

ABRAHAM, Pierre: Marcel Proust, París, 1930.

BECKETT, S.: Proust, Nueva York, 1931.

BUTOR, Michel; Los «momentos» de Marcel Proust, en *Sobre Literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1960. Versión original *Repertoire*, Ed. de Minuit, París, 1960.

CASTRO, Carmen: Marcel Proust o el vivir escribiendo, Madrid, *Revista de Occidente*, 1952.

CRÉMIEUX, Benjamín: Marcel Proust, en *Revista de Occidente*.

CURTIUS, Ernst Robert: Marcel Proust y Paul Valéry, Buenos Aires, Losada, 1941.

FERNÁNDEZ, Ramón: Proust, París, Ed. N. *Revue Critique*, 1943.

FEUILLERAT, Albert: *Cómo compuso Proust su novela*, Yale University Press, New Haven, 1934.

GREEN, F. G.: *The Mind of Proust*, Universidad de Cambridge.

MARANINI, Lorenza: Les adjectifs «conjoints» chez Proust, presentado al XIIIº Congrès de la Fédération International des Langues et Littératures Modernes, Université de Liège, 1961.

MARTIN-DESLIAS, Noël: *L'idéalisme de Proust*, Montpellier, 1945.

MAURIAC, François: Prés de Proust, en «*La Table Ronde*», 1947.

MAUROIS, André: En busca de Marcel Proust, Buenos Aires, Col. Austral, núm. 1255, 1958.

PIERRE-QUINT, Léon: Marcel Proust, sa vie, son oeuvre, París, 1935.

POULET, Georges: *L'Espace Proustien*, Paris, Gallimard, 1963.

SPAGNOLI, John: *The social attitude of Marcel Proust*, New York, Columbia University, 1936.

TAUMAN, Léon: *M. Proust, une vie et une synthèse*, A, Colin, París.

ZWEIG, Stefan: Personas y destinos, Barcelona, Apolo, 1952.

[100]

Densidad novelística de Thomas Mann

Thomas Mann es uno de los novelistas más profundos, más sólidos del siglo XX. Algunos críticos lo consideran como una concreción de la vieja cultura alemana. Sus novelas son un testimonio de su época, densos ensayos sobre el hombre y su circunstancia, «humus» rico en valores antiguos y poderosos.

Thomas Mann, hijo de un acomodado negociante alemán y de la dama brasileña Julia da Silva Bruhns, nació en la vieja ciudad hanseática de Lübeck, el 6 de junio de 1875. Crece bajo dos influencias contrapuestas: «el sentimiento tranquilo» del norte y la «esencia de toda loca aventura» del sur. Huérfano de padre prematuramente, se traslada con su madre y sus hermanos a Munich; trabaja como oficinista, pero al mismo tiempo redacta su novela corta Caído (1894). En un largo viaje por Italia escribe El pequeño señor Friedmann y la versión corta de Los Buddenbrook.

Al mismo tiempo que colabora en «Simplicissimus» amplía Los Buddenbrook (1901). Desde esta fecha, la producción narrativa de Thomas Mann alterna con sus libros de ensayos. En el campo del ensayo tienen un interés especial sus análisis de Goethe, Tolstoi, Freud, Wagner, Schopenhauer y Nietzsche. La preocupación por los problemas filosóficos, por las fundamentales situaciones humanas, por el abismo del mundo, se reflejan también en sus novelas.

Thomas Mann es galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1929. En 1933, su posición antinazista le lleva a un largo exilio por Francia, Suiza y Estados Unidos. Después de varios años de residencia en California, regresa a Europa. Muere en Zurich el 12 de agosto de 1955.

[101]

Producción novelística

Desde su primera novela significativa, Los Buddenbrook, se suceden la parodia neorrománica Tristán (1903), el relato sentimental Alteza real (1909), la excelente novela corta La muerte en Venecia (1913), la elegía del artista Tonio Kröger (1914), los idilios La canción de la pequeña y Señor y perro (1919), La sangre de los Wälsung (1920), Confesiones del aventurero Félix Krull (1922)...

Las aventuras juveniles de Félix Krull, llenas de personales impresiones del novelista, tienen una continuación en 1951. El Félix Krull, en su primera versión de 1911 y los capítulos publicados en la «Neue Rundschau» es una síntesis de la vida del autor.

«Krull es una especie de artista, un soñador, un fantástico y un burgués inútil, que acepta convencido todo lo que de ilusión hay en el mundo y en la vida y desde el comienzo está dispuesto a hacerse a sí mismo a la ilusión, a lo excitante de la vida».

Félix Krull significa un acercamiento al pasado del novelista alemán. Wilhelm Grenzmann señala en la narración cuatro particularidades: afición a captar cosas sensibles; arte de trenzar los diálogos; la gravitación en los episodios particulares, y constante presencia del autor en el relato.

En 1924 publica su obra maestra *La montaña mágica*, una de las novelas más significativas del siglo XX, y su producción narrativa culmina en 1947 con *El doctor Faustus*, densa visión del mito goethiano, proyectado como un símbolo de la intelectualidad alemana.

Al lado de sus concepciones sociales contemporáneas, surge en Thomas Mann una preocupación religiosa, pero trasplantada al remoto pasado bíblico. En 1946 comienza la composición de la densa tetralogía *Joseph und seine Brüder* (José y sus hermanos). Recorre parte de África, Palestina, Asia Menor, Mesopotamia; estudia la arqueología y las costumbres judaicas; reconstruye el mundo pasado, lo puebla de figuras vivas y van perfilándose los cuatro volúmenes *Las historias de Jacob*, *El joven José*, *José en Egipto* y *José el dispensero real*.

La falta de fe y la desesperanza influyen en su irónica interpretación enciclopedista de los textos del Antiguo Testamento. La [102] crisis espiritual mueve también parte de la narración tardía *El elegido* (1951).

André Rousseaux señala las influencias de Balzac, Flaubert y Zola en la obra del Premio Nobel de 1929. Pueden aducirse estos nombres para una filiación literaria, porque Mann crea un amplio cosmos ambiental y humano, con una técnica descriptiva emparentada con el naturalismo.

El foco de observación del novelista de Lübeck se pasea desde un mundo sociocultural urbano del norte alemán hasta las tierras italianas de *La muerte en Venecia* y Tonio Kröger; siente la atracción del imponente paisaje suizo, la sugestión de las cumbres llevadas, en *La montaña mágica*; se acerca a la lejana India, en *Las cabezas cambiadas*; impulsa a Félix Krull por los caminos de Europa.

La familia Buddenbrook

El primer éxito novelístico de Thomas Mann data de 1901. *Los Buddenbrook*, novela densa, maciza, se inspira en las experiencias de su familia de comerciantes; recoge las tradiciones hanseáticas, el desarrollo y la decadencia de la alta burguesía en su natal Lübeck.

El marco cronológico de la novela de Mann va desde 1835 hasta 1875, fecha del nacimiento del novelista. El tiempo, leitmotiv en varias de sus novelas, actúa implacablemente sobre cuatro generaciones de los Buddenbrook, acaudalados y honorables negociantes, prototipos de «homo economicus», según la clasificación de Spranger. Se suceden muertes, bodas, nacimientos, momentos felices, reveses comerciales. La novela

termina con la decadencia de la familia, con su agotamiento vital, con su desaparición del primer plano de la vida social de la ciudad.

El foco de visión del novelista se detiene en las tertulias, en los convites, en las interpretaciones musicales, en el logrado ambiente escolar. Sobre todo, descubre la característica seducción de la muerte -estudiada por el crítico Jean Fougère-, desde el fallecimiento del viejo Johann y de su esposa, hasta la muerte del último vástago de la rama directa de la familia, el pequeño Hanno. [103]

El tiempo cronológico y el tiempo narrativo se corresponden a capricho del novelista. Dedicó ocho capítulos para describir la fiesta nocturna de la inauguración de la nueva casa; describe morosamente algunos episodios; nos ofrece todas las incidencias de un día escolar del pequeño Hanno. En cambio, otras veces, los años saltan bruscamente.

Para la caracterización de los personajes sigue una técnica realista-naturalista de datos físicos, tics tipificadores, indumentaria. El viejo Johann resalta por su cara redonda, rosada; por su papada doble, ancha, hendida; por su blanca cabellera empolvada. Su hijo Jean muestra los ojos hundidos, la nariz aguileña, los rasgos duros y severos. Elisabeth tiene la tez salpicada de pecas, cuello torneado, prominente nariz, ausencia de la depresión entre el labio inferior y la barbilla, cabello recogido en moño. Tony, alegres ojos garzos, recio cabello ondulado, labio superior un poco saliente, piernas delgadas y elásticas...

A pesar de este detallismo, el lector tiene que hacer un esfuerzo para retener sus retratos, y se escapa fácilmente su contextura psicológica. Resultan demasiado fríos, excesivamente rígidos; a pesar de las cosas que nos dice de ellos el novelista, no tienen suficiente dimensión vital.

Algunos personajes, sin embargo, muestran su personalidad. Tony descubre sus sentimientos en el idilio estival con Merton, muestra sus reacciones en la infelicidad matrimonial. Los diálogos de Grünlich rezuman hipocresía, falsedad. Permoneder, el traficante de lúpulo muniqués, es un personaje vivo, típico ejemplar del sur, con su charla popular, con sus pintorescas expresiones.

«La montaña mágica»

El renombre internacional de Thomas Mann se debe a su densa novela *Zauberberg*. La montaña mágica (1924) contribuye al viraje narrativo iniciado por *En busca del tiempo perdido*, de Proust, y *el Ulises*, de Joyce.

En la «*Zauberberg*», la montaña mágica del cantón suizo de los Grisones, un grupo de enfermos de varios países sufren, convalecen o mueren, en un sanatorio antituberculoso. La enfermedad y la muerte es la misma motivación, en el mismo paisaje majestuoso, [104] de Choucas, de la polaca Sofía Nalkowska, y Curación en los Alpes, de Höster.

El viaje del ingeniero hamburgués Hans Castorp hasta el sanatorio de Davos Platz, en el que está hospitalizado su primo Joachim Ziemssen, está contado inicialmente con técnica realista decimonónica, pero pronto «las grandiosas perspectivas de sagrada fantasmagoría», «el amontonamiento del universo alpino», el torbellino helado de los copos, pasan a través de la óptica del protagonista.

Más importantes que las perspectivas paisajísticas es el ambiente del sanatorio alpino, la monotonía eterna, infinita, de una comunidad marginal, alejada del mundo social del llano. Un grupo de personajes minados por la enfermedad, tendidos en «chaises-longues», temerosos ante las exploraciones médicas, atados al recuerdo irremediable de la vida normal; obsesos por las variaciones del mercurio termométrico, acechados por la muerte...

Algún crítico ha visto en la novela de Mann la «decadencia de una sociedad». Hans Castorp, desplazado de su cómodo ambiente burgués, sometido a una difícil aclimatación, puede personificar la perplejidad del hombre contemporáneo, simbolizar la juventud europea protagonista de la guerra de 1914.

El «clímax» del sanatorio grisón nos sorprende por su sensación de vida. Los personajes, presentados sucesivamente, están analizados en su periferia con una preferencia por las referencias fisiológicas, por los tics tipificadores, de herencia naturalista. En los hombres se fija en el cabello, los ojos y las manos. En las mujeres, en los peinados, en la boca, en los pómulos, en los hombros lánguidos, en el escote de la nuca, en la extremada palidez, en los brazos transfigurados por la fina gasa...

La montaña mágica es una novela maciza, densa de contenido cultural, de erudición. Abundan las ideas sobre la política burguesa, la democracia, los sistemas económicos, el cristianismo. Menudean las alusiones a Carducci, Dante, Rousseau; las interpretaciones de la Edad Media y el Renacimiento; las especulaciones sobre música, anatomía, química...

Los diálogos naturales, espontáneos, a veces se remansan, se alargan, al sondear facetas del alma humana. Las conversaciones con Settembrini y el humanista Naphta están llenas de erudición, de [105] cuestiones políticas, sociales, filosóficas, morales. Los diálogos amorosos de Hans Castorp con Claudia Chauchat son en francés. Por otra parte, hay centenares de páginas sin diálogo.

La acción se desarrolla cronológicamente. Sólo en el segundo capítulo, el protagonista nos ofrece a través de sus recuerdos una visión indirecta de algunas circunstancias pasadas. También, por un procedimiento imperfecto de diálogo interior, evoca algunas escenas infantiles.

Hans es un tipo introvertido, cercano en algunos aspectos al «homo aestheticus» de Spranger. Se encierra en sus reflexiones, pierde la noción del tiempo. Se deleita durante seis meses en la callada contemplación de Claudia Chauchat. Llega a Davos Platz para pasar tres semanas y se queda siete años. Y cuando ya está aclimatado, el novelista lo lanza bruscamente al llano encendido por la llamarada de la guerra de 1914.

Doble concepción del tiempo novelesco

La montaña mágica es un modelo de tiempo lento, ralenti. La narración se remansa, se estanca con frecuencia. El tiempo se detiene angustiosamente sobre los pensionistas. Para describir las tres primeras semanas de estancia en el sanatorio emplea doscientas páginas. En cambio, otras semanas pasan volando, como soterradas.

Además de su aplicación a la técnica narrativa, el tiempo es una cuestión que preocupa, que angustia a los personajes. Es el olvido, el Leteo. En el sanatorio, algunos enfermos aclimatados prescinden de las divisiones, de la observación del calendario, de la implacable aguja que marca los segundos. Tres meses es igual que un día. Las unidades temporales se pierden, se revelan como un presente inmóvil, fijo. La «monotonía eterna e infinita» aflora frecuentemente a la conciencia de los personajes:

«-Pero el tiempo debe pasar para vosotros relativamente de prisa -dijo Hans Castorp.

»-De prisa y despacio, como quieras -contestó Joachim-. Quiero decir que no pasa de ningún modo. Aquí no hay tiempo, ni hay vida -añadió, moviendo la cabeza». [106]

A través de la novela se teoriza sobre la doble concepción del tiempo, espacial y psicológico, tiempo y tempo, que ya hemos analizado en el capítulo dedicado a Marcel Proust.

Por una parte, el tiempo tiene una «realidad» activa, espacial; está medido por los calendarios, por viejos relojes de estación, de agujas que avanzan por saltos de cinco minutos, por pequeños relojes de movimiento invisible. Un minuto dura lo que la aguja del minuterero tarda en recorrer un cuadrante. Cuando pasa un mes ha pasado para todos.

El tiempo está sometido, por otra parte, a la distinta apreciación subjetiva; se alarga o se contrae, según nuestra propia experiencia. Para Hans Castorp, cuando nos parece largo es largo, y cuando nos parece corto es corto; pero nadie puede saber qué cantidad de longitud o de brevedad tiene».

Su medida es convencional, porque en nuestra conciencia no discurre de una manera uniforme. «Desde Hamburgo a Davos hay veinte horas de ferrocarril. Pero a pie, ¿cuánto hay? ¿Y con el pensamiento? ¡Ni siquiera un segundo!»

La monotonía, la costumbre, debilitan la conciencia del tiempo. Confunde y desorienta el ritmo eternamente monótono, la eterna inmovilidad. «Los grandes espacios de tiempo - dice Mann-, cuando su curso es de una monotonía ininterrumpida, llegan a encogerse en una medida que espanta mortalmente al corazón. Cuando los días son semejantes entre sí, no constituyen mas que un sólo día, y, con una uniformidad perfecta, la vida más larga sería experimentada como muy breve y habría pasado en un momento».

El tiempo se alarga infinitamente en el hastío, en la espera, mientras el protagonista comprueba su fiebre. Pero los cambios de vida, de costumbres, refrescan, rejuvenecen su concepción.

El novelista y su héroe Hans Castorp se plantean, al comienzo del capítulo VI, varios problemas temporales. Surgen las preguntas sobre su naturaleza, su realidad, su función espacial. Y se suceden las contestaciones: el tiempo es un misterio, sin realidad propia y omnipotente. El tiempo es activo, produce el cambio: «El ahora no es el entonces, el aquí no es el allí, pues entre ambas cosas existe siempre el movimiento. Pero como el movimiento por el cual se mide el tiempo es circular y se cierra sobre sí mismo, ese movimiento [107] y ese cambio se podría calificar perfectamente de reposo y de inmovilidad. El entonces se repite sin cesar en el ahora, y el allá se repite en el aquí».

Una parte del capítulo VII de *La montaña mágica* está dedicado al análisis del tiempo. El novelista comienza con una audaz pregunta: «¿Puede narrarse el tiempo, el tiempo en sí mismo, como tal y en sí? No; eso sería en verdad una loca empresa. Una narración en la cual se diría: El tiempo pasaba, resbalaba, el tiempo seguía su curso...»

Para Mann, la narración se parece a la música en que, como ella «realiza» el tiempo, lo llena convenientemente», lo «divide» y hace de manera que pase algo. Señala, sin embargo, una diferencia entre la narración y la música: la duración musical no es más que el fragmento del tiempo humano y terrestre en que se vierte para exaltarle. Por el contrario, la narración, comprende dos formas temporales. En primer lugar, su tiempo propio, la duración musical y efectiva que determina su desarrollo y su existencia; en segundo, el tiempo de su contenido, que se presenta con una perspectiva de aspecto tan diferente que el tiempo imaginario del relato puede, o bien coincidir casi completamente con su duración musical, o bien hallarse infinitamente alejado.

Pone como ejemplo el Vals de los cinco minutos, que dura exactamente esto. Pero una narración cuya acción dure cinco minutos puede extenderse, puede hacerse mil veces más larga. Por el contrario, la duración de los episodios relatados puede rebasar la duración propia de la narración que los presenta en extracto.

El Fausto del siglo XX

La sólida trayectoria novelística de Thomas Mann culmina en 1947 con el *Doctor Faustus*. El denso cosmos de esta obra es, para algunos críticos, la suma del pensamiento del autor, la suma de sus ideas estéticas, históricas y poéticas, de sus conceptos sobre la humanidad y su Kultur.

El *Doctor Faustus* es un nuevo ejemplo de la novela intelectual, enriquecida con la poderosa presencia de Goethe, de Beethoven, de [108] Wagner, de Alberto Durero; con la proyección biográfica de Nietzsche, con las cartas de Hugo Wolf.

Tiene este libro un indudable significado universal, como ya ha señalado el profesor sueco Walter Berondson; pero es, sobre todo, típicamente germánico, por la interpretación de la música, de la religiosidad, del destino nacional.

El destino germánico se imbrica con la vieja motivación fáustica. El nuevo Fausto es el músico Adrián Leverkühn, prototipo del mundo de entreguerras, desplazado hacia el irracionalismo mágico e incontrolado, dominado por la soberbia, sugestionado por los oscuros instintos del mal.

También aquí el amor ardoroso introduce al protagonista en el dominio del diablo. La aventura con Esmeralda abre la brecha. El viejo Mefistófeles le promete libertad y sentimiento del triunfo en las montañas Sabinas. El propio protagonista cuenta su segundo encuentro en el remansado diálogo, escrito en un alemán arcaico que nos traslada a la época de las primeras dramatizaciones fáusticas.

Desde sus encuentros con el demonio vive en completa soledad. Durante unos años de fiebre creadora, su música refleja el misterio, la magia, la risa diabólica. De esta agitada actividad surgen el Canto de dolor del doctor Faustus y el desequilibrio, la demencia, expresados en el tremendo discurso a los amigos reunidos para escuchar su obra.

Este Fausto del siglo XX tiene una personalidad nueva; reconoce su culpa, el destino de su vida; no pierde la esperanza en la salvación; y, postrado en su progresiva enfermedad mental, exhala la sorprendente estilización espiritual de una figura pintada por el Greco.

El diablo es una de las motivaciones claves de la novela, pero, como advierte Wilhelm Grenzmann, «no es ningún principio del mal ni adversario de Dios, y menos el escéptico y negativo mefistofélico, tal como Goethe lo entendió».

Podemos considerar el Doctor Faustus como un proceso de la interioridad humana, como una lucha de los poderes que asedian al hombre, como un mito alegórico. El escritor de Lübeck revive el tema fáustico, cuando el mundo está dominado por el poder infernal [109] de la guerra. Y los episodios novelescos claves coinciden con el drama de la condenación universal. Alemania suministra a la novela «toutes les résonances et toutes les harmoniques pour correspondre su drame de la vie universelle».

La tragedia de Leverkühn se puede proyectar sobre el destino del pueblo alemán. Alemania pretende «conquistar el mundo gracias a un pacto que estaba resuelta a observar y que había firmado con su sangre». Y cuando la vida de Adrián se extingue, el país está oprimido por los demonios, «se hunde, con la mano en un ojo y el otro fijo sobre lo espantoso, y rueda de desesperación en desesperación».

El destino alemán

Thomas Mann ha querido simbolizar en el Doctor Faustus el camino recorrido por Alemania desde finales del siglo XIX hasta 1945. La biografía de Leverkühn está redactada

en medio de circunstancias históricas extremas. Su locura coincide con la locura bélica. Su andadura novelesca se proyecta sobre el cuadro histórico de la catástrofe germánica; se sincroniza con la angustia, con la psicosis bélica, con las conmociones de Europa y de la humanidad entera.

Las referencias concretas al conflicto armado de 1939 son frecuentes: la lucha submarina, la liberación del dictador italiano, los asaltos de la Wehrmacht contra los rusos; «el régimen que nos ha lanzado a esta guerra y ha puesto el continente a nuestros pies, sustituyendo así el ensueño de una Alemania europea, la realidad, algo angustiosa y, según parece, odiosa para el mundo, de una Europa germanizada».

Al entusiasmo del triunfo sigue la crisis de los reveses estratégicos: la contraofensiva rusa; el desembarco de las tropas americanas y canadienses en Sicilia, la evacuación de Nápoles, el paso del Rin por los anglosajones... El terror de los ataques aéreos, los escombros de las ciudades, el fracaso de la inexpugnabilidad de la fortaleza europea, generan la psicosis de catástrofe, de aniquilamiento. El novelista se identifica con el pesimismo del narrador, Serenus [110] Zeitblom, al exclamar: «la guerra está perdida, pero más que una campaña, lo que está perdido somos nosotros: están perdidos nuestra causa y nuestra alma, nuestra fe y nuestra historia. Todo se acabó para Alemania, todo se acabará, un increíble derrumbamiento se manifiesta, económico, político, moral y espiritual».

Esta situación trágico-heroica «presente» se relaciona, se amalgama con el espanto desencadenado sobre Europa en 1914. A la eclosión histórica, al entusiasmo bélico, se unen las necesidades imperiosas del pueblo alemán, el derrumbamiento, el espanto de la derrota militar, precipitado desde la batalla del Marne.

El Doctor Faustus es un ejemplo de novela remansada, de tempo lento narrativo. Pero la acción se precipita en los últimos capítulos con la impresionante presencia de la muerte y la destrucción: la estremecedora muerte del niño Juan Nepomuceno, el fallecimiento de Adrián; la destrucción de las ciudades, el dislocamiento de los frentes del este y del oeste; el desvelamiento de crímenes colectivos, los hornos crematorios, el vergonzoso despotismo; el suicidio de Hitler y otros responsables de la hecatombe nacional.

Para interpretar medio siglo de vida alemana, Mann utiliza un triple registro del tiempo: el suyo propio, el del cronista y el tiempo histórico. «Con la particularidad de que la palabra 'histórico' se aplica con una vehemencia mucho más sombría a la época en que escribo que aquélla acerca de la cual escribo».

Dimensión estética y social

El Doctor Faustus se caracteriza por su variada contextura humana, por su amplia dimensión, por su sentido mítico. El propio autor afirma que «tiene relación con el extraño y silencioso resquebrajamiento del alma de la cual ha salido con su inmediatez unas veces tortuosa y otras recta, con su carácter de obra misteriosa y de confesión general, que alejaba de mí la representación de su pública existencia mientras yo escribía».

El héroe de la novela es un Künstler germánicamente enraizado [111] en las tradiciones. André Rousseaux ve en Adrián un hermano gemelo del músico de la dinastía de los Buddenbrook, un pariente próximo del ansioso esteta de La montaña mágica, bastante diferente del esteta flaubertiano.

Para su interpretación de la intelectualidad alemana, Thomas Mann centra su novela en la vida del compositor Adrián Leverkühn y en la de su biógrafo, el profesor Serenus Zeitblom. Adrián, nacido en una granja de la ribera del Saale, pertenece a una estirpe de artesanos y agricultores acomodados; asciende por una línea de labilidad social, por sus estudios y su dedicación al arte.

Su amigo y biógrafo Serenus procede de la esfera de una burguesía semisabia; estudia en Jena, Leipzig, Halle; viaja por Grecia e Italia; es un humanista y profesor.

A esta diferenciación social se une la oposición confesional. Adrián es protestante; Zeitblom representa la minoría católica de Kaisersarchen. Este dualismo religioso influye en los saltos históricos a la Edad Media cristiana, a la época de Lutero.

Los protagonistas difieren también en su concepción de la vida, del arte, de las ocultas fuerzas impulsadoras. Serenus muestra su universalismo católico, se considera extraño a la influencia demoníaca; «por instinto -dice-, lo he excluido de mi concepto del mundo, sin experimentar jamás el menor deseo de trabar relaciones temerarias con los poderes subterráneos, ni de desafiarlos presuntuosamente a que subiesen hasta mí, ni, cuando de su propia iniciativa se adelantaban para tentarme, de tenderles siquiera el dedo meñique». En cambio, Leverkühn, sugestionado por lo demoníaco, está dentro del gran papel desempeñado por Satanás en la tragedia del siglo XX.

La trayectoria espiritual de Adrián se fija, primero, en sus inclinaciones teológicas de Halle, en sus especulaciones dialécticas sobre el bien y el mal. Desilusionado con los estudios, pasa por momentos de vacilación vocacional. El contacto con los instrumentos de la tienda de su tío, la asistencia a conferencias, deciden su vocación musical.

La concepción de Schopenhauer y Nietzsche de que el hombre está vinculado con las fuentes originarias del mundo por el «medium» de la música, penetra el espíritu del protagonista. Las vivencias musicales [112] de Leverkühn anulan su dolores individuales, rompen la opacidad del mundo, le abren un fondo abismal.

La pasión artística del protagonista es un pretexto para acumular teoría musical, términos técnicos, referencias a instrumentos, análisis de piezas musicales, interpretaciones de los grandes maestros. Y la música es una motivación clave de la novela, un esquema sobre el que se proyecta la trágica andadura novelesca del protagonista, el desenvolvimiento de la filosofía estética de Thomas Mann.

[113]

Bibliografía

BECHER, H.: Thomas Mann unter den Patriarchen, en «Stimmen der Zeit», 1934, vol. 126, págs. 372 y sigs.

BRÜCK, Max von: Thomas Mann in Spätwert, en «Die Gegenwart», III, 19.

FEASI, Robert: Thomas Mann, 1955.

GRENZMANN, Wilhelm: Dichtung und Glaube, Bonn, 1957. Versión española Fe y creación literaria. Problemas y figuras de la actual literatura alemana, Madrid, Rialp, 1961.

FOUGÈRE, Jean: Thomas Mann ou la seduction de la mort, París, Ed. du Pavois.

LEWALTER, E.: H. Paeschke, Thomas Mann und Kierkegaard, en «Merkur», año 3.º, 9, págs. 925-36.

LUKACS, Georg: Thomas Mann, Drei Essays.

MANN, Thomas: Die Entstehung des Dr. Faustus. Roman eines Roman (La génesis del Dr. Faustus, novela de una novela), Frankfurt, 1949.

MUSTER, Wilhelm: Thomas Mann, en «Axbor», págs. 386-397.

ROUSSEAUX, André: Le Docteur Faustus, en «Les Nouvelles Littéraires».

VARELA JÁCOME, Benito: Tres novelas alemanas, en Novelistas del siglo XX, San Sebastián, Ágora, 1962.

WEST, Paul: The Modern Novel, Londres, Hutchinson, 1963.

[115]

Tres intentos de renovación

[117]

Virginia Woolf

El drama espiritual europeo de entreguerras, la soledad esencial del individuo, influyen en la obra de la inglesa Virginia Woolf. La propia novelista tiene plena conciencia de su tiempo, «se siente enloquecer» ante la terrible conmoción que agita a Europa, y se suicida al comenzar la segunda guerra mundial.

Virginia Woolf (1882-1941), por su condición de hija de sir Leslie Stephen, editor del Dictionary of National Biography, creció en un ambiente familiar saturado de cultura y estuvo desde joven en relación con la intelectualidad inglesa.

Sus primeras novelas siguen la tradición decimonónica, particularmente la de George Meredith. Influye también en su producción la serie Pilgrimage, de Dorothy Richardson.

Desde 1922 se esfuerza en la búsqueda de nuevas fórmulas narrativas. La lectura de James Joyce le descubre el mundo interior y solitario de los personajes, el flujo y reflujo del stream of consciousness.

En *Jacob's Room* (El cuarto de Jacob), publicada en 1922, logra ya parte de sus aciertos técnicos. Nos introduce en dos medios típicos de la narrativa británica: la vida familiar provinciana y el ambiente estudiantil de Cambridge. Pero la novelista prescinde de las perspectivas complejas, de la visión omnisciente de los autores del siglo XIX. Sólo presenta escenas que están dentro de la óptica del protagonista. La observación de algunos gestos se acerca a lo que será la técnica behaviorista norteamericana.

Abundan en *El cuarto de Jacob* las referencias literarias, sobre todo en torno a Keats y Shakespeare. Algunas chanzas irreverentes, blasfemas, de los estudiantes recuerdan el Esteban, héroe, de Joyce.

Virginia Woolf juega con la simultaneidad de pensamientos y gestos. Al mismo tiempo, «dos mil corazones en la semioscuridad recordaron, formaron planes, viajaron por sombríos laberintos». Algunas formas contrapuntísticas se aproximan al fragmentado paralelismo [118] espacial de *Le sursis*, de Jean-Paul Sartre. He aquí un ejemplo:

«Contemplaron la noche, que era la misma noche de Londres, sólo que muchísimo más transparente. Las campanas de la iglesia, allá en la ciudad, estaban dando las once... Y todas las ventanas de los dormitorios estaban a oscuras: los Page dormían; los Garfit dormían; los Granche dormían..., en tanto que en Londres, a esa hora, estaban quemando a Guy Fawkes en Parliament Hill».

En *Mrs. Dalloway* (1925) sigue un procedimiento impresionista; recoge impresiones, motivos anodinos, sucesos banales; aplica las unidades pseudoaristotélicas reintroducidas por Joyce.

Significa un nuevo avance *To the Lighthouse* (Al faro), aparecida en 1927. El relato, localizado en una casa solariega del litoral, discurre en dos momentos separados por un corte temporal de varios años. Los títulos de sus tres partes corresponden a formas de visión distinta: «La ventana» es un enfoque lento sobre la familia de los Ramsay. La acción apenas avanza, se remansa en cada uno de los protagonistas; éstos no bucean en su interior con los procedimientos joycianos, pero piensan, se interrogan.

En la segunda parte, el tiempo ha pasado sobre los personajes; algunos han muerto, y sobre los demás se desenvuelve el ovillo de recuerdos interminables. La pintora Lily siente viva la presencia de la fallecida señora Ramsay al volver a su casa. En la última parte se cumple la excursión de la mermada familia al faro, uno de los leitmotiv de la novela, y el viaje en barco se sincroniza, en contrapunto, con la observación de Lily desde la orilla.

La vida tiene un sentido para algunos protagonistas: «La gran revelación quizá no llegará nunca, sino que la reemplazarán los pequeños milagros cotidianos, las revelaciones, los fósforos que inopinadamente lucen en la oscuridad». El faro es un simbolismo, un anhelo constante, irrealizado para parte de los personajes.

La técnica narrativa de la escritora se perfecciona en *Las olas* (1931), *Los años* (1937), *Flush*, *Orlando* (1938). *Flush* es la visión del mundo a través de los ojos de un perro de raza. En *The Waves* (*Las olas*), multiplicador espejo novelesco de la imagen del mar, al vaivén de las olas, los seis protagonistas se sirven de monólogos [119] interiores, frecuentemente interrumpidos y reanudados; ahondan en cada instante de su soledad.

Ya hemos visto cómo un recurso de Virginia Woolf es la inmersión de los personajes en el «recuerdo». La propia autora dice: «el alma está arrojando siempre sus propias luces y sombras; volviendo hueco lo sustancial y sustancial lo frágil; llenando los sueños el pleno día; conmoviéndose por fantasmas tanto como por realidades».

Con el «recuerdo» se relaciona el «paso del tiempo». *The years* y *Orlando* son sus mejores novelas temporales. Los años pasan sobre los miembros de una familia inglesa de la clase media. En *Orlando* juega con el tiempo a través de la proteica existencia de un personaje, en sus sucesivas metamorfosis desde el siglo XV hasta el XX. Por cierto que la última personificación, una muchacha inglesa actual, está inspirada por la escritora Victory Sackville-West.

[120]

El mundo de Robert Musil

El austríaco Robert Musil, casi desconocido en España, es uno de los más significativos novelistas contemporáneos. El penetrante crítico George Lukacs valora el mundo subyacente de su novelística, al lado de Joyce, de Proust, de Faulkner.

Robert Musil, nacido en Carintia en 1880 y muerto en Suiza en 1942, entra en el ruedo novelístico en 1906 con *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (*Las tribulaciones del estudiante Törless*). Tienen importancia sus narraciones *Tres mujeres* (1924) y la voluminosa novela inacabada *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin cualidades*).

Las tribulaciones del estudiante Törless publicada en plena juventud, es una novela de la adolescencia. Es un precedente claro, indudable, de esa profusa narrativa de mundo adolescente que se produce en Europa entre 1920-1930: *Tomás el impostor* y *Los muchachos terribles*, de Jean Cocteau; *Los monederos falsos*, de André Gide; *Con el diablo en el cuerpo*, de Radiguet; *Clase 22*, de Ernst Glaeser; *Demian*, de Hesse; *El notario de El Havre*, de Duhamel; *Juventud sin Dios*, de Odón de Horvarth; *La edad efímera*, de Conrado Álvaro; *Agostino* y *La desobediencia*, de Alberto Moravia...

Lo más importante de la novelística de Musil es su buceo en el mundo subyacente. Pero en esta obra juvenil que analizo no encontramos aún el poderoso transformador de la subjetividad. La realidad que nos transmite en *Las tribulaciones del estudiante Törless* está captada con dos enfoques distintos: la visión objetiva del ambiente, de algunas escenas de la acción, y el profundo análisis psicológico del protagonista. Törless, aun sin emplear el autobiografismo, se autoanaliza, bordea el monólogo, se sumerge frecuentemente en la introspección. Por eso podemos encasillar la novela dentro de un impresionismo expresionista.

Robert Musil se sirve de su propia experiencia en un instituto militar austríaco para encuadrar los años estudiantiles de Törless. [121] La descripción del ambiente está, al comienzo, aparentemente dentro de la narrativa decimonónica; pero el novelista descubre una serie de sensaciones nuevas, crea matizaciones e imágenes insólitas, y no faltan las escenas de enfoque casi objetivista. Resaltan por su tensión la paliza a Basini y los tormentos a que le someten Baineberg y Reiting, las situaciones límite de las relaciones adolescentes, la huida de Törless...

El novelista austríaco siente la preocupación por penetrar en la transformación interior de su personaje: la llegada a la pubertad con todas sus acuciantes inquietudes; sus estados de ánimo por las «susurrantes voces» de la soledad; la convivencia con sus compañeros; la inmersión en un mundo silencioso, sin tiempo; los esfuerzos por desprenderse del lastre anterior, para concentrar los pasos hacia adelante.

El planteamiento reflexivo de algunos problemas nos hace pensar en la conciencia de Esteban Dedalus en la primera narración de James Joyce, Esteban, héroe. Para Törless, como para Esteban, hay palabras que tienen un poder inquietante, palabras que no son sino subterfugios, pretextos fortuitos de lo que sienten.

Las reflexiones solitarias del protagonista del relato, Törless, tienen a veces la insistencia de un monólogo interior. La conciencia del monólogo, aunque no logre su expresividad, se adivina en algunas actitudes del personaje. También, a veces, nos parece ver un precedente de la obra de Kafka en la fusión de la introspección, la realidad y el sondeo de lo onírico.

Un precedente de Proust

Es fácil, por otra parte, sorprender, siete años antes de la publicación del primer tomo de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, la obsesión del recuerdo, las sensaciones que encadenan las vivencias presentes con las «reminiscencias». En el crepúsculo revive el mismo recuerdo infantil; la imagen presente de Bozena despierta el recuerdo de su madre. Hay «momentos» que surgen de pronto en el silencioso espejo de su pensamiento.

Las sensaciones se producen en ondas turbulentas: «impresiones cambiantes, fugitivas, penetradas por la conciencia de su fugacidad». Encontramos en Musil los mismos esfuerzos para atrapar el pasado, [122] el tiempo perdido, que en Proust. Al protagonista «siempre le ocurría como si acabara de aparecer una imagen sobre misteriosa superficie y, en el momento mismo de aparecer, nunca conseguía atraparla». Y siente también la sensación de que en su interior, muy adentro, llamea una luz...

En *Las tribulaciones del estudiante Törles*, Robert Musil ensaya, por lo tanto, siete años antes de Proust, la restitución de los acontecimientos pasados; pero, además, se sirve en algunas páginas del procedimiento de tiempo lento.

Creo que también tiene importancia la forma de enfrentarse con las cosas, el afán de buscar su anverso, el lado positivo, «lo otro», y la afirmación de que los pensamientos tienen instantes vivos e instantes muertos, de que nos queda su forma, pero los colores y el aroma desaparecen.

Törless, cuando declara ante los profesores del instituto, confiesa que detrás de los pensamientos otea una vida que no puede expresarse con palabras. «No se equivocan mis ojos -afirma- cuando contemplan la silenciosa vida del polvo que la luz de una lámpara súbitamente encendida puede matar. No, no me equivoco cuando hablo de una segunda, misteriosa, inadvertida, vida de las cosas».

«El hombre sin cualidades»

La mejor obra de Robert Musil es *Der Mann ohne Eigenschaften* (El hombre sin cualidades). Se trata de una novela densa, de saber enciclopédico, de más de 1.600 páginas, a pesar de quedar incompleta. El primer volumen se publica en 1930; dos años más tarde aparece el segundo, titulado *El imperio del milenio*; se completa con un fragmento póstumo.

El hombre sin cualidades es, según su propio autor, un libro de pasión de la precisión, de la exactitud, una duplicación de la realidad; nos ofrece la variedad de la vida en forma unidimensional, vuelca todo lo que acontece en el tiempo y en el espacio en un solo hilo. Para Jürgen Eyssen, «el libro analiza el panorama espiritual [123] de una cultura, exigiendo siempre que el lector acompañe y colabore en el trabajo del pensamiento».

El nombre del teatro de la acción, *Kakanien*, está formado de la abreviatura «K. u. K». (Kaiserlich und Königlich), que precedía a los cargos que desempeñaban los funcionarios y militares austrohúngaros. El protagonista, Ulrich, pertenece al mismo estamento social que el novelista, una vieja familia de oficiales y académicos. Vive en un pequeño castillo vienés, dedicado a las matemáticas, después de desdeñar las carreras de oficial y de ingeniero.

Ulrich es un intelectual, empeñado en aventuras espirituales, en contacto con la aristocracia y con la gran industria, con las solemnidades políticas. Pero se libera de la situación insoluble de teórico, de sus utopías, al enrolarse como soldado en la primera gran guerra.

Musil tiene conciencia de los problemas sociales, sobre todo en la primera parte de su novela. Se esfuerza en reflejar la situación del europeo de los primeros años del siglo XX, centrada en la sociedad austríaca anterior a la guerra de 1914. Para George Lukacs significa, como las obras de Kafka, una crítica de la monarquía habsburguesa. El hombre sin cualidades, comparable a las mejores obras de Thomas Mann y Hermann Broch, es un ejemplo del más denso y profundo análisis del alma de un pueblo de cultura en decadencia, un documento básico de la situación espiritual del hombre contemporáneo.

[124]

Italo Svevo y el psicoanálisis

Tiene indudable importancia, por su carácter analítico, *La coscienza di Zeno*, de Italo Svevo. Italo Svevo es el pseudónimo del industrial triestino Ettore Schmitz, muerto en accidente automovilístico en 1928. Sus primeras novelas -*Una vita* (1892) y *Senelita* (1898)- coinciden con el paso del verismo de Giovanni Verga al estetismo de Gabriele d'Annunzio. Se publica póstumamente *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* (1929), pero aquí nos interesa especialmente *La coscienza di Zeno* (1923).

La crítica relaciona al novelista italiano con Joyce y Proust. Svevo intimó con el autor de *Ulises en París*, en 1904, y conocía los primeros volúmenes de *A la recherche du temps perdu*; pero sufre, sobre todo, la influencia decisiva de Sigmund Freud.

La dependencia de *La conciencia de Zeno* con el psicoanálisis está repetidas veces reconocida por su mismo autor. El protagonista Zeno Cossini se somete durante seis meses a una cura psicoanalítica; se abandona a su médico; escribe su confesión, provocada y dirigida; siente, en un principio, la sugestión de que su recuerdo será brillante y total; corre detrás de las imágenes del pasado.

El presente del héroe oscurece el pasado, pero tras repetidos esfuerzos para penetrar en la nebulosa pretérita, que nos recuerdan a Proust, descubre los primeros cigarrillos que fumó de niño, logra encuadrar circunstancias, perfila la figura de su padre; confiesa la obsesión por las mujeres, desnudadas por sus pensamientos. Por fin se centra en la muerte del padre, en la historia de su matrimonio, en los amores adúlteros con Carla, en la asociación comercial con Guido.

El relato autobiográfico, con una constante ruptura de la secuencia temporal, nos parece una introspección dirigida, una revelación de recuerdos, de deseos reprimidos; pero las últimas páginas, escritas en forma de diario, descubren la sustracción de Zeno a la [125] cura psicoanalítica. Confiesa que inventó las imágenes del pasado. «Pero inventar -dice- es una creación, no una mentira. Mis invenciones eran como las de la fiebre, que se pasean por la habitación para que uno las vea de todos los lados y se dejan incluso tocar. Tenían la solidez, el color, la petulancia de las cosas vivas. A fuerza de deseo proyecté imágenes, que sólo estaban en mi cerebro, en el espacio; un espacio cuyo aire, cuya luz y hasta cuyas espinas angulosas, que nunca han faltado en ningún espacio atravesado por mí, yo sentía».

Frente a la reevocación ilusoria de la infancia y la juventud, al lado de los sueños, podemos penetrar en el presente fastidioso del protagonista, entregado a sus negocios, curado de su enfermedad, asediado por la trágica presencia de la guerra, entre el 3 de mayo de 1915 y el 22 de marzo de 1916. Zeno no se repliega sobre sí mismo, se esfuerza por recuperar la buena salud, adopta una apariencia externa de hombre alegre, deforma la realidad de su análisis, confiesa que la «vida», a diferencia de las demás enfermedades, es siempre mortal.

Robbe-Grillet descubre en el deambular del protagonista de Svevo un parentesco con la pasión de Michael Kohlhaas, con el abatimiento de Dimitri Karamazov, con el entrecortado

avance de José K., con la parálisis de Molloy. Mientras, que la «irredenta» Trieste nos hace pensar en la Praga germanocheca de Kafka y en el Dublín angloirlandés de Joyce.

Pero, además, la enfermedad irradia en los distintos niveles del personaje. El tiempo de Zeno es un tiempo enfermo: «Temps malade, langage malade, libido malade, démarche malade, vie malade, conscience malade.... vague allégorie sur la faute originelle ou quelque autre lamentation métaphysique».

[126]

Bibliografía

ALLEN, Walter: *The English Novel*, Londres, 1954.

GARCÍA LORA, José: Virginia Woolf y Azorín. Encuentro alrededor del tiempo, en *Ínsula*, n.º 131, 1957.

BREWSTER, Dorothy: *Virginia Woolf's London*, Londres, Allen y Unwin, 1959.

MARCHESINI, Próspero: Reseña las principales novelas de Woolf en los tomos II, III, V y VII del *Diccionario literario*, de González Porto-Bompiani.

MUSIL, Robert: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden* (Diarios, aforismos, ensayos y discursos), Hamburg, 1953.

EYSSSEN, Jürgen: *Der Roman-Fueher*, II, 2.^a parte.

LUKACS, Georg: *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, 1957. Versión española: *Significación actual del realismo crítico*, Méjico, Ediciones Era.

STERNBERG, F.: *L'opera de Italo Svevo*, Trieste, 1928.

LINATI, Carlo: *Italo Svevo, romanziere*, en «Nueva Antología», 1 de febrero 1928.

MONTALE, Eugenio: Prefacio a *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, Milano, 1930; y artículos en las revistas «Esame», «Quindicinale» y «Fiera Letteraria».

VALVERDE, José María: *Resurrecciones literarias en Italia. Italo Svevo*, en «Revista», n.º 63, Barcelona, 1953.

[127]

Aportación estética de Gabriel Miró

[129] Miró aporta a la novela su trabajado estilo, su juego sensual de sensaciones, su paisaje mediterráneo abierto y luminoso. Es, sobre todo, un escritor con singular sensibilidad, con voluntariosa conciencia de estilo. Repuja el castellano, lo enriquece de adjetivos, de metáforas, de imágenes visionarias, de visiones; emplea formas arcaicas, reverberaciones clásicas; inyecta a su prosa vocablos valencianos. El idioma se transforma

en su pluma, se convierte en una blanda y flexible materia con la que obtiene las más ricas matizaciones. Selecciona las palabras atendiendo a su emotividad, a su ritmo, a su valor expresivo.

Ortega y Gasset elogia la difícil perfección del novelista levantino: «Cada frase está hecha a tórculo. Cada palabra, ensamblada con las vecinas y, luego, pulida la coyuntura. Y no hay línea que suba ni que baje en la página: todo el libro conserva la misma ardiente tensión, idéntico cuidado, pulso y pulimento. Tanto, que este son persistente de prima hiperestesiada colabora a la fatiga, no dejando respiro: la perfección de la prosa es en Miró impecable e implacable».

La palabra es para el autor alicantino la mas preciosa realidad humana», resucita las cosas, las exalta y acendra, las revela «a través de los sentidos y sentimientos». Miró, «sensibilidad puesta entre el mundo y el lector», alumbra ocultas esencias, describe sugiriendo, habla por insinuación; es un escritor polisensorial; «el gran voluptuoso», según el calificativo de Benjamín Jarnés.

Con su detallismo descriptivo descubre una serie de efectos, de matices, de ricas sensaciones. Con delectación sensual, la óptica del novelista logra frecuentes cambios sinestésicos: la luz, la sinfonía de colores, la fragancia de las cosas, se convierten en táctiles. Las sensaciones olfativas tienen manifestaciones insospechadas; huelen [130] los ambientes, las tardes, las melodías, la virtud de los personajes; huele lo más incorpóreo; incluso el agua tiene un olor particular.

Miró humaniza el mundo inanimado, los montes, los caminos, las casas, los postigos, las plantas, como ya he analizado en otro trabajo. Aquí me interesa señalar que Miró no vive aislado del problema de España, como han pretendido algunos críticos. La Oleza (Orihuela) de Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso es un extraordinario ejemplo de ciudad provinciana; tiene la misma densa personalidad que las ciudades recreadas por nuestros mejores novelistas.

Pero, además, la desbordante captación sensorial no le impide que cale hondo en la problemática humana de sus tierras levantinas. En medio de la deslumbrante naturaleza sorprendemos formas de vida, manifestaciones de la miseria, la maldad y el dolor; bajo sus cielos limpiísimos se arrastran individuos tarados, deformes, tullidos, repugnantes leprosos. Y no faltan los personajes vigorosos, movidos por distintas pasiones.

La estética de Miró cambia con el tiempo. En los relatos publicados hasta 1910 -La mujer de Ojeda (1901), Del vivir (1903), Corpus (1908), Nómada (1908), Las cerezas del cementerio (1910) descubrimos una mezcla de espíritu romántico, ya señalado por Allison Peers, decadentismo esteticista y modernismo. En el pintor protagonista de La novela de mi amigo (1908) y en la psicología morbosa de La palma rota sorprendemos atisbes prefreudianos.

El barroquismo expresivo predomina en toda la novelística mironiana; su densidad metafórica tiene una lejana raíz gongorina. Pero este barroquismo se estiliza, se diluye, en

las estructuras paratáticas de algunas páginas desde Nuestro Padre San Daniel (1921), sobre todo en El obispo leproso (1926) y Años y leguas (1928).

El tempo lento narrativo, ya analizado en otro capítulo, remansa las descripciones, imprime inmovilidad a la acción, peculiar estatismo a las figuras humanas. Pero la persistente construcción asindética dinamiza algunos encuadres paisajísticos. Miró, a veces, recorta aún más que Azorín la estructura sintáctica; reduce las sílabas de los grupos fónicos; en algunos párrafos suprime, incluso, las formas verbales: «Mediaba marzo. Olor de naranjas de todos los hortales. [131] Aire tibio, y dentro de su miel una punzada de humedad, un aletazo de invierno escondido en la revuelta de una calle. Nubes gruesas, rotas, blancas, veloces. Azul caliente entre las rasgaduras. Sol grande, sol de verano. Más nubes de espuma. Otra vez sol»...

El procedimiento enumerativo, con predominio de sintagmas nominales, se repite en Años y leguas, con un visor de «travelling» cinematográfico, de clara luz impresionista, como esta visión desde el Ifach:

«Madroñal, carrascas, pinares, toda la breña tendida, rebanada por la hoz del viento, toda verdeazul, crujiendo de infinito. Altitud firme de rocas tiernas, con estruendo vegetal y marino. Azules gloriosos. He aquí la vieja virginidad del mundo».

Pero la elisión verbal puede proporcionar a la prosa un impulso balístico, nos acerca a los encuadres cinemáticos del objetalismo: «Una casa pequeña, como un albergue de jornaleros; detrás, la corraliza; delante, la parra, sostenida por arcones; poyos de cal; geranios, dalias, albahacas y rosales; un ciprés».

Identificación apasionada con el paisaje

Gabriel Miró (1879-1930), hombre reconcentrado, introvertido, melancólico, afectuosamente bondadoso, tiene una biografía equilibrada, sin estridencias. Unas cuantas circunstancias influyen decisivamente en su producción novelística: el internado de los jesuitas de Orihuela, los viajes por la provincia de Alicante, los veraneos en los campos de Alcoy y la playa de Cabo de Palos...

La obra mironiana transfunde apasionadamente estas tierras levantinas de la infancia, la adolescencia y la juventud de sus estudios, su enfermedad cardíaca, su matrimonio con Clemencia Maignon, la ternura de sus hijas Olympia y Clemencia. Los seis años de estancia en Barcelona y los diez años de residencia en Madrid, enrolado en empleos oficiales, no acallan la poderosa presencia del «¡Campo mío!» que enmarca la acción de sus novelas.

La identificación de Miró con el paisaje alicantino está personificada por Sigüenza. Esta contrafigura del novelista aparece recorriendo los campos y los pueblos de su tierra en el libro Del vivir [132] (1903); es ya entonces el «hombre apartadizo que gusta del paisaje y de humildes caseríos», que mira con complacencia los blancos casales, que se preocupa por los leprosos de Porcent.

El carácter autobiográfico del personaje está confesado en la pagina preliminar del Libro de Sigüenza (1917): «Este Sigüenza que aquí aparece es el mismo que caminó tierras de Porcent, recorriendo el dolor de sus hombres leprosos.

»Sigüenza ha sido el íntimo testimonio y aun la medida y la palabra de muchas emociones de mi juventud. Para mí, Sigüenza significa ahínco, recogimiento, evocación y aun resignación de las cosas que a todos nos pertenecen...»

Además, abundan en esta obra recuerdos personales del internado de Orihuela, de sus fallidas oposiciones a judicatura, la excursión a la isla Tabarca con el poeta Salvador Rueda, las impresiones barcelonesas.

El emocionado regreso de Gabriel Miró a su tierra, después de varios años de ausencia, está representado por el Sigüenza experimentado de Años y leguas (1928), que siente el júbilo de «venir de Madrid para recostarme en un ribazo, empinar me en los oteros que se asoman al mar, correr las montañas; brincar por las torrenteras, ponerme de bruces en una fuente». Contempla de nuevo las perspectivas infantiles, descubre sus huellas en el camino y siente «el contacto de su carne en la carne del camino»; descubre la misma sensación de vida de hace veinte años. Sigüenza se trasfunde en el paisaje, «se ve como espectáculo de sus ojos, siempre a la misma distancia siendo él. Está virtualmente rodeado de las casas y comprendido en ellas». Los caminos, los pueblos, las distintas floraciones del agua, el mar iluminado y azul, entrevisto desde todos los ángulos.

Otros protagonistas mironianos viven la transfiguración del paisaje mediterráneo, están inmersos en este panteísmo cósmico. El Félix de Las cerezas del cementerio «siente en su íntima vida» toda la alegría del campo. «Su alma y su carne le palpitaban, pareciéndole que estaba en un baño de aquel cielo tan limpio y luminoso». Los protagonistas de Nuestro Padre San Daniel y El obispo leproso viven inmersos en la sugestión de Oleza.

Nos puede servir para explicar la atracción telúrica en la novelística de Miró este ilustrativo texto de Años y leguas:

«Muchas veces ha proclamado Sigüenza, con Somoza, que [133] el paisaje natal, el nuestro, es el que nos mantiene la emoción y la comprensión de todo paisaje. Pero un paisaje para un lírico es el paisaje, la evocación de todos, con lo que puede poblarlo nuestra vida y con las regiones solitarias de nuestra vida. Un paisaje, y entre todos, el nuestro, abre la mirada desde lo lineal, desde el rasgo más sutil, hasta la esencia del campo sin confines, y, al contrario del turista y del deportista, Sigüenza no sentirá mas agobio de límites que los de sí mismo».

Clemencia Miró identifica la transfiguración del paisaje levantino con el sentimiento de la naturaleza de Jean Giono. También relaciona la espectralización de los personajes, a medida que se adensa el aire, con las novelas de Virginia Woolf. Ya hemos visto sus semejanzas con Proust. Y su impresionabilidad sensitiva, su imaginación artística, su proceso creador, están en la misma línea de otros escritores que penetran más allá de sus paisajes.

Sensualidad neomodernista

Descubrimos en la novela de Miró indudables resonancias modernistas. Este neomodernismo ha sido ya analizado por el profesor Baquero Goyanes, pero no podemos dejarlo al margen de nuestro ensayo. Se manifiesta en dos aspectos: la riqueza expresiva y la preferencia por algunos motivos rubenianos y valleinclanescos.

En la prosa mironiana, artística, poética, plástica, colorista, resaltan la riqueza adjetival, el barroquismo metafórico, el sortilegio sensual del paisaje. Hay una laboriosa selección de vocablos atendiendo a su emotividad, a su ritmo, a su valor expresivo. Se repite el característico culto modernista de las sensaciones; exaltación, sobre todo, de las sensaciones luminosas, de las sensaciones olfativas, «que traspasan como puñales».

Pero, además, sorprendemos en el novelista alicantino un regusto por las situaciones sensuales. La pasión apenas contenida de Laura y Luis, en Dentro del cercado; la pasión desbordada de Félix y Beatriz, en Las cerezas del cementerio; el adolescente amor de Pablo por María Fulgencia, la «condenación» de Elvira abrazada [134] a su sobrino; la «hoguera de carne» de la Argelina colgada de los naranjos en flor; las dos caras de Oleza, la honesta y la relajada; las escondidas perversidades de su señorío; la orgía de los estudiantes.

A veces, la especial sugestión entonativa de un sintagma se enciende de sensualidad. He aquí un ejemplo: «Algunas novicias se sofocaron. Sor María Fulgencia pronunciaba «pichón blanco, pichón rico» con una caricia tan fresca y encendida de su lengua, que la dulce ave parecía palpitar entre sus pechos, escapada del carro de Afrodita».

La sensualidad se extiende también a los cotilleos de las tertulias, a las sugerencias, a la tipología de los protagonistas. Es frecuente la comparación de los encantos femeninos con las delicias frutales, tan grata a Rubén Darío. Baquero Goyanes espiga una serie de ejemplos de insinuación frutal y señala como típico motivo de plástico y erótico simbolismo frutal el episodio de El obispo leproso en que Pablo y María Fulgencia juntan sus manos y sus respiraciones, al rasgar la pella amarilla de un limón.

Creo, sin embargo, que el neomodernismo mironiano está quintaesenciado en las bipolarizaciones sensualidad-castidad, sensualidad-religiosidad. El amor de Félix y Beatriz «tiene siempre un trono de blancura, de castidad», una fragancia de inocencia.

Nos interesan especialmente los adjetivos de contenido sagrado cargados de sugerencias sensuales, los vocablos religiosos transmutados de motivos profanos. Este cambio semántico, a veces, se aplica sólo a matices paisajísticos: «devoto recogimiento» nocturno, «santo remanso de silencio», «augusta serenidad divina», «apareció religiosamente la azulada palidez del espacio»...

Pero son más frecuentes las sugerencias femeninas revestidas de lenguaje y símbolos litúrgicos, el pecado aromado de santidad. En El obispo leproso, María Fulgencia,

enamorada del Ángel de Salzillo, traslada su amor a Pablo por considerarlo una humanización de la imagen angélica.

El espíritu paganizante se repite, sobre todo, en Las cerezas del cementerio. No faltan las alusiones mitológicas y bíblicas: la mujer de Giner, picada por la abeja, parece una Venus; el fatigado Félix es un «dios campesino»; en otra ocasión, su cuello «es de estatua [135] de mármol de un dios cruel»; Beatriz es a la vez «mujer pagana y mujer bélica», Ceres y Zulamita; el protagonista tiene para Isabel transfiguraciones de Lucifer y de santo mártir; es un «mozo sensual y místico que arrebató y besa el pan mordisqueado por Beatriz».

Este pan es guardado religiosamente por Félix y reaparece en el «nuevo estrado de amor» del capítulo XIV. La escena ha sido ya glosada por Baquero Goyanes, pero no está de más transcribirla. Félix besa las manos pálidas de Beatriz y después de un audaz calificativo: «¡Eres mi prelada!», sacó de la cartera el trocito de pan y le dijo:

«-¿No lo recuerdas? Te lo quité la mañana que nos despedimos. Durante el viaje ha sido mi viático de amor; y no lo comulgué del todo para no quedarme sin nada. Ahora, sí, porque te tengo; besa y come también de tu reliquia.

»Ella quiso rechazarlo.

»-Sí, sí; tú también. Es una rareza; es como ver que te besas a ti misma y es para mí como una tentación contenida, para luego colmarla, gozarla más; ¡tener tu boca y besar y morder este pan seco que pudo hacerse tu carne!»

Esta profanización del viático, ya presente en las Sonatas, de Valle-Inclán, embarga los sentimientos de las tres mujeres, al oler y saborear las cerezas del árbol que está enraizado en la sepultura de Félix; se sintetiza en las palabras que cierran la novela: «Isabel nunca había comido de esos árboles; y ahora sorbía y comulgaba la esencia del amado con las cerezas del cementerio».

Impresionismo mironiano

La percepción mironiana del paisaje levantino está determinada por dos elementos transformadores: la atmósfera y la luz. El escritor alicantino capta, ya desde sus primeras obras, «la sugestión increíble del instante», maneja la compenetración y mutua influencia de los colores, logra las sensaciones que existen entre las masas de color y el ambiente inundado por ellas.

El profesor Moreno Báez estudia el impresionismo de Nuestro [136] Padre San Daniel: el mundo de Oleza sumergido en el azul de su cielo, la atracción de las manchas de color, los brillos cortados por la niebla, los personajes difuminados en el ambiente, las sinestesias, la riqueza de sensaciones auditivas, gustativas y olfativas...

Al lado del aire traspasado de azul que diluye todos los perfiles, Moreno Báez destaca la acción de la luz: «una y otra vez se nos habla del sol de mediodía y del sol de la tarde, del que resplandece en los cristales y del que se filtra por entre los árboles, del que incendia las torres y del que se disuelve en tiernos carmines; sol que lo inunda y vivifica todo y cuyos brillos, reflejos, destellos y luces forman la sinfonía de luz».

El procedimiento impresionista aparece ya en las primeras novelas de Miró; se acerca, incluso, al superimpresionismo antes que Marcel Proust. La profunda, la sensual transformación del paisaje, la influencia lumínica son ya frecuentes en *Las cerezas del cementerio* (1910). Las aguas del río tienen «un rojo centelleo copiado de una nube ensangrentada del ocaso». Las casas del pueblo se enrojecen de sol poniente; «una alta ventana era de llama». La serena y dilatada visión del valle se transfunde, se disuelve en oro y azul:

«Ya bajaba el sol; y su luz cansada traspasaba la villa y penetraba en lo recóndito de los pinares dorando el suelo; y algunos apretados verdoros se apagaban hoscamente. El perfil de las sierras parecía labrado por el cincel finísimo, y, junto a sus claras cumbres, el pedriscal se desgarraba, vertiéndose en lágrimas de oro...

»Contempló Félix las cimas y se le figuró que bajaba el cielo, dulce y pálido, sobre su frente. Es que veía muy cerca el azul; lo veía profundo y blando; creía penetrarlo».

La pugna entre la niebla y la luz solar, que ya encontramos en el cuadro de Claude Monet, *Impresión, sol naciente*, y el procedimiento fisioplástico de la disolución de la luz y el cambio de gamas, están sintetizados en *Dentro del cercado* (1916):

«Crecía la claridad sin perder su misterio. Seguramente, el sol se había subido encima de la alta serranía, pero estaba velado de cendales de nieblas, porque todo el valle parecía un inmenso incensario que exhalaba un humo purísimo y espeso como de bendición y gracias.

»Después, unos dedos de luz rasparon el cielo; por sus delgadas [137] heridas bajaron unas cuerdas o caminos vaporosos, cándidos y vivos, y, al llegar a los sembrados, a la graciosa redondez de algún otero, a la retama de un yermo, se deshacían en oro tierno y jovial, que se iba esparciendo, y entonces los verdoros más tenebrosos, los troncos más decrepitos, las piedras más rudas, todo lo tocado por aquellas hebras celestiales adquiría una milagrosa juventud.

»Y más hilos de luz vinieron a la tierra por los costados de los montes, y se devanaron por la amplitud del cielo, tejiendo una corona inmensa y blanca. Muy lejos se descubrió un horizonte desnudo de brumas, más azul y regocijado; allí, el campo estaba bañado del todo por la nueva lumbré, y manifestábase enteramente hasta en sus rasgos más sutiles: un álamo torcido, el ápice de la peña de una colina, el matiz de un cultivo, la silueta de una espadaña aldeana, toda esa vida y riqueza de perfiles que, después, cuando la mañana es grande, incendiada, vieja, quedan cegadas por la opulencia del conjunto, y parecen retirarse humildemente entre el vaho calinoso de la lejanía».

Bibliografía

BAQUERO GOYANES, Mariano: La prosa neomodernista de Gabriel Miró, en Prosistas españoles contemporáneos, Madrid, Rialp, 1956.

___Azorín y Miró, en «Anales de la Universidad de Murcia», vol. XV, núm. 1, 1956-57.

BECKER, Alfred W.: El hombre y su circunstancia en la obra de Gabriel Miró, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín: Gabriel Miró, en Las mejores novelas contemporáneas, IV, Barcelona, Planeta, 1919.

GUILLÉN, Jorge: Palabra, sensación y recuerdo en G. Miró, en Lenguaje y Poesía, Madrid, R. de Occidente, 1962.

KING, E. L.: Gabriel Miró y «el mundo según es», en Papeles de Son Armadans», Palma de Mallorca, mayo, 1961.

LIZÓN, Adolfo: Gabriel Miró y los de su tiempo, Madrid, 1944.

MORENO BÁEZ, Enrique: El impresionismo de «Nuestro Padre San Daniel», en «Homenaje a Dámaso Alonso», II Madrid, Gredos, 1961.

MEREGALLI, F.: Gabriel Miró, Varese, Instituto Ed. Cisalpino.

RAMOS, Vicente: El mundo de Gabriel Miró, Madrid, Gredos.

SÁNCHEZ GIMENO, C.: Gabriel Miró y su obra, Valencia, Castalia, 1960.

WOODWARD, L. J.: Les images et leur fonction dans «Nuestro Padre San Daniel», en «Bulletin Hispanique», LVI, 1954, págs. 110-132.

[139]

El monólogo interior

[141] El monólogo interior es una auténtica conquista de la novela del siglo XX. El novelista sustituye la memoria lógica, que encadena el presente al pasado, por una memoria poética, que reconstruye el pasado como presente. Esta conciencia poética transforma el sentido de la vida, bucea, ahonda en nuestro subconsciente, nos permite acercarnos a las secretas intimidades de los protagonistas. El narrador, en vez de contar lo que el personaje piensa en forma indirecta, se sirve del filtro de la conciencia, como un «semáforo psíquico», y todo lo que rumia el cerebro del protagonista aflora en un fluyente monólogo interior. El río de la conciencia se traduce en una sucesión de palabras.

La introspección, la visión profundizadora del monólogo interior, es para Jean-Paul Sartre la «coronación de la técnica subjetivista», el «llevar al extremo la hipótesis de una subjetividad primera».

Para la denominación de este recurso técnico podemos servirnos de la expresión inglesa *stream of consciousness*, de un término de los metafísicos alemanes, *Strom des Bewusstseins*, del *monologue intérieur* de la retórica francesa. El primero que define este procedimiento es el simbolista Edouard Dujardin: «El monólogo interior es, en el orden poético, ese lenguaje no oído y no pronunciado por medio del cual un personaje expresa sus pensamientos más íntimos (los que están más cerca de la subconsciencia) anteriores a toda organización lógica, es decir, en su estado original, por medio de frases directas reducidas a un mínimo sintáctico y de manera que den la impresión de reproducir los pensamientos conforme van llegando a la mente».

La obra de Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, publicada en 1887, es un monólogo continuo, en presente de indicativo, del joven [142] protagonista. El propio Joyce reconoce su influencia. Pero mucho antes hay ejemplos de monólogo en la novela. En la inglesa Fanny Burney (1752-1840) encontramos páginas bastante cercanas al monólogo de Molly Bloom, como ya ha observado Harry Levin:

«Bien, voy a acostarme -ojalá me esperen dulces sueños- y ojalá piense usted en mí con simpatía. Heigh ho! Cuándo podré regresar a Londres. No lo pasamos mal aquí -de verdad, no- bastante felices -quisiera que Kitty Coke me escribiera- deseo saber cómo está mi querido, querido, queridísimo Mr. Cris. Cuando papá habla de él lo llama siempre mi enamorado. Y en verdad no se equivoca -es el único hombre en el mundo que prefiero a él...»

Claro que todo esto, en vez de dárnoslo directamente a través de la conciencia, está escrito por la protagonista. Más cerca de lo subconsciente están los sentimientos del negro César, en *El espía*, de Fenimore Cooper, con una referencia concreta al monólogo: «Qué bien monta a caballo -yo le enseñé bastante- saludar a los señoritos -la señorita Fanny no dejaría que el negro viejo le besara la mejilla de rosa».

También encontramos formas de monólogo discursivo en los autorrazonamientos de Julien Sorel y Matilde de la Mole, en *Rojo y negro*, de Stendhal. He aquí un ejemplo:

«¡Qué bueno soy! ¡Yo, un plebeyo, teniendo compasión de una familia de esta categoría! ¡Yo, a quien el duque de Chaulnes llama criado! ¿Cómo aumenta el marqués su inmensa fortuna? Vendiendo papel cuando sabe en Palacio que al día siguiente ha de haber un golpe de Estado. Y yo, arrojado a la última fila por una Providencia madrastra; yo, a quien ha dado un corazón noble y ni siquiera mil francos de renta, es decir, ni pan... «exactamente hablando, ni pan», ¿voy a rechazar un placer que se me ofrece? ¡Un manantial límpido, que viene a apagar mi sed en el desierto abrasado de la medianía que atravieso con tanto trabajo! No seré tan burro; allá se las arregle cada uno en este desierto de egoísmo que se llama la vida».

Al lado de este repensar estructurado, mejor dicho, de este coloquio en voz baja, encontramos formas empastadas, encabalgadas, en autores del siglo XIX. Son un buen ejemplo las reacciones de Ingle, en Los papeles del Club Pickwick, de Charles Dickens: [143]

«Terrible lugar -trabajo peligroso- otro día -cinco niños- la madre -gran dama come 'sandwiches'- no piensa en el arco del puente -choque- golpe -niños mirando a su alrededor- la cabeza desprendida de la madre -el 'sandwich' en su mano- sin boca donde ponerlo -la cabeza desprendida de la familia- ¡desolador! ¡desolador! -Mire usted el Whitehall, señor- bonito lugar -ventanita- la cabeza de alguien desprendía aquí, ¿no señor? -no tuvo el ojo bastante alerta- ¿no es cierto, señor?»

Tienen una especial significación los ejemplos de La casa de los muertos y Crimen y castigo, de Dostoyevski. La situación límite de Raskolnikoff está expresada en emociones cercanas al monólogo, deformadas por las indicaciones: «se dijo», «exclamó», «reflexiona», «pensó», «continuó con sus pensamientos»... Por la mente del protagonista desfila la pesadilla de sus reflexiones:

«Ni siquiera se preocupan de fingir; no usan de muchas precauciones; éste es el punto principal. Si Porfirio no me conocía, ¿por qué razón ha hablado de mí con Nikodini Fomitch? No tratan de ocultar que siguen mis huellas como perros de presa. ¡Me escupen en el rostro descaradamente! -se decía, trémulo de rabia-. Procederé rectamente, pero no juguéis conmigo como el gato con el ratón...»

Este tipo de monólogo aparece en las primeras novelas de Knut Hamsun; monologa, sobre todo, el protagonista-narrador de Hambre.

Todos estos intentos de monólogo impuro son antecedentes de las posibilidades expresivas logradas por Joyce en el Ulises. Más adelante, al analizar la obra joyciana, trataré de las distintas formas de este procedimiento técnico.

[144]

James Joyce y el impacto del Ulises

Dentro de la renovación novelística del siglo XX ocupa un primer plano el irlandés James Joyce. El Ulises, obra densa, compleja, laberíntica, significa un viraje radical en el arte de novelar; una exploración de todos los niveles de los protagonistas; la detectación de secretos humanos no desvelados hasta entonces en una producción literaria; una influencia «operante y turbadora».

Semblanza biográfica

James Augustine Aloysius Joyce, nacido el 2 de febrero de 1882, vive profundamente la vida del Dublín que será marco ambiental de sus novelas. Se educa con los jesuitas, en

Clongowes Wood y en el Colegio Belvedere. Su formación católica continúa en el Colegio Universitario.

En 1902, en contacto con la cultura francesa, abandona sus propósitos de estudiar medicina en París para dedicarse a la literatura. Vuelve a Dublín varias veces; pero, a pesar de sentirse «demasiado irlandés», produce sus obras más importantes fuera de Irlanda. Se establece en Trieste con su mujer, Nora Bernacle, y enseña inglés en la Escuela Berlitz. Más tarde trabaja en Roma como empleado.

Joyce visita por última vez Irlanda en 1912. Vive durante la guerra en Zurich. En París termina y corrige las pruebas del *Ulises*, frecuenta los medios literarios y comienza el *Finnegans Wake*. Con Stuart Gilbert pasa dos vacaciones estivales en Inglaterra y hace un viaje a Austria. Al estallar la segunda guerra mundial, después de vivir en Saint-Gérard-le-Puy y rehusar la invitación para trasladarse a Estados Unidos, vuelve a refugiarse en Suiza. Muere en Zurich, a consecuencia de una operación de un absceso intestinal, el 13 de enero de 1941.

Italo Svevo.

Gabriel Miró.

Sylvia Beach, la editora del *Ulises*, al evocar su conocimiento [145] de Joyce, destaca los rasgos característicos de su figura; habla de sus manos casi femeninas, de su estatura elevada, un poco encorvada, flexible; de su aspecto noble y bello, su frente alta y abultada, sus gafas, el suave trazo de sus labios, su mentón marcado, enérgico... Se sorprende, por otra parte, con su hermosa voz de tenor, de timbre puro y agradable que encantaba con claras particularidades fonéticas irlandesas.

Producción literaria

La obra de Joyce se orienta en tres géneros: lírica, dramática y narrativa. «La forma lírica es para él la más simple vestidura de un instante de emoción», y está representada por *Chamber Music* (1907), *Poems Pennyeach* y *Ecce Puer*.

La forma dramática llega para el escritor dublinés cuando «la vitalidad que ha estado fluyendo y arremolinándose en torno a los personajes llena a cada uno de éstos de una tal fuerza vital que los personajes mismos, hombres, mujeres, llegan a asumir una propia y ya intangible vida estética». El teatro de Joyce, influido por Ibsen, está representado por las piezas en tres actos *Exiles*, escrita en Trieste, y *Desterrados*, mezcla de drama de tesis y autobiografía espiritual, ambientado en Dublín en 1912.

Las escenas dialogadas de la ciudad nocturna de la segunda parte del Ulises tienen un indudable interés dramático. Mary Monnig realiza la adaptación teatral de unos pasajes del Finnegans Wake y Marjorie Barketin dramatiza Ulises en la ciudad nocturna.

El libro Dubliners reúne quince cuentos que plantean problemas de la capital irlandesa, pretenden «ser un capítulo de la historia moral» del país y son una introducción al «clímax» de sus novelas. De algunos personajes encontramos referencias en el Ulises.

Joyce tropieza con muchas dificultades para la publicación de Dubliners (Gentes de Dublín). Después de leer el manuscrito una veintena de editores, lo publica la casa Maunsel en 1912, pero pronto rompe el contrato y los pliegos impresos son quemados. El escritor lleva a sus relatos escenarios reales, los puebla de personajes conocidos, pinta vivos retratos de burgueses contemporáneos, y éstos no pueden perdonárselo. [146]

Sus primeros tanteos novelescos quedan en las dos interpretaciones del primer estadio de su vida consciente: Esteban, el héroe, y Retrato de un artista adolescente. Y sus logros del género son: Ulises y El despertar de Finnegan.

La creación de Esteban Dédalo

Dos motivaciones básicas influyen en la novelística de Joyce: su propia vida y la ciudad de Dublín. El autor del Ulises es un ejemplo de escritor en desarraigo, en exilio voluntario. Desde 1912 no vuelve a Dublín, pero en su obra está gravitando un denso contenido telúrico. También en la psicología del protagonista Stephen Dedalus y en las circunstancias que enmarcan su andadura novelesca descubrimos un claro autobiografismo. Sus impresiones adolescentes, sus estudios, la formación del carácter y sensibilidad, la crisis religiosa, entran en Esteban, el héroe, y Retrato de un artista adolescente.

Stephen Hero es la primera versión del Retrato. Fue redactado, según Theodore Spencer, entre 1904 y 1906. El propio Joyce dice que constaba de 914 páginas; pero faltan las primeras 518. De lo conservado, el autor desdeña numerosos incidentes en la versión definitiva, y sólo utiliza unas 93 páginas.

La adolescencia de Esteban refleja parte de la personalidad del novelista. Pero, además, perfila la inquietud y el carácter del protagonista del Ulises. Stephen Dedalus muestra ya en su primera salida novelesca su preocupación patriótica, su independencia de pensamiento, su escepticismo: se ha criado en una familia católica, pero vive en abierta crisis religiosa. Manifiesta atrevidas ideas sobre el matrimonio católico; se expresa en forma audaz y blasfema en cuestiones religiosas, incluso con su madre.

Joyce refleja en su primera novela algunos aspectos de la vida cotidiana dublinaesa. Al lado del ambiente familiar de los Dedalus, de las reuniones en la casa de Mr. Daniel, nos ofrece el contraste social de los barrios pobres, vidas sórdidas, obreros de las fábricas de rostros pálidos e inexpresivos. Abre, por otra parte, el telón provinciano de Mullinger, en el centro de Irlanda. [147]

Este primer relato en torno a la adolescencia tiene un doble carácter autobiográfico: está escrito en primera persona y refleja parte de la personalidad del novelista. Al analizar el espíritu del protagonista-narrador, Esteban, al seguir el crecimiento de su desarrollo mental, ilumina la formación estética de Joyce. Retrata caracteres y narra numerosos incidentes que serán desdeñados en la redacción definitiva.

Esteban, el héroe, es una «producción escolar»; está escrito en un estilo premioso, retórico, lleno de comparaciones, formas exhortativas, adjetivación hiperbólica. Los diálogos son elaborados, pero expresan diversas emociones y, a veces, se entrecortan con puntos suspensivos.

Joyce no juega aún con su técnica narrativa característica; las cosas aún no están iluminadas por un proyector, son más reales. La familia Dedalus aparece bien perfilada. Y el protagonista muestra su intimidad con Maurice, traza el retrato de Mr. Wilkinson, cuenta la patética muerte de su hermana Isabel, se enfrenta directamente con sus relaciones con Emma.

Joyce sigue especulando con las experiencias de sus primeros veinte años, con el desarrollo de su sensibilidad, hasta terminar, en 1914, la versión definitiva de *A portrait of the Artist as a Young Man*.

El Retrato de un artista adolescente es un ejemplo de *Künstlerroman*, novela del artista, un relato intenso y concentrado, un drama del soliloquio.

Las «epifanías»

En *Stephen Hero* aparecen ya perfiladas las teorías del novelista. Es el primer esbozo de la novela del artista. El artista es el mediador entre el mundo de su experiencia y el mundo de sus sueños, un mediador dotado de dos facultades gemelas: la facultad de selección y la facultad de reproducción.

El protagonista habla de Shelley, defiende a Ibsen y prepara [148] una conferencia sobre su teatro, se preocupa constantemente por las formas de expresión. «Las palabras -dice- poseen cierto valor en la tradición literaria y cierto valor en la plaza pública: un valor falsificado. Las palabras son, simplemente, el receptáculo del pensamiento humano; en la tradición literaria reciben pensamientos más valiosos que en la plaza pública».

Esteban se esfuerza en captar impresiones vivas, sensaciones instantáneas. Un atardecer nebuloso que va paseando por Eccles Street, al percibir una fragmentada conversación amorosa, piensa en recoger revelaciones semejantes en un libro de «epifanías». La epifanía es una súbita manifestación espiritual, en la vulgaridad de la alocución o del gesto, o en una faz memorable del mismo espíritu.

La teoría estética de Joyce tiene relación sobre su concepto de sentido de lo moderno, expuesto en el diálogo entre Esteban y Crauly. «No tiene valor ninguna teoría estética que investigue con ayuda de la linterna de la tradición». Hay una importante condición de enfoque. La epifanía, «suprema cualidad de la belleza», es el ajuste de la visión de un ojo espiritual a un foco exacto. «El espíritu -dice el protagonista- considera el objeto como un todo y, como una parte en relación consigo mismo y con otros objetos, examina el equilibrio de sus partes, contempla la forma del objeto, penetra en cada una de las grietas de su estructura. Así, el espíritu recibe la impresión de la simetría del objeto. El espíritu reconoce que el objeto es, en el sentido estricto de la palabra, una cosa, una entidad definitivamente constituida».

Para Graham Hough, la epifanía de Joyce, en el momento, es la naturaleza esencial de un objeto, se revela por sí misma, es presentada con buena dosis de vestiduras tomísticas; pero en realidad es una pervivencia del simbolismo mágico».

Entre nosotros se ha ocupado de la fulguración de los objetos en el cosmos joyceano el doctor García-Sabell: «Cada sucedo pode levar na sua intimidade, na rede dos pequenos aitos que o compeñen unha determinada enerxía siñificativa, esaitamente o mesmo que [149] as verbas, e deica as letras delas, son suscetibeles de acariñar certos sentidos encimados nos seus propios e mostrencos».

Theodore Spencer considera capital esta teoría «para la comprensión de Joyce como artista y hasta podemos calificar sus obras posteriores de ilustraciones, ahondamientos y ampliaciones de ella». Así, *Dubliners* constituye una serie de epifanías de diferentes personajes. A *Portrait* puede ser la epifanía del adolescente Esteban; el *Ulises*, la epifanía de Leopoldo Bloom, y *Finnegans Wake*, una ampliación de la misma visión.

La publicación del «Ulises»

James Joyce trabaja en el *Ulises* durante ocho años. Después de los intentos de Miss Harriet-Weaver, en la revista «*The Egoist Press*», en 1918 comienza la publicación completa de la novela como folletín en la «*Little Review*», dirigida en Nueva York por Margaret Anderson y Jane Heap. Esta publicación periódica queda interrumpida por la suspensión de la «*Little Review*», en 1920, y el proceso de sus directoras. En este mismo año, Sylvia Beach, dueña de la librería angloamericana de París, Shakespeare and Company, conoce a Joyce, se entusiasma con el *Ulises* y asume la responsabilidad de su publicación.

En febrero de 1922 se pone a la venta la primera edición en libro de la famosa obra de Joyce. Una conferencia de Valéry Larbaud, publicada después en la «*Nouvelle Revue Française*», la colaboración del poeta norteamericano Ezra Pound y la prohibición que pesaba en Inglaterra y Norteamérica sobre el *Ulises*, contribuyen a su difusión.

Los ejemplares enviados a los suscriptores de Inglaterra y Estados Unidos fueron confiscados y quemados por las autoridades aduaneras de Nueva York y de Folkestone. Por

fin, en 1933, el juez neoyorquino John M. Woolsey levanta la prohibición que pesa sobre la novela y llega la edición norteamericana de 1934.

[150]

Significación de la novela de Joyce

El Ulises es la novela más compleja de la literatura universal. Su autor asedia desde distintos ángulos la vida real contemporánea; capta miles de matices y superficialidades; describe con aliento épico situaciones y caracteres; explora parcelas inéditas del alma humana; interpreta la corriente de la conciencia; abre las misteriosas válvulas del subconsciente.

En la gran obra de Joyce son frecuentes los virajes: de la percepción objetiva a la introspección, de los crudos brochazos naturalistas a las sublimaciones poéticas. Dos procedimientos estéticos están alternando: un impresionismo estático y un dinámico expresionismo.

El Ulises ha sido valorado muy distintamente por la crítica. Para Eliot «es un paso que nos acerca a encontrar la posibilidad de que el mundo moderno entre al arte». Harry Levin elogia su rica penetración psicológica y su deslumbrante técnica. Para Aldington es «una invitación al caos». Carola Giedon-Welcker nos habla de sus «ideas que siempre retornan, envueltas en mantos eternamente cambiables y transmutables y proyectados en una esfera irreal en absoluto». Curtius lo considera como «un libro de Lucifer», como una obra del Anticristo». También Jung coincide en calificarlo: magnífico engendro del infierno de contorsión diabólica en el ebrio infierno de locos del burdel»; pero, además, para el pensador suizo es «un document humain de nuestro tiempo y, más aún: es un secreto».

La crítica española es escasa y poco favorable a Joyce. Quiero resumir aquí dos opiniones poco conocidas. Antonio Machado se pregunta: «¿Es la obra de un loco? Monólogo frío, sobria y sistemáticamente desracionalizado. No puede ser producto de un débil mental. Pretende ser el poema del embrollo sensible, la caótica algarabía. Exigir inteligibilidad a esta obra carece de sentido. El lenguaje es un elemento más del caos mental».

Ramón Pérez de Ayala, en un artículo periodístico, critica duramente algunos aspectos del Ulises: las páginas «construidas por hacinamiento de futilidades homogéneas, de reiteraciones superfluas, [151] de incoherencias e inanidades voluntarias, tan reales y vivas cuanto innecesarias y excusadas»; las especulaciones aritméticas sobre las edades de Bloom y Esteban; las laberínticas líneas idióticas...

Un esfuerzo lingüístico

El novelista irlandés logra una asombrosa conquista lingüística. El lenguaje es para algunos críticos el principal personaje. En realidad juega tan importante papel en el libro como las experiencias de la vida dublinaesa y la andadura de los personajes.

A medida que avanza la acción, el vehículo expresivo se adensa. «Cada uno de los episodios -dice Michel Butor- tiene su propio estilo, su tono musical, sus procedimientos propios, dictados por el asunto mismo, y su lugar en el conjunto. Los tempi y las orquestaciones de cada uno de ellos se condicionan entre sí, encadenándose o contrastando como los movimientos de una sinfonía».

Además del lenguaje especial que requieren los monólogos, en el capítulo diecisiete emplea la forma de preguntas y respuestas, y al describir el banquete de la sala de partos se sirve de «pastiches» literarios, ajustados al estilo de autores de distintas épocas.

Joyce está buscando constantemente frases y palabras. «No sabemos -dice Harry Levin- si se confiaba demasiado en las palabras o si era demasiado lógico para poder expresar con verdadera hondura la emoción humana».

En su constante preocupación estilística, acumula formas nuevas, distorsiona la estructura sintáctica; introduce abundantes neologismos, onomatopeyas, formas irónicas, expresiones embrionarias; introduce detalles artificiosos; juega, en algunas páginas, con la retórica; encabalga palabras, las funde, las deforma caprichosamente. Consigue una variación infinita de superimpresiones; multiplica las palabras compuestas, pero contractas y fundidas: dos o varios significados empaquetados en un solo vocablo como en una maleta, según la expresión de Lewis Carroll. Estas palabras fundidas adquieren [152] un nuevo poder de germinación: son, como dice el propio Joyce, «palabras fermentadas».

Joyce, durante sus años de Trieste, se familiariza con la moderna rebeldía contra la razón, lee los manifiestos de Marinetti, y su lenguaje oscuro, dislocado, puede tener reminiscencias de los «paroliberi» futuristas.

Incorpora, además, numerosas palabras extranjeras -francesas, italianas, alemanas, españolas, griegas, rusas..., y a veces forma derivados, funde palabras de lenguas distintas, acumula significados distintos en una misma frase. Se sirve de la antigua lengua irlandesa, de argots, de onomatopeyas.

El empleo del «argot» y de los modismos familiares tiene una viva representación; refleja su sensualidad racial. «Todo cuanto se puede apetecer de palabras gruesas, onomatopeyas, hablar infantil, desgarrado, afectación femenina, etc., está allí prodigiosamente representado, no solamente en cuanto a 'argot' se refiere, sino también a formas dialectales, palabras extrañas, clisés, latiguillos, asociaciones cultas con el latín y el griego...»

Con la puntuación y el agolpamiento de imágenes produce particulares «congestiones de tránsito». Engarza, por otra parte, calemboures, adivinanzas, formas paródicas.

Toda esta complejidad lingüística oscurece la prosa, hace difícil su versión a cualquier idioma; exige constantes sustituciones y equivalencias.

Realidad del ambiente

El Ulises se desarrolla en tres planos: la vida cotidiana de la ciudad de Dublín, los secretos de la introspección de los protagonistas y las especulaciones intelectuales y religiosas.

El mundo circunvalante es el mismo presentado en Esteban, héroe, y El retrato del artista adolescente, pero con una dimensión multitudinaria, con una inusitada riqueza de sensaciones. Se acumulan las vivencias de la existencia cotidiana de un grupo de personajes, en un día estival que puede ser el de todo el mundo.

Dentro de este complejo relato, que a veces tiene la dimensión de un roman fleuve, se imbrican lo objetivo y lo subjetivo, lo sombrío [153] y lo luminoso, la tragedia y la ironía, lo siniestro y lo patético, la crudeza sensual y la irreverencia religiosa...

Los «sentimientos viscerales» de los que nos habla Jung funcionan como leitmotifs. Para Stuart Gilbert, cada capítulo está presidido por la dominante de un órgano sensorio: riñones, genitales, corazón, pulmones, esófago, cerebro, sangre, oído, ojos, nariz...

Joyce penetra con su potente pupila en rincones insospechados del mundo sociocultural dublinés. Nos conduce desde la contemplación de la bahía al bullicio de las calles, desde el paseo crepuscular a la algazara alcohólica de las tabernas y al infierno de los burdeles. Enhebra miles de envolturas en el comportamiento externo de los personajes y en su bucear introspectivo; desnuda todos los secretos de los protagonistas; airea, incluso, sus actos y pensamientos inconfesables.

Para Jung, el Ulises es: «el símbolo de aquello que constituye el compendio, la unidad de todas las apariencias individuales de todo el Ulises, el señor Bloom, Esteban, la señora Bloom, incluso el propio Joyce. Considérese: un ente que no sólo es un alma colectiva, incolora y compuesta de un número indeterminado de almas individuales, obstinadas e inconexas, sino también de casas, tranvías, iglesias, el río Liffey, varios burdeles...»

En el Ulises, como en las anteriores narraciones de Joyce, volvemos a encontrar una indudable carga autobiográfica. La novela transcurre en un día estival de 1904, cuando el autor era profesor en una escuela de los alrededores de Dublín. El novelista está encarnado en la conocida figura de Stephen Dedalus; tiene, como él, 22 años, está movido por las mismas preocupaciones intelectuales, sufre una crisis religiosa, salta de lo especulativo a lo sensual.

El escritor dublinés introduce en su roman fleuve personajes de escalonados estamentos sociales: profesores, estudiantes, jesuitas, periodistas, agentes de publicidad, comerciantes, ciudadanos «honorables», marineros, taberneros, cocheros, cantantes, camareros, empleados, alcahuetas, mujeres de vida airada, soldados, guardias, oficiales, vagabundos, mendigos...

Joyce explora todos los niveles exteriores e interiores de sus protagonistas claves. La realidad patriótica irlandesa es un fuerte [154] sentimiento en Esteban, expresión del pensamiento del propio novelista; en las conversaciones resuenan las alusiones a la «maravillosa» lengua vernácula, a la independencia, los ataques a la postura de Inglaterra.

De raíz autobiográfica es también la preocupación intelectual del profesor Dédalo: su concepto de la historia, su interpretación del Hamlet shakesperiano, sus referencias a formas de cultura, sus citas literarias...

Sentido religioso

El denso, el lleno día de la vida de Leopoldo Bloom es para Jung el día de la vida cotidiana de todo el mundo, en una época de inseguridad, de vacío desesperante. Por eso, amplias zonas del «archipiélago» joyciano resultan negativas. Incluso la postura religiosa del novelista es un reflejo de las circunstancias contemporáneas.

La crisis religiosa de Esteban Dédalo está ya planteada en las primeras narraciones del novelista. Dentro de la Irlanda católica, Joyce es un espíritu crítico, reformador, negativo y hasta blasfemo. Son frecuentes las duras procacidades del joven Esteban. El desayuno con que se inicia la novela es una irreverente parodia de la misa. También Bloom se enfrenta desde un ángulo escéptico con la celebración. La liturgia está asociada a la muerte de la señora Dédalo. Las equívocas interpretaciones del dogma se suceden a través de la novela. Al lado de las canciones burlescas, no faltan las enumeraciones de santos, las referencias a la misericordia y magnanimidad del Ser Supremo.

En el capítulo X, los pensamientos anhelantes de Gerty y los deseos de Leopoldo se sincronizan con los cantos religiosos de la iglesia cercana. En medio del descarnado monólogo interior de Molly no faltan las invocaciones a Dios. Existe una fuerte bipolarización sensualismo-religiosidad, que nos recuerda el enfrentamiento modernista.

El tono blasfematorio se desborda dentro del ambiente sensual del lupanar de Bella Cohen. Lo religioso sufre una inversión con lo diabólico, con lo sensual. Para Michel Butor, Ulysses es una misa negra desde el Introito hasta el Amen final de Molly Bloom. [155] Stephen entra en el burdel salmodiando: «Vidi aquam agredientem, etcétera». Y el tema se repite y se condensa en su descarriada imaginación con el desarrollo tradicional del sacrilegio en el que el Introito ad altare diaboli responde a la parodia del principio. A lo largo de todo el libro se transparentan oscuras alusiones: a la Cena, en la comida de los estudiantes; a la Resurrección, en el episodio de Circe...

Algunos autores ven en la novela una amplia influencia bíblica. Recordemos que Mulligan llama a Leopoldo Bloom «el judío Errante». Harry Levin llega a aventurar que «Joyce ha tenido la audacia de identificar a su héroe con Jesucristo», mientras que Esteban «se ha identificado con Satanás». Umberto Eco estudia el catolicismo del novelista entre dos influencias: la Summa y la jesuita; y los préstamos de Santo Tomás están analizados en el libro fundamental de William T. Noon, Joyce and Aquinos.

La ciudad nocturna

Algunos críticos han comparado el variado ritmo del *Ulises* con una orquestación musical. El crescendo llega con el impresionante episodio de media noche en los barrios bajos que corona la segunda parte de la novela.

A través de doscientas páginas, Joyce estructura en forma dramática las alucinantes escenas de la Mabbot Street y del prostíbulo de Bella Cohen. Los personajes, excitados por el alcohol y la voluptuosidad, cantan, danzan, se contorsionan, se enzarzan en pantomimas macabras. Con razón, el crítico inglés John Middleton Murry ha comparado este episodio, interpretación contemporánea de los encantamientos de Circe, con la *Walpurgisnacht* («Noche de Walpurgis») del Fausto goethiano.

James Joyce mezcla lo imaginario y lo real en una prodigiosa y terrible fantasmagoría, gran danza macabra y burlesca. Con un cambiante procedimiento expresionista, refleja el ambiente nocturno; deforma, contorsiona las figuras con técnica muy cercana al esperpento de Valle-Inclán. Es difícil señalar una relación directa entre [156] los dos escritores. Pero quiero señalar que la tendencia esperpéntica valleinclanesca apunta ya en *La marquesa Rosalinda* (1913), aparece perfilada en las obras de 1920, *Divinas palabras*, *Farsa de la enamorada del rey*, *Farsa y licencia de la Reina Castiza* y *Luces de bohemia*. También otra obra maestra del género, *Los cuernos de don Friolera* (1921), es anterior al *Ulises*.

La «Noche de Ulises» se presenta en tres planos: escenas callejeras, la sala de música de Bella Cohen y las visiones alucinantes de Bloom y Esteban.

Por la calle de Mabbot desfilan marginal men, deformes, de textura naturalista, tipos tarados, mujeres pigmeas, chicos patizambos, viejos acartonados, idiotas de ojos saltones y boca babeante, alcahuetas con «jeta de foca famélica»; soldados pendencieros...

Por la calle nocturna pasan Esteban y Lynch. Después surge Bloom, sudoroso, reflejado en un espejo cóncavo; avanza entre el mundo marginal del suburbio -vagabundos, peones, soldados, guardias, alcahuetas, prostitutas desgreadas- hasta la casa de Bella Cohen.

En la descripción de la sala de Bella Cohen recarga las tintas realistas. Al lado del detallismo de los objetos, resalta el exhibicionismo de las mujeres Kitty, Kate, Zoe, Fanny, Flora y Teresa; las fuertes y procaces expresiones, el dinámico episodio final: cantos y danzas, alboroto provocado por Bloom al romper una araña con su garrote de fresno.

Con las escenas callejeras, con el pansexualismo del burdel, se imbrican, se empastan, con técnica cinematográfica, planos fantasmagóricos imaginados por los protagonistas. Nos sorprenden, en primer lugar, las alucinaciones de Leopoldo: apariciones súbitas del padre, la madre y su mujer, Marion, con pintorescas indumentarias; las transformaciones de su propia personalidad y vestimenta... Una determinada situación, una simple frase, suscitan la fluencia imaginativa que reconstruye una detallada visión: el interrogatorio de los guardias

le hace imaginar la escena de acusación en la audiencia; en el diálogo con Zoe se suceden las transformaciones: político obrero regidor de Dublín, emperador del reino, hermafrodita, Mesías ben Joseph, azotado con orejas de burro... Estas fantásticas visiones rozan el mito de las transformaciones de Circe en la cruda escena de Bloom convertido en mujer y sometido a grotescos tormentos.

También Esteban sufre estas transformaciones: al oír a Lynch que «es hijo de Cardenal», «aparece» como Primado de Irlanda; conjura la presencia de sus padres e imparte la bendición.

El plano imaginado se funde, se empasta con el real y se ofrece directamente al lector; la técnica de ensamblaje equivale a la proyección simultánea de lo captado por la cámara real y por la cámara imaginada. Surgen por este procedimiento personas pasadas y presentes, existentes e imaginarias: los padres de Bloom, los hijos de Erin, Paddy Dignam, el Padre Dolan, Marion, su amante Boylan... El soldado Carr cita al rey y súbitamente aparece en el «cono proyector» Eduardo VII; Esteban alude a la muleta torera y surge Kevin Egan, «con camisa negra a la española»; la referencia a irlandeses colgados genera el muchacho rebelde gravemente herido...

Se dinamizan, además, los animales y se personifican y hablan los objetos: la gorra, el gramófono, la llama del gas, el abanico, la mariposa de papel, los besos, las horas...

Las visiones alucinantes de los protagonistas se aproximan al monólogo, se convierten en percepción y diálogo interior exteriorizado. Una sugerencia determinada es como un resorte eléctrico que enciende los cerebros de Leopoldo y Esteban, transformándolos en televisores que emiten escenas absurdas con cambios de personalidad, indumentaria y diálogo, en una eliminación del tiempo cronológico, en fusión cinematográfica del presente con el pasado y el futuro.

Arquitectura del «Ulises»

En la narrativa tradicional predominan las historias completas de los protagonistas, el desarrollo cronológico de todo un ciclo vital o la andadura lineal de un período de años. Frente al relato de circuito cerrado, aparece la novela de cielo abierto, que presenta y abandona en cualquier momento a sus protagonistas. Al lado de la historia total de unos personajes tenemos la proyección novelesca sobre parcelas limitadas de sus vidas.

El Ulises es un ejemplo de limitación del tiempo cronológico. La acción transcurre únicamente en el día 16 de junio de 1904 y las primeras horas del 17. Desde la primera escena a la última página transcurren 18 horas y 45 minutos.

El relato se inicia a las ocho de la mañana con el desayuno de [158] Esteban Dédalo y su amigo el estudiante Buck Mulligan, en la torre Martello. Los tres capítulos de la primera parte se centran sobre el joven Esteban, el estudiante de El retrato del artista adolescente, convertido ahora en profesor.

En los doce capítulos de la segunda parte se proyectan en primer plano las andanzas de Leopoldo Bloom. También aquí la acción comienza a las ocho de la mañana con el desayuno, en el número 7 de la calle Eccles. Joyce sigue al agente de publicidad con un movimiento de cámara cinematográfica; proyecta todas sus recaladas: su casa, la farmacia, los baños públicos, el entierro de un amigo, las oficinas del periódico, el sucio bar de Davy Byrne, la biblioteca, el hotel, el establecimiento de Barney Kiernan, las rocas del promontorio, la comida en el hospital de maternidad, el prostíbulo de Bella Cohen...

Entre la brevedad simétrica de la primera y la segunda parte, el extenso núcleo central domina toda la novela. A través de trescientas páginas presenciamos el deambular diurno de Leopoldo Bloom. Mediante tres procedimientos -óptica del novelista, objetivación impersonalizada e introspección- conocemos todos sus actos, reacciones y pensamientos. Es un personaje dinámico, extravertido, pero también contemplador, receptor del cosmos circunvalante, introvertido.

Bloom es el verdadero protagonista de la extensa parte central, pero a veces está relegado a un segundo término, queda fuera de la óptica del novelista. En el capítulo X, la cámara se proyecta sobre el promontorio Howth, donde a la luz crepuscular juegan los niños y están sentados los tres amigos, y se detiene en la joven Gerty, atraída por la presencia de Bloom, pero enfoca también a éste, y al final gravita sobre el surtidor de sus pensamientos.

El protagonista apenas aparece en las instantáneas de la redacción de «El Hombre Libre». En el capítulo VI, localizado en la biblioteca, el centro de gravedad recae sobre la discusión de Esteban y Mulligan sobre Shakespeare. En el episodio central de las «rocas errantes» capta con visor cinematográfico las calles llenas de berlineses; Leopoldo sólo aparece fugazmente, pero algunos de los encuadres contrapuntísticos se enmarcan en su calle; además, aparecen en escena Boylan, el amante de su mujer, Esteban y Mulligan.

Los episodios del Hotel Ormond, la taberna de Barney Kiernan [159] y el hospital de maternidad son de protagonismo colectivo; pero Leopoldo aparece en los tres como víctima.

El episodio nocturno de la casa de Bella Cohen tiene una alucinante estructura dramática, que analizaré más adelante. En la tercera parte, la narración se centra primero en Esteban y Leopoldo. El capítulo II está desarrollado enteramente en forma de preguntas y respuestas, con un procedimiento mezcla de rigurosa encuesta periodística, interrogatorio judicial y sondeo psicoanalítico.

El regreso inseguro, con «resaca», de Bloom y Dedalus está sometido a sucesivas preguntas que llenan cerca de un centenar de páginas. Las respuestas, al taladro de interrogaciones impersonalizadas, descubren el itinerario que sigue el «diunviro», sus deliberaciones, las opiniones convergentes y divergentes; describen el salto de Bloom por las rejas del patio, la imagen que observa Esteban desde fuera, las manipulaciones dentro de casa, el mobiliario de la cocina...; analizan las cualidades de cada uno, las circunstancias familiares, las aficiones...

Este insólito formulario pasa de la percepción objetiva al discurrir reflexivo, del presente circundante al pasado evocado. Al marcharse Esteban, el interrogatorio gravita primeramente sobre Leopoldo y los objetos que le rodean; pero al acostarse es compartido también por su esposa Molly.

Con el sueño de Bloom queda un solo personaje activo en escena, Marion Bloom, que llena las últimas 45 páginas de la novela con la desbocada introspección de sus experiencias sexuales.

Influencia de «La Odisea»

La estructura de La Odisea sirve de armazón para la novela de Joyce. El novelista irlandés, seducido por la búsqueda de antecedentes clásicos de los acontecimientos modernos, proyecta los episodios de la epopeya homérica sobre el plano de la capital dublina, protagonizados por personajes de comienzos de nuestro siglo.

Leopoldo Bloom personifica a Ulises en su condición de hombre errante, desplazado de su hogar, sometido a peligros, burlado. Es [160] un ejemplo contemporáneo de frustración psicológica, desajuste social y discriminación racial.

Las andanzas del vulgar agente de publicidad corresponden, según la interpretación de Stuart Gilbert, al periplo del héroe mítico. Bloom paladea, mientras lee una carta, la aventura con Marta Clifford (Calipso); su visita a los baños públicos recuerda el episodio de los «lotófagos»; el entierro de su amigo Paddy Dignam semeja el descenso a la región de Hades; la grosera comida en Davy Byrne puede compararse con los «lestrigones»; la visita al hospital de maternidad, con los «bueyes del sol»; las «sirenas» son las meseras del Hotel Ormand, Lidia Douce y Mina Kennedy...

La peligrosa aventura de la cueva del cíclope se repite en la taberna de Barney Kiernan, donde Bloom es humillado y ofendido por su ascendencia judía. Y los encantamientos de Circe parecen reproducirse en las impresionantes escenas del lupanar de Bella Cohen... La tercera parte corresponde al regreso (Nostos); el pastor Eumeo está representado por el cochero; Ítaca es la casa de Bloom, y Molly, Penélope.

A pesar de todo, el paralelismo no es tan preciso como pretende Stuart Gilbert. La psicología de los personajes es distinta, y algunos episodios están tratados con aguda ironía, con deformadora intención burlesca.

La encantadora y femenina Nausica homérica está sustituida por el anhelante exhibicionismo de Gerty Mac Dowell. Y a la fiel Penélope corresponde en la novela de Joyce la cantante Molly Bloom, infiel a su marido numerosas veces.

Lo más sugerente de la sincronización joyciana con el esquema homérico es el último parentesco entre Esteban (Telémaco) y Bloom (Ulises). Esteban, con sus 22 años, es para

Michel Butor «el hijo perpetuo», desligado de su ascendencia espiritual y de su familia. Leopoldo, con sus 38 años, afligido por la ya lejana muerte de su hijo Rudy, simboliza el afán de paternidad.

A través de todo el libro, los dos protagonistas se buscan sin saberlo. Leopoldo se cruza con Esteban cuando se dirige al cementerio, coincide con él a mediodía en la biblioteca. Al anochecer se funden sus itinerarios, en la francachela de los estudiantes en la clínica de partos. Bloom, atraído por Esteban, lo sigue al barrio [161] bajo y entra en directo contacto con él, lo atiende en su crisis y lo conduce a su casa, mientras se transfunde el fantasma de Rudy.

James Joyce.

Franz Kafka.

Técnica contrapuntística

La acción nuclear del Ulises se proyecta sobre el reducido tiempo presente de un día. El tiempo cronológico coincide aproximadamente con la lectura detenida de la novela. Pero a través de la introspección, de la corriente de la conciencia, del interrogatorio de la tercera parte, se rompe la secuencia temporal con frecuentes saltos al pasado. El presente y el pasado, lo real y lo imaginado, se funden con frecuencia en el repensar de los personajes. Por otra parte, los tiempos psicológicos son distintos, según los episodios. La narración, unas veces se dinamiza, otras se remansa en tempo lento.

Dentro del acontecer presente sobre el plano de la ciudad dublinaesa, Joyce ensaya varias veces la técnica contrapuntística. Además del paralelismo entre las andanzas matinales de Esteban y Bloom se apuntan, a través de la segunda parte, rápidas situaciones y percepciones contrapuntísticas. En el capítulo VIII, mientras Leopoldo trata de olvidar la infidelidad de su mujer, Boylan acude a la cita con ella; y la manipulación de la señorita Douce en la llave de la cerveza se sincroniza con lo que está sucediendo en el número 7 de la calle Eccles.

En el décimo episodio, con los pensamientos anhelantes de la joven Gerty se sincronizan los cantos religiosos de la iglesia cercana y los juegos de los niños. Pero el más claro ejemplo contrapuntístico está en el capítulo VII, con la simultaneidad de cuadros protagonizados por personajes distintos: Corny Kelleher cierra su libro diario; el P. Commee sube a un tranvía; un marinero se desliza por la esquina debruzado en las muletas y pide limosna con su gran gorra; pilluelos descalzos chupan regaliz; Boody y Ratey toman la sopa en la cocina llena de humo; la chica rubia prepara una cestilla de flores a Blazes Boylan; la mecanógrafa señorita Dunne escribe y atiende al teléfono...

El monólogo joyceano

James Joyce ensaya en el *Ulises* casi todas las posibilidades expresivas del internal monologue, monólogo interior individual y determinado. [162] Refleja en la pantalla de la conciencia impresiones fugaces o presentes que suceden dentro del foco de la observación de los personajes, huellas de impresiones pasadas, zonas de penumbra subconsciente, iluminadas por asociación de ideas.

Los tres protagonistas bucean en su interior en una forma muy distinta. Esteban Dédalo es un intelectual, un filósofo inclinado a raciocinar, y somete sus monólogos al esfuerzo de la estructura lógica, de los grupos fónicos, del lenguaje articulado, aunque no sonoro.

En los dos primeros episodios, su voz interior se manifiesta en fugaces evocaciones, en pensamientos, más que espontáneos, reflexivos. El tercer capítulo está casi totalmente monologado, con una articulación paratáctica, perfectamente lógica. Claro que, al lado del análisis de sensaciones presentes, encontramos a veces una confluencia de temas, de impresiones que inciden desde distintos momentos de su vida, desde varias localizaciones geográficas: habla consigo mismo, se enfrenta con su crisis religiosa, recuerda su estancia en París; juega con visiones impresionistas y expresionistas; acumula citas literarias, palabras en varios idiomas.

Este monólogo articulado, literario, introspectivo, trasunto del propio Joyce, a veces quiebra parte de las estructuras sintácticas, se acerca a la reproducción de los pensamientos tal como afluyen a la mente. He aquí un ejemplo: «Misionero a Europa después del ardiente Columbanus. Fiacre y Scotus, en sus banquillos disciplinarios, esparcidos en el cielo de sus jarros de a litro, estallanlatinriendo: Euge! Euge! Fingiendo hablar inglés chapurreando mientras arrastrabas tu valija, mozo de tres peniques, a través del muelle viscoso de Newhaven. Comment? Rico botín trajiste de vuelta...»

El monólogo de Leopoldo Bloom es, en cambio, un receptáculo de impresiones ciudadanas, proliferación de sensaciones, de imágenes, de recuerdos, de sentimientos.

En las primeras horas matinales, el discurrir de Bloom se proyecta en el presente: cavila sobre acciones momentáneas, inmediatas, sobre lo que puede decir o hacer, sobre los compromisos del día. En la iglesia piensa en la significación de los ritos, se muestra irreverente y blasfemo ante la comunión.

Al monólogo callejero del agente de publicidad, interrumpido [163] por encuentros casuales, afluyen pensamientos venidos de todas partes, de distintos campos de tiempos y lugares; pero generalmente están articulados, sin ruptura de la armonía sintáctica. Además, algunos saltos al pasado están suscitados por impresiones de raíz proustiana; son «reminiscencias» claras, realistas: aventuras amorosas, imágenes de su adolescencia y juventud, autocontemplación retrospectiva, «espejo dentro de un espejo».

También cruzan como relámpagos por la atareada mente de Bloom toda clase de planes utópicos. Pero nos interesa en forma especial la ruptura del monólogo articulado, musitado en voz baja. Sólo entonces nos encontramos con el verdadero monólogo interior, «exposición de los sentimientos más íntimos anteriores a toda organización lógica». El monólogo articulado era una crónica del discurrir individual del protagonista. El monólogo encabalgado reduce el río de la conciencia a una sucesión de palabras sin puntuación, a veces deformadas y sin sentido.

Encajan aquí las palabras de Rama Krisma: «Pasados ciertos grados de la punta del alma, ya no hay grados». Joyce sabe que el subconsciente registra cosas que no registra el consciente.

El automatismo, la baraja de palabras murmuradas por Bloom, al releer la carta de Marta, puede ser un ejemplo, muy próximo al utilizado por Faulkner en *El sonido y la furia*: «Enojada tulipanes contigo querido hombre flor castigar tus cactus sino te por favor pobre no-meolvides cómo deseo violetas querido rosas cuando nosotros pronto anémona encontramos todo pícaro pedúnculo esposa perfume de Marta».

En el discurrir callejero del capítulo tercero encontramos también formas que se despeñan en fusión automatizada, inconsciente. Pero hay momentos en que la rapidez de las transmisiones internas produce hipérbaton violento, en cabalgamiento sintáctico y sirremico, deformación morfológica o fonética. El pensar discursivo pierde su sentido lógico. Sin una ulterior relación resulta un caos. Encontramos varios ejemplos en el episodio octavo. Al comienzo se prolongan, a través de dos páginas, la fragmentación, las formas onomatopéyicas, las expresiones exhortativas, las ondulaciones aliterativas, la estructura poética surrealista: [164]

«Bronce y hierro oyeron los herraduroshierro, acerosonando.

Impertuent tuentuent.

Astillas, sacando astillas de la dura uña del pulgar, astillas.

¡Horrible! Y el oro se sonrojó más.

Floreció una ronca nota de pífano.

Floreció. La azul floración está sobre los cabellos coronados de oro.

Una rosa saltarina sobre satinados senos de satén, rosa de Castilla.

Gorjeando, gorjeando: Ay dolores.

¡Pío! ¿Quién está en el piodeoro?

tintín gritó al bronce con lástima».

Frente al empaste sintáctico y a la imagería surrealista, la fragmentación lingüística yuxtapuesta: «¡Atención! Cierren sus estrepitosis. ¡Flop! ¡Flop! Sigue ardiendo. Alliva ella. ¡Brigada! Al encuentro del barco. Tornen la calle Mount. ¡Corten! ¡Flop! ¡Sus, ea! ¿No vienes? Corran, refugio, carrera. ¡Flaaap!».

Al final del famoso interrogatorio, los pensamientos de Bloom se desbordan en este absurdo juego de cambios consonánticos iniciales: «Simbad, el Marino y Timbad, el Terina y Jimbad, el Yarino y Winbad, el Warino y Nimad, el Narino, El Fimbad, el Farino y Bimbad, el Marino y Pimbad el Parino y Nibad, el Malino y Uimbad, el Uarino y Rimbad, el Rarino y Nimbad, el Karino y Kimbad, el Carino y Cimbad, el Jarino y Ximbad, el Sarino».

El monólogo de Molly Bloom

La mejor expresión del monólogo joyciano es el último episodio de la novela: 48 páginas sin puntuación que proyectan el surtidor de la conciencia de Molly. Monólogo desbordante, sin pausas, sin puntos ni comas. Fluir mental, lleno de fuertes expresiones, de actos de desnuda crudeza. La confesión más libre, más audaz de un personaje femenino de la novelística universal.

La llegada intempestiva de Leopoldo desata la imaginación de la mujer cantante. Acostada en su cama, en actitud de Gea-Tellus [165] colmada, parte de sus sensaciones presentes, de la presencia y andanzas de su marido; bucea constantemente en el pasado, en sus relaciones conyugales, en las aventuras extramatrimoniales.

La fidelidad de esta nueva Penélope deja mucho que desear. Ella misma confiesa su precocidad: «Sabía más de los hombres y de la vida cuando tenía 15 años de lo que todos ellos van a saber a los 50». Una prueba de su capacidad erótica la vemos en la enumeración de sus 25 amantes, hecha por el propio marido.

Las aventuras amorosas pasadas, con Bartell d'Arej, Lenelian, Val Dillon, Gorduey, Mulley, se proyectan en el fluir presente de su pensamiento; se funden las situaciones sin control cronológico con las relaciones del amante de turno, Boylan. Pero también el marido reaparece con frecuencia, en su declaración amorosa con su presunción juvenil, en su cohabitación, en el grotesco comportamiento de algunas noches, en sus andanzas profesionales, en sus supuestas aventuras con las criadas.

En su vida sentimental ocupa un recuerdo vivo, insistente, el amor adolescente gibraltareño, con la narración detallista de la entrega frente al mar del estrecho. Este primer amor con el teniente Mulley se entreteje con la primera entrega a Bloom.

Esta doble aventura juvenil está unida a Gibraltar. La protagonista es hija de la judía española Lunita Laredo y de un oficial irlandés de la guarnición británica, y el encanto de las impresiones juveniles aflora varias veces en la autointrospección de Marion: el calor, el viento de Levante, las ráfagas heladas que descienden de Sierra Nevada, «la silueta del peñón alzándose como un gigante en comparación con la montaña de las Tres Rocas»; los toques de diana, los soldados trajinando; la corrida de toros en La Línea.

La heroína se siente encadenada a estos recuerdos españoles. «Era hermoso mirar -dice- a través de la bahía desde Algeciras todas las luces de la roca como luciérnagas». Además, la luz fosforescente mediterránea se imbrica con sus sensaciones amorosas en este final de la novela.

«Oh ese horroroso torrente profundo oh y el mar el mar carmesí [166] a veces como el fuego y las gloriosas puestas del sol y las higueras en los jardines de la Alameda sí y todas las extrañas callejuelas y, las casas rosadas y azules y azules y amarillas y los jardines de rosas y jazmines y de geranios y de cactus y Gibraltar cuando yo era chica y donde yo era una Flor de la Montaña sí cuando me puse la rosa en el cabello como hacían las chicas andaluzas o me pondré una colorada sí y cómo me besó bajo la pared morisca y yo pensé bueno tanto da él como otro y después le pedí con los ojos que me lo preguntara otra vez y después él me preguntó si yo quería sí para que dijera sí mi flor de la montaña y yo primero lo rodeé con mis brazos sí y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis senos todo perfume sí y su corazón golpeaba como loco y sí yo dije quiero Sí».

Esta evocación que cierra la corriente de la conciencia de Molly Bloom nos puede servir de modelo del monólogo joyceano. Vemos que hay una eliminación de signos puntuísticos; la supresión de las pausas encabalga los pensamientos de la heroína, pero no fragmenta el sentido lógico del vehículo expresivo; pueden restablecerse las estructuras sintácticas, paratácticas e hipotácticas, mediante una conveniente puntuación.

Por momentos, la marea de la conciencia se complica con la ruptura de la secuencia temporal; los tiempos se confunden, se atropellan, restallantes de recuerdos y de deseos.

Por otra parte, Joyce se esfuerza siempre en expresar la extrema complejidad de los estados psicológicos y de conciencia. El monólogo de Molly es de carácter introspectivo: movimiento subyacente, torbellino incesante, más válido psicológicamente que las subconversaciones articuladas de Esteban.

El tempo de la autointrospección es distinto: se remansa en algunos recuerdos, se precipita en sucesivas experiencias sexuales; se interrumpe varias veces con las badaladas de la hora en las campanas de San Jorge y con los pitidos del tren en fusión directa con el monólogo: «tuiiiiiituuooooor algún tren silbando por ahí la fuerza que tienen esas locomotoras como gigantes enormes con el agua agitándose por todos lados y saliéndose por mil sitios».

Además, son frecuentes las digresiones: rememoraciones infantiles, preocupaciones económicas -compra de provisiones, gastos de [167] alquiler, visita a saldos-; referencias a trajes, ropas interiores, corsés ceñidos, sombreros; recuerdos de su hija Molly y de su hijo muerto Rudy.

Sumisión sensual del cuerpo

Joyce se esfuerza en penetrar en la corriente de la conciencia de una mujer. Intenta explorar todos los rincones, todas las sombras de su espíritu; desnuda sus secretos prohibidos; desvela su cuerpo; confiesa sus más íntimas acciones; vacía sus sentimientos como en una rigurosa y abierta confesión final y consigue un monólogo cargado de fuerte erotismo, de tremendo contenido lujurioso.

Para Harry Levin, Molly personifica «la sumisión sensual del cuerpo». Tiene 33 años y está en plena posesión de sus encantos femeninos. No se siente más vieja que en los años felices de Gibraltar; y el deseo está siempre alerta.

Las sensaciones eróticas pasadas y presentes desbordan el punzante deseo de nuevas aventuras, de que la abracen 20 veces al día, de seducir a un joven y hermoso poeta, de irse por los muelles y entenderse con un marinero.

Pero, además, esta sensual heroína joyceana, reencarnación de una diosa primitiva y jocunda, rememora con tremendo descaro, con descarnada objetividad, las funciones sexuales, las prácticas onanistas y anticoncepcionistas; analiza, con plástica naturalista, la especial constitución femenina, los órganos masculinos... Y emplea para su libertina confesión un lenguaje desnudo, elemental, malsonante, ofensivo, empleado por primera vez en una novela, si exceptuamos las licenciosas y provocativas memorias de la cortesana Fanny Hill (1748), de John Cleland.

Se ha discutido mucho sobre la obscenidad del Ulises. Las largas prohibiciones de la novela en Inglaterra y Estados Unidos sirven para atestiguarlo. Sin embargo, el juez neoyorquino John M. Woolsey no encuentra en sus páginas el propósito equívoco del sensualista.

[168]

Un original interrogatorio

En el último capítulo del Ulises, Joyce interrumpe el relato normal para servirse de una forma interrogativa que bordea a veces el monólogo, el fluir de la conciencia. El regreso inseguro, vacilante, con «resaca», de Bloom y Dedalus está sometido a un minucioso interrogatorio.

El taladro de las interrogaciones, formuladas en forma gramaticalmente impersonalizada, descubre el deambular de los protagonistas, su conversación, sus

preferencias, sus divergencias, sus recuerdos infantiles y juveniles, sus sensaciones volitivas.

Las 80 páginas de este insólito formulario, estructurado como un catecismo o un interrogatorio judicial, nos sirven para reconstruir las fichas completas de los protagonistas: relación entre sus edades, encuentros anteriores, circunstancias, carácter...

Las respuestas forzadas, rápidas o minuciosas saltan de lo subjetivo a lo objetivo: de los pensamientos de Bloom a sus esfuerzos para entrar en el patio y abrir la puerta de casa; de sus manipulaciones a las estadísticas del caudal de agua de la ciudad de Dublín; del fenómeno de ebullición a la minuciosa descripción del aparador...

El interrogatorio se desliza sobre Bloom o Dedalus o se proyecta sobre los dos. Después de la despedida de Esteban, Leopoldo se queda solo en la alta noche y todas las preguntas se centran sobre sus sensaciones, sus pensamientos, sus gestos. Joyce nos descubre entonces su habitación, su mobiliario de pequeño burgués; cataloga los libros de su pequeña biblioteca; reproduce su lista de gastos del día; penetra en sus planes para hacerse rico; revisa lentamente el contenido de los cajones; ausculta reminiscencias e impresiones presentes...

Con los actos de acostarse, un nuevo problema se incorpora a la corriente de la conciencia del héroe: su mujer Marion, envuelta en ideas de celos, de envidia, de sexualidad.

[169]

«Finnegan's wake»

En 1923, James Joyce comienza a escribir *Finnegan's Wake*, pero esta última novela del escritor irlandés no se publica hasta 1939, en Nueva York.

El despertar de *Finnegan* es un libro oscuro, hermético, de fatigosa y difícil lectura. Por algo uno de sus comentaristas, Michel Butor, confiesa que no lo ha leído completo. La primera dificultad es el lenguaje: numerosas palabras no figuran en el diccionario inglés, son una invención de Joyce. Ya hemos visto cómo en el *Ulises* utiliza palabras desusadas en el habla corriente, deforma la ortografía, emplea onomatopeyas y palabras compuestas. En *Finnegan's Wake*, estos procedimientos se complican; las palabras, más que yuxtaponerse, se contraen, se funden, se convierten en «palabras fermentadas», según expresión del propio novelista.

«Joyce -dice Michel Butor- empaqueta a menudo en un mismo envoltorio tres, cuatro o aún más palabras. Algunas de éstas podrán aliarse para formar compuestos, o, en otra lectura, separarse unas de otras. Para el lector, a menudo, se dibujará en el interior del conjunto una palabra en la que el propio Joyce jamás había pensado».

Además de las palabras contraídas, empleadas en el lenguaje coloquial y en el poético, Joyce se sirve calembour, de la parodia, de palabras de doble sentido, de palabras-maleta, como las llama Butor.

Pero en El despertar de Finnegan se rompe con la secuencia temporal y se complica el argumento. La acción resulta, a veces, circular. Por eso es necesario establecer una estructura lineal, como ha hecho Michel Butor. En torno a la historia de Finnegan giran una serie de relatos: retrato y vida de H. C. E.; retrato y vida de Shem; combate de Shena y Shaun...

La parte más divertida de la novela es la balada que da título al libro: el albañil Finnegan se cae de un andamio; sus compañeros lo creen muerto, pero durante el velatorio riñen, y un poco de whisky que están bebiendo cae en el rostro del presunto muerto, se desliza por su boca y le despierta.

Juega un papel más importante en el relato H. C. E., casado [170] con Anna Livia, padres de los gemelos Shem y Shaun. Shaun, bajo varios nombres, es el protagonista central de la tercera parte... Pero en realidad se trata del enfoque múltiple de un personaje masculino. Con razón dice Domingo García-Sabell: «E unha perspetiva que arrinca dun home non concreto, dun home pluri-dimensional e que, axiña, o trascende i o convirte en sustancia abstracta, en miolo discursivo».

Finnegan's Wake es una «obra en marcha», una «obra abierta», íntimamente relacionada con la lectura de la Scienza Nuova, de Vico, influida por su teoría de dos ciclos históricos en espiral, por el «eterno retorno», como ya han señalado ampliamente Harry Levin y Umberto Eco.

[171]

Bibliografía

BUTOR, Michel. Répertoire, París, Ed. Minuit, 1960. Incluye los estudios: «Pequeño crucero preliminar a un reconocimiento del archipiélago Joyce» y «Esbozo de un umbral para Finnegan». Versión española: Sobre Literatura, Barcelona, Seix y Barral, 1960.

CURTIUS, Ernst Robert: James Joyce und sein «Ulysses», Zurich, 1929. Versión española.

DUJARDIN, Edouard: Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce, París, 1931.

ELIOT, Thomas S.: «Ulysses», order and Myth, en «Dial», noviembre, 1923.

ELLMANN, Richard: The Background of Ulysses, en «Kenyon Review», XVI, 1954, págs. 337-86.

GARCÍA-SABELL, Domingo: James Joyce i a loita poela comunicación total, en Ensaio, Vigo, Galaxia, 1963.

GILBERT, Stuart: James Joyce's «Ulysses»: A study, Nueva York, 1930.

GILLET, Louis: Stèle pour James Joyce, París, Ed. Sagitaire, 1946.

GORMAN, Herbert: James Joyce, Nueva York, 1939. Versión española, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1945.

JUNG, C. G.: ¿Qué es Ulises?, Buenos Aires, S. Rueda, 1944.

LARBAUD, Valéry: James Joyce, a critical introduction, Norfolk (Conn.), 1941. Versión española, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1959.

OBRADOVIC, Adelheid: Die Behandlung der Räumlichkeit im Späteren Werk des James Joyce, Marburgo, 1934.

SCHAUCH, Margaret: The language of James Joyce, en «Science and Society», 1939.

PRESCOTT, Joseph: The Language of James Joyce's «Ulysses», presentado en el VIIIème Congrès de la Fédération internationale des Langues et Littératures Modernes, Université de Liège, 1961.

SMITH, Paul Jourdan: A key to the «Ulysses» of James Joyce, Chicago, 1927.

STEWART, T. I. M.: James Joyce, London, Longmans Green, 1957.

[173]

Literatura «laocontiana»

[175]

Las situaciones límites

La tradición naturalista es superada, ya a comienzos de siglo, por la «desesperación», por el sentido de culpabilidad del teatro de Ibsen. A medida que nos adentramos en nuestra centuria, aumentan las crisis de turbación, las situaciones conflictivas, en el campo de la convivencia humana. «Vivimos en un universo surcado continuamente de relámpagos misteriosos, henchido de brumas ocultas, vibrando de múltiples llamadas».

Freud descubre que los hechos psíquicos tienen un sentido; ninguna conducta en el hombre es el simple resultado de algún mecanismo corporal. Otros autores borran la línea divisoria entre el «cuerpo» y el «espíritu». Se imbrican materialismo y espiritualismo, pesimismo y optimismo. A medida que avanza el siglo hacia su segundo tercio, se restaura y profundiza la noción de la carne. Y surgen en otro campo del espíritu las especulaciones de una «nueva Edad Media», «nueva Cristiandad», «nueva Europa»: comienzo de la gran reacción universal contra la ilustración social y democrática.

Ya hemos visto cómo el subconsciente, la subterrneidad del hombre entra poderosamente en la novela. Se produce al mismo tiempo el teatro psicológico y psicoanalítico de Strindberg, Ibsen, Lenormand, O'Neill...

También el arte toma nuevos rumbos. Las visiones impresionistas son sustituidas por la deliberada deformación de los objetos. Se suceden las tendencias: cubismo, constructivismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo. Las obras de Braque, Rouault, Chagall, Picasso, Paul Klee, traspasan mágicamente la realidad, nos muestran un supermundo, que encontraremos también reflejado en la literatura. [176]

La primera guerra europea, con su desfile de muerte, prisión, exilio y miseria, influye directamente en las nuevas formas literarias. Para Aldous Huxley, la generación anterior al conflicto bélico se movía dentro del dominio «animal racional»; la siguiente se orienta hacia el «animal subconsciente».

Por entonces, un grupo de escritores refugiados en Zurich celebran, desde 1916, sesiones literarias de carácter confusamente «expresionista-futurista-pacifista». En 1918 se lanza el primer manifiesto dadaísta, «contra todos los sistemas». En 1924 aparece el primer *Manifeste du surréalisme*, que proclama el «automatismo psíquico, mediante el cual se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento».

Para el presente estudio tiene especial importancia un viraje radical: frente al «crepúsculo de los mundos imaginarios», al lado de los mundos subyacentes de Proust y de Joyce, se inicia una literatura de extrañamiento, de debatirse agónico de los protagonistas. Una literatura con clave, situacional, que me atrevo a llamar «laocontiana».

La nueva toma de conciencia arranca de las novelas de Franz Kafka. El autor de *La metamorfosis* explora niveles inéditos; se enfrenta con el destino humano, con el aislamiento, con el problema de la culpabilidad; nos descubre un mundo distinto, de significaciones simbólicas, próximas a nuestro destino.

Kafka produce la impresión de lo real en lo irreal; su cosmos material, tangible, esconde significaciones profundas. El propio novelista nos da la clave de su cosmovisión. «Se fotografían los objetos en el espíritu. Mis narraciones son una forma de narrar con los ojos». Nos ofrece las cosas mismas, extrañas, grotescas, reales por la distancia entre ellas y el narrador. Este procedimiento es una anticipación del *nouveau roman*. Pero, además, sorprendemos en su novelística el anuncio de la «sensibilidad absurda», que se impondrá quince o veinte años después de su muerte.

La influencia de Kafka es decisiva en la literatura contemporánea. Más adelante veremos otros ejemplos de literatura situacional: la angustia de Sartre, la problematicidad del «ser», el miedo metafísico, los casos límite de Samuel Beckett.

[177]

Asedio al misterio de Franz Kafka

Franz Kafka se ha convertido, en un cuarto de siglo, en el novelista más discutido de nuestra época. Su producción literaria, llena de tanteos, de insistentes esbozos, de reelaboraciones, representa la frontera entre el ser y el no ser, encierra un denso y misterioso mensaje al mundo contemporáneo.

Perfil biográfico

Franz Kafka, hijo de un comerciante judío, nace en Praga en 1883. Transcurre su infancia en medio de soledad, de aislamiento familiar, sometido a la dura autoridad paterna. Estudia el Gimnasio alemán en un riguroso colegio. Su educación alemana continúa en la Universidad. En 1906 se doctora en jurisprudencia; pero, en vez de dedicarse a la abogacía, busca un empleo en una compañía de seguros de accidentes. Según Max Brod, algunos capítulos de sus novelas derivan de la atmósfera realista de estos años, en contacto con los obreros mutilados.

Sus relaciones directas con el extranjero se deben a los viajes de vacaciones a Italia, Francia y Alemania. Pero su obra, más que en el resultado de una proyección externa, se basa en la introspección. Kafka se encierra en su soledad; él mismo afirma: «Me aislaré de todos». Otro factor operante de su carácter es la morbosa sexualidad que le domina desde la adolescencia, confesada a través de su diario y reflejada en las páginas de sus novelas. Sin embargo, su vida sentimental está determinada por tres fracasos: ruptura del compromiso matrimonial con la berlinesa F. B.; fallidas relaciones con una joven praguense, en 1920; el amor de Milena, expresado emotivamente en sus extraordinarias cartas; y, por último, su vida íntima, en Berlín, con Dora Deymant, desde 1923.

A consecuencia de la tuberculosis que viene soportando desde 1917 muere en el sanatorio de Kierling, el 3 de junio de 1924. [177]

En torno a Kafka se ha creado la opinión de ser hombre encerrado en una turrís eburneae, asceta inquietado por especulaciones religiosas. Pero su íntimo amigo Max Brod afirma que era «diametralmente distinto»; se interesaba por todo lo nuevo, por lo actual, por lo técnico; se relacionaba con sus compañeros de oficina; no demostraba tristeza y su trato era reconfortante.

Sin embargo, hay que pensar en graves determinantes que tuvieron que influir en su carácter. Charles Moeller señala un triple desarraigo en la vida del escritor: el desarraigo social, por su condición de judío de lengua alemana, dentro del antisemitismo de la capital checa; la presión de la burocracia de la monarquía austrohúngara; el drama personal de sus relaciones con el padre.

La relación con el padre es «la mayor obsesión de su vida». Según la expresión de Jan Molitor, está dominado por el «Moloch» de la figura paterna. El desequilibrio de estas relaciones deriva de la extraversion del padre; con su absorbente supremacía, y la introversion del hijo. La conciencia de culpabilidad, el sentirse castigado antes de saber que había hecho algo malo, presentes en la obra del escritor, derivan, para Moeller, del choque con la inflexible autoridad paterna.

La mejor expresión de este conflicto filial es la Carta al padre, redactada en 1919, con sus reproches, con su acumulación de hechos de la niñez y la juventud. Parece entreverse que el conflicto con el padre es una «tentativa de evasión», una independencia y libertad; y

la carta podía ser una ficción más, insincera, cargada de culpabilidad. Si atendemos a la expresión de D. J. Vogehmaun, «es una carta de abogado», una autodefensa, una justificación. Lo cierto es que su madre se la devuelve, sin atreverse a darle curso.

Interpretaciones del pensamiento kafkiano

Aparentemente, la novelística de Kafka es un reducto cerrado, esotérico; se ajusta a la opinión del escritor inglés Arthur Mochén; «el mundo es un depósito de símbolos y de significados ocultos». Es necesario releer sus relatos, analizarlos desde distintos ángulos, [179] para descubrir que el autor se mueve en dos planos: la realidad y la alegoría, la vida cotidiana y la inquietud espiritual; para penetrar en las aventuras turbadoras que arrastran a los protagonistas, temblorosos, obsesos, en la persecución de problemas que no formulan nunca.

El mismo Kafka denuncia la locura de su marcha interna, la introspección que no deja en reposo ninguna idea; confiesa, por otra parte, que es perseguido por los sueños, «como si me los hubieran grabado adentro a arañazos».

Para Jean-Paul Sartre, «Kafka es el novelista de la transcendencia imposible; el universo está para él cargado con signos que no comprendemos». Y más adelante añade que la kafkiana es una «realidad trascendente, pero está fuera de alcance y no sirve sino para hacernos sentir más cruelmente el desamparo del hombre en el seno de lo humano».

Max Brod, Anders, Janouch, Monnier, Rochefor, Moeller, Camus, Lukacs, Albérès y P. de Bois se han esforzado en acercarnos al «misterio Kafka».

Su amigo y testamentario Max Brod parte de una interpretación religiosa: «En Kafka llena la escena la profunda seriedad del hombre religioso». Su vida y su obra sólo pueden ser contempladas bajo «la categoría de la santidad». La actitud del protagonista de El proceso, José K., está relacionada con la posición de Job. Por su parte, El castillo representa la conducción divina», la resistencia al ultramundo, lo sobrenatural operando a través de lo natural.

Otra de las motivaciones ideológicas de Franz Kafka es su judaísmo. Max Brod establece un paralelo entre la problemática de El castillo y la cuestión judaica; a pesar de no aparecer la palabra judío en esta novela, dice más sobre el tema que muchos volúmenes de los tratadistas.

Charles Moeller analiza la problemática religiosa de Kafka desde un ángulo distinto. El novelista, despojado del «pasado» religioso por el ejemplo de su padre, excluido del sionismo, sufre la crisis de la «herencia espiritual» de su generación. Sin embargo, el pensador belga demuestra que la obra kafkiana se balancea entre [180] la angustia del sufrimiento y del destierro y la culpabilidad radical del hombre. Pero, además, el novelista checo cree en el amor «para los otros» y esboza un «redescubrimiento de la tierra

prometida, del universo, con una arquitectura visible, reflejo de otra invisible, con sus leyes, con sus castillos, en los que se es dichoso y desgraciado».

Moeller cree descubrir, por otra parte, cierta dimensión de la gracia, una esperanza de advenimiento secreto, comprensible en un alma judía; incluso parece descubrir una misteriosa realidad salvadora.

También Albert Camus sospecha que El castillo es una «teología en acción», una búsqueda de Dios, «la aventura individual de un alma en busca de su gracia», intento de entrar «en el desierto de la gracia divina».

En cambio, el alemán Georges Lukacs llega a la conclusión de que «Kafka es ateo en el sentido de privar el mundo de Dios»; atheos absconditus, creador de un universo que surge de un no-ser que se fundamenta en la nada».

Pero la novelística kafkiana hay que enfocarla, además, en otras dimensiones. Moeller cimenta, sobre todo, su estudio en el desarraigo, en la «huida del padre», en el sentimiento de culpabilidad, en la «mitología de la desesperación», en el «extrañamiento ontológico y angustia del ser que se siente arrojado aunque no lo esperaba...»

Para Enrich, el novelista praguense suprime los hitos psicológicos, sociales e individuales, crea una abstracción, nos deja una especie de signo algebraico del hombre en una situación.

Para Camus, el secreto del autor de La metamorfosis reside en las «oscilaciones perpetuas entre lo natural y lo extraordinario, el individuo lo universal, lo trágico y lo cotidiano, lo absurdo y lo lógico».

Kafka es para George Lukacs un agudo observador; saca partido a las sensaciones, a los detalles, los trata con un procedimiento realista. Pero, en virtud de su construcción interna, somete su obra a una constante metamorfosis de lo real a lo irreal. Los detalles realistas sirven de materia y de soporte a una irrealidad fantástica, a un mundo de pesadilla, que deja de ser él mismo, que no expresa [181] más que una angustia subjetiva». En su mundo subyacente, fantasmagórico, lo real efectivo se torna en real onírico; la escena más banal de la vida cotidiana se transfigura en abstracción, en alegoría, en pesadilla.

También Lukacs destaca la trascendente actualidad de la obra kafkiana, al relacionarla con «el mundo infernal del capitalismo de nuestros días, potencia demoníaca que paraliza toda actividad realmente humana».

El novelista checo tiene, además, una clara conciencia de la angustia del mundo; pero el desamparo del hombre, en vez de un espanto inexplicable, ineluctable, hace de su obra como el símbolo de todo el arte moderno.

Influencias

Falta un estudio sistemático de las influencias literarias en la obra kafkiana. Por los testimonios de Max Brod sabemos que prefiere a Flaubert, Kästner, Hamsum, Hesse, Emil Strauss, Hofmannsthal, Schöfer, Carossa; que lee reiteradamente la Biblia y a Goethe; siente una profunda devoción por Thomas Mann. Admira a Balzac, pero frente a su afirmación «supero todo obstáculo», Kafka dice: «Todo obstáculo me supera».

Rechaza, en cambio, el sulfuro de sentimiento de los románticos, y no tiene afinidad con los poetas del «lado nocturno de la vida», Poe, Ruben, Beaudelaire...

De Flaubert se fija en Educación sentimental y Tentación de San Antonio. Es clara también la directa influencia de Dickens. En el Diario íntimo afirma que El fogonero y el primer plan de la novela América es una mera imitación del David Copperfield, de Dickens: «Mi intención era, como ahora veo, escribir una novela al estilo de Dickens, pero enriquecida por las luces más fuertes que la época me proporciona, y las más opacas que emanarían de mí mismo. La opulencia de Dickens y su flujo poderoso y negligente... La impresión de barbarie del insensato conjunto, una barbarie que yo, sin embargo, gracias a mis debilidades y a la prudencia de mi condición de epígono, creo haber evitado».

Se ha relacionado su obra con el expresionismo, pero sólo algunas [182] de sus primeras páginas están enlazadas con este movimiento. En cambio, tiene indudable interés su planteamiento de la existencia. En los planos realidad-irrealidad de sus novelas descubrimos «relaciones fundamentales del ser y de la existencia», lo que puede ser «más esencial» (wesentlicher).

Kafka crea un clima diferente del existencialismo sartriano. Su expresión de la experiencia personal de la existencia se fundamenta, para algunos críticos, en la triple bipolarización bien-mal, pecado-caída, culpabilidad-esfuerzos absurdos para escapar de ella. También está al margen del espíritu de rebeldía de la generación heredera de Nietzsche.

En cambio, se aproxima a Kierkegaard, reúne bajo su inspiración una serie de aforismos; penetra en la desesperación radical del escritor danés. Y expresa antes que Malraux, Sartre y Camus el sentimiento de la libertad y de la responsabilidad, de un modo alucinante. Veinte años antes que Camus afirmase: «Es preciso imaginarse a Sísifo dichoso», Kafka había invertido los términos: Sísifo no puede ser dichoso ni trata de serlo, porque él mismo es responsable al querer arrastrar al mundo en la soledad.

Producción literaria

El trabajo literario es para Kafka su «único anhelo»; escribir es su «única profesión». Sin embargo, esta dedicación no cristaliza hasta 1909-1910. De esta fecha son la crónica objetiva Los aeroplanos en Brescia y el extraño relato Descripción de una lucha.

El enfoque objetivo alterna con las narraciones con clave, de tipo «laocontiano». En 1912 escribe al lado de El juicio y algunos capítulos realistas de América, el relato angustiosamente evasivo La metamorfosis. Desde 1914 trabaja en El proceso y En una colonia penitenciaria. En 1919, al tiempo que termina El proceso y redacta la Carta al padre, compone relatos realistas como La construcción de la gran muralla china y El topo gigante. En 1922 lee a Max Brod el comienzo de la novela El castillo, y en el último año de su vida escribe La construcción.

Un ejemplo de fusión de los dos planos real y simbólico es Descripción de una lucha. Al detallismo realista de la primera parte sigue una situación en que el protagonista se defiende de algo, intenta [183] pertrecharse; y el simbolismo se complica en el relato enmarcado en el episodio incongruente de la extraña aparición del «gordo» transportado en un palanquín.

Es impresionante La colonia penitenciaria, con su cruel, inhumano, diabólico tormento de la máquina; anticipo del refinamiento de los tormentos, de los procedimientos de represión de la década 1935-1945, de los procesos y lavados de cerebro».

La narración corta más significativa de Kafka es La construcción, que podemos titular también La madriguera. Aparentemente es un relato de sorprendente realismo. El protagonista narrador es un animal cazador que vive condicionado a una situación; ha cavado sus galerías subterráneas palmo a palmo, arañando y mordiendo; se provee de alimentos; se oculta a los demás seres, se aísla; pero no se encuentra seguro; vigila todos los caminos; vive anillado por el temor; tiene conciencia de un peligro real y piensa en «la inmediata posibilidad de escape».

Creo, sin embargo, que hay que pensar en una dimensión humana del relato; hay que entenderlo como un audaz buceo introspectivo. Kafka expresa en nuestra época el mito del hombre subterráneo dostoyevskiano. Para Mariano Baquero Goyanes, un relato como La construcción ofrece casi la configuración plástica del tipo preludiado por Dostoyevski. El ocultarse bajo tierra del narrador-protagonista de La construcción convierte este relato en otra Metamorfosis: la del «hombre-topo».

Tomás Barros descubre recientemente un mayor alcance. El «laberinto» de La construcción es la guarida de un ser que «ha rebasado la antigua e inamovible estructura del mundo exterior más allá de tortuosas galerías del subconsciente y sus trampas».

Sin duda, el «clímax» del temor, la sensación de peligro, lograda en tempo lento narrativo, tiene una indudable perspectiva humana. ¿Quién es el Malvado que vigila? ¿Quién es el enemigo contra el que se prepara a luchar y por el que será vencido? Nos encontramos ante la problemática de la restante obra kafkiana: la soledad angustiada, la autodefensa, la necesidad de pertrecharse contra una presencia hostil.

[184]

«La metamorfosis»

«Al despertar Gregorio Sansa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su

espalda y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas podía soportar la colcha, que estaba visiblemente a punto de escurrirse hasta el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de sus piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia».

Así comienza *La metamorfosis*. ¿Es un sueño, una pesadilla? No; pero el protagonista no se sorprende gran cosa de su transformación. Puede seguir pensando en sus madrugones, en su vida atareada de viajante de comercio. Percibe los contornos de la habitación; la lluvia que repiquetea en la ventana le infunde melancolía; oye los pasos precipitados en las habitaciones inmediatas; escucha las conversaciones; sus reflexiones y sus actos son humanos. Ni siquiera se angustia durante los esfuerzos para lograr salir de la cama y abrir la puerta. Incluso después del espanto de los familiares y el principal del almacén, no tiene una clara conciencia de su cambio.

El relato resulta alucinante. El autor describe los movimientos del hombre-araña con un detallismo plástico, objetivo; logra escenas dinámicas; nos mantiene en constante pesadilla. Su objetividad visual descarta la posibilidad de una simple alucinación. La situación económica de la familia es una de las motivaciones básicas. He aquí su planteamiento: «Hubieron de apurar hasta la hez el cáliz que el mundo impone a los desventurados: el padre tenía que ir a buscar el desayuno del humilde empleado de Banco; la madre, que sacrificarse por ropas de extraños; la hermana, tenía que correr de acá para allá detrás del mostrador, conforme lo exigían los clientes».

«La familia, azotada por una desgracia inaudita hasta entonces», está dominada por el terror, por el desasosiego; tiene que soportar la repugnante convivencia. Con la muerte del metamorfoseado Gregorio llega la liberación, la normalidad, la libertad de respirar el aire puro, los cálculos esperanzadores, la total metamorfosis de la familia. [185]

En un sentido más amplio, se trata de una situación anormal, de un estado de emergencia que afecta al espíritu de nuestra época.

Nos falta por analizar el plano más inquietante del relato: el simbolismo de la transformación de Gregorio en asquerosa araña. ¿Tiene un sentido mítico esta «metamorfosis»? Sería fácil explicarla como una alucinación, con la lógica de la locura. Quizá la clave esté en la aguda interpretación de Tomás Barros: «La introspección del protagonista -y no exageradamente hiperbolizada- le lleva a verse a sí mismo como un ser monstruoso, extraño a su propio medio, ajeno a la familia humana». Baquero Goyanes, en cambio, ve una alusión al «símbolo del hombre humillado por su metamorfosis a la normal condición humana». Para Camus simboliza la horrible imagería de una ética de la lucidez.

Puede ser, además, un drama de la soledad, del aislamiento del individuo que, al formar conciencia de la falsedad de la existencia, se siente transformado en horrible insecto, del hombre agazapado en la oscuridad contra las presiones externas, contra «las funestas consecuencias de una cansa invisible». Y aún queda la posibilidad de los locos que se ocultan de los amigos; los malditos, los enfermos pestilentes. Recordemos que sólo la ternura de la hermana Grete cuida de Gregorio.

Por último, puede resultar luminosa la interpretación psicoanalítica de *La metamorfosis*, basada en la concepción del complejo de Edipo respecto al padre, al mundo que el padre simboliza, ya analizada por Charles Moeller. Quiero señalar que el protagonista sólo siente temor ante el bastón y las botas del padre; no faltan luminosas referencias como ésta: «Ya sabía que, al padre, la mayor severidad le parecía poca con respecto al hijo». Y, además, a través de tres páginas describe la feroz persecución, hasta que la madre le implora para que perdone su vida.

La visión americana de Kafka

Franz Kafka busca un escenario real, aunque desconocido directamente, para su novela *América*. Aparentemente, nos hallamos al [186] margen de la atmósfera alucinante de la novelística kafkiana. Parece una novela de aventuras que nos enfrenta con el problema de la emigración, con determinadas formas de vida. Pero, en el fondo, se trata de un relato desrealizado, simbólico. Por eso afirma Wladimir Weidlé: «Los hechos exteriores no significan nada en relación con el contenido real de la novela; todo lo que la narración tan límpida y apacible nos presenta sólo es fantasmagoría, no posee más que la realidad incompleta y fugaz de los sueños».

Kafka comenzó la redacción de esta novela en 1912, con el título de *El desaparecido*, y publicó por separado el primer episodio, titulado *El fogonero*. En el *Diario íntimo* afirma que *El fogonero* está directamente influido por Carlos Dickens y que toda la novela, en un principio, es una imitación del *David Copperfield*.

El protagonista de *América*, Karl Rossman, emigrante a los 16 años, se enfrenta bruscamente con la vida de Nueva York, en el ambiente opulento de su tío Jacob, eficiente hombre de negocios. Cuando cree solucionado su porvenir se ve empujado absurdamente a una vida de lucha. Quizá se refleje aquí la mítica imposibilidad de Kafka para «asentarse» en un lugar.

La motivación real de la novela es el contraste entre un país inmenso, de caminos interminables, hoteles enormes y restaurantes automáticos, y el pueblo natal del protagonista; la oposición entre una nación optimista, eficaz, joven, pródiga en negocios, y un muchacho distraído, imprudente, sin experiencia, pero valeroso y sensible.

Karl, en sus andanzas por Norteamérica, entra en contacto con la picaresca; trabaja de ascensorista en un hotel; pierde su empleo y es interrogado y perseguido por la policía; cae bajo el nomadismo gansteril de Robinson y Delamarche y sufre sus malos tratos. Otro rasgo del país americano parece estar reflejado en la pintura de mujeres frías, calculadoras, cínicas, dominadas por el erotismo, representadas por la audaz «sexy» Klara.

La acción está sometida a una serie de motivos ciegos, tentáculos que aprisionan al protagonista. Sólo al final el cauce de la vida del muchacho parece encontrar una meta. En

una nota epilógica, [187] Max Brod asegura que Karl encontró en el teatro de Oklahoma «su misión, su libertad, su fundamento vital».

Para el confidente del novelista de Praga, América es la «angustia de un muchacho sin experiencia, extraviado en el seno de un país donde la vida hace estragos». Y esta angustia está de alguna manera relacionada con la del protagonista de El castillo y El proceso.

Problemática de «El castillo»

Frente a la aparente claridad anecdótica de América está el mundo evasivo, oscuro, onírico por momentos, de El castillo y El proceso.

El primer esbozo de El castillo aparece incluido en los Diarios de Kafka, el 11 de junio de 1914, con el título Tentación en la aldea: la llegada a la posada, que tiene una tercera redacción incluida en las ediciones de la novela.

En El castillo (Das Schloss) se plantea una compleja problemática. Es un buceo insistente en un mundo de pesadilla; está dentro de las creaciones que Albérès llama «ciudades del absurdo»; simboliza el paso de la esperanza a la angustia, de la sensatez desesperada a la obcecación voluntaria; responde a modos vivenciales de nuestro tiempo. Su estructura espiritual es de tal naturaleza que exige un esfuerzo de comprensión.

El denso «clímax» de la novela está conseguido por un juego de realidad, misterio y tenebrosidad, por la actitud evasiva del autor, por la posición «comprometida» de transmitirnos un mensaje.

Destacan los enfoques objetivamente realistas: los caminos hundidos bajo la nieve, azotados por el viento helado; las brumas y tinieblas de la noche, la animación de los mesones, la vida que respiran las casas de la aldea, la escena amorosa con Frieda, el relato de Olga, la frustrada aventura de Amalia... Menudean los saltos de la realidad pormenorizada, detallista, a las impresiones subjetivas, a las secuencias oníricas.

Quizá mejor que las simples calificaciones de «realismo» o «simbolismo» podemos designar la peculiar visión de Kafka como [187] «realismo mágico» o con la acertada denominación de «realismo trascendental», creada por Max von Brück.

Realidad y nebulosa

El castillo parte de una realidad concreta, limitada. El protagonista K. llega un anochecer a un pueblo desconocido, paralizado, desierto bajo la nieve. Este arranque realista aflora de nuevo en el tránsito por las calles de la aldea, en el viaje en trineo, en la preferencia por los interiores, por el fogón, el baño, los armarios... Sin embargo, la novela no significa la visión objetiva de un mundo sociocultural determinado. Encontramos

escasas referencias a la dedicación de los aldeanos, a las formas de cultivo; figuran, en cambio, dos profesiones artesanas: curtidor y zapatero.

Las células de vida son la sala del mesón del puente lleno de paisanos que beben cerveza, y la cantina del mesón señorial. K. sólo logra penetrar en tres casas aldeanas. En la del curtidor observa el baño caliente en común; en la del alcalde se entera de particularidades administrativas; en la de Barnabás palpa las difíciles condiciones de vida.

El novelista se sirve de un enfoque realista para captar el ambiente, los detalles, los gestos y actitudes de los personajes. Pero la novela se mueve en dos planos distintos, alejados: la aldea, real, hundida en la nieve, con sus largas calles; y el castillo, cercano pero alejado, prohibido para los aldeanos y forasteros.

Frente a los contornos reales de la aldea, el castillo aparece en nebulosa, como el dibujo de un visionario, fuera de un meridiano real. Cuando K. llega de noche al puente, contempla la aldea sepultada en la nieve, pero a pesar de sus esfuerzos visuales no ve nada en la colina, rodeada de bruma y tinieblas.

En la bella mañana invernal, la aldea se extiende real, tangible, con trazos violentos; el castillo se muestra en la colina «con su nítido contorno». La nieve llega hasta las ventanas de las chozas; «en cambio, arriba, en el cerro, todo se erguía libre y leve -al menos, así parecía desde abajo».

Y cuando la visión del protagonista se aclara, no tiene trazos [189] de castillo, le recuerda vivamente su aldea natal, con la torre de la iglesia. Otra particularidad es que jamás descubre en él «el menor indicio de vida».

En otro plano podemos ver mejor la nebulosidad del castillo; las comunicaciones telefónicas con sus oficinas son «engañosas»; los comunicados de los señores se prestan a distintas interpretaciones. «Sólo tiene importancia real aquello que averigua o logra uno directamente en el castillo».

Las autoridades «no tenían que defender nunca sino causas invisibles y remotas en el nombre de señores invisibles y remotos». El alcalde de la aldea insiste en la apariencia de las relaciones con el castillo: «Es que usted -le dice a K.- no trabó nunca todavía contacto con nuestras autoridades. Todos estos contactos no son más que aparentes, pero usted, debido a su desconocimiento de las condiciones del lugar, los toma reales...»

Sátira de la administración

Afirma Georg Lukacs que en las novelas de Robert Musil y Franz Kafka está reflejada la monarquía habsburguesa. En el plano real de El castillo quizá se encierre una sátira de sus procedimientos administrativos. Los entorpecimientos burocráticos son duramente censurados. Los expedientes, los protocolos, llenan los armarios, se apilan incluso en el

granero del alcalde. El complicado curso que siguen los informes escritos, de sección en sección, nos recuerda el artículo de Larra, Vuelva usted mañana.

A través de los informes del alcalde y del relato de Olga a K. sabemos que existen numerosas oficinas, numerosos escribientes, oficinas de control. Los señores tienen secretarios en la aldea para abrir expedientes, para documentar los interrogatorios. En el pasillo del mesón señorial, K. se sorprende de los carritos llenos de expedientes. En el diálogo con Momus queda clara la inutilidad de los protocolos que se archivan y no llegan a su destino.

El aparato oficial es complicado; pero, a pesar de esto y las oficinas de control, los asuntos se mueven lentamente, se resuelven [190] demasiado tarde o no se resuelven. Claro que, en otro aspecto, el sistema parece perfecto. Los funcionarios del castillo hacen gala de una preparación diplomática; aparentemente predomina la diligencia, la «uniformidad admirable del servicio, que se presentía particularmente perfecta». Nos hace pensar en la ordenada estructura del circo Oklahoma, de la novela América.

Kafka nos enfrenta, además, con problemas de convivencia y con determinadas estructuras sociales. En la aldea hay una, familia despreciada, maldita, la de los Barnabás. A través del largo relato enmarcado de Olga conocemos el secreto de Amalia y cómo provoca la desgracia al rechazar la desnuda propuesta de Sortini: una familia burguesa cae en desgracia, abandonada de los vecinos, el padre sin empleo, reducida a la miseria; a medida que se agotan sus recursos «ya no hablaron de nosotros como personas, dejan de nombrarnos por el apellido. Si era menester mencionarnos, nos nombraban refiriéndose a Barnabás, el más inocente de nosotros; hasta nuestra casucha tomó mala fama...»

La historia de Amalia, ejemplo de familia caída en desgracia, de labilidad social descendente, parece ser, además, el símbolo de una culpa, de un pecado, que, aunque inexistente, excluye de la comunidad aldeana. Seguramente está inspirada en la situación de una familia judía dentro de un ambiente hostil, en la extrema circunstancia de los programs.

Los problemas sociales individuales están tratados con enfoque realista: las condiciones de trabajo de las camareras del mesón; la gravedad de la situación obrera; el estado de emergencia de K. y Frieda en la escuela; las tirantes relaciones entre amos y servidores.

El drama del protagonista

El drama de K. tiene una dimensión inusitada, está movido por la búsqueda angustiada de algo, nos inquieta por sus múltiples incógnitas. Antes de aventurar una opinión, debemos tener en cuenta algunas interpretaciones. Charles Moeller dice: «El mito de El castillo expresa el drama del hombre que busca un nuevo arraigamiento, en aldeas donde nadie le espera, en las que está demás [191] para siempre». Max Brod encuentra descritos exhaustivamente la conducta de un determinado tipo humano frente al mundo y la medida en que cada hombre percibe dentro de sí algún elemento de los que integran ese

determinado tipo. Para W. Enrich, Kafka combate en *El castillo* por «algo que está vivo y próximo» y debe legitimarse en la existencia para no ser arrojado fuera del camino».

Tenemos, por otra parte, la sugestiva tesis del simbolismo religioso. Max Brod compara las situaciones del protagonista con el Libro de Job y cree ver una relación entre la razón humana y la gracia divina. «Las relaciones entre el hombre y Dios -dice-, al deslizarse como a lo largo de un plano falseado, y el hecho de no poder la razón tender un puente a través del golfo, no podría ser mejor expresado que por la representación que Kafka brinda del cielo, como solamente se le ve desde la razón humana».

Albert Camus considera *El castillo* como «extraña novela en la que nada termina y todo recomienza, se simboliza la aventura esencial de un alma en busca de su gracia», e insiste en que las tentativas del agrimensor van encaminadas a la búsqueda de Dios. Por su parte, Moeller descubre en el episodio de Bürger una búsqueda de la tierra prometida.

Sobre el protagonista gravitan dos realidades: la exterioridad de la aldea y la interioridad del castillo. K. vive al margen del engranaje del castillo, está separado de él por un «muro» inconcreto. Es un espectador apasionado que pretende abarcar la estructura del castillo desde fuera, penetrar su misterio, hasta hacerlo inteligible. Éste es el leitmotiv trágico de toda la novela.

Toda la actividad de K. en la aldea está impulsada por el mismo deseo. Vive obsesionado por los mensajes de Barnabás. Busca a las mujeres que tuvieron alguna relación con los señores del castillo. Hace el amor a Frieda y consigue que ésta abandone la cantina y el servicio de Klamm; oye con interés el largo relato de Olga; se esfuerza en ganar la confianza del niño Hans para lograr una entrevista con su madre, «muchacha del castillo»... Merodea por el mesón señorial para acercarse a Klamm; lo espera en el patio, entra en su propio trineo; se asoma por sorpresa a las habitaciones.

Acepta, incluso, la condición de obrero de la aldea, «apartado [192] de los señores del castillo», para lograr alguna cosa en el mismo castillo. A veces se convence de que es «imposible lo imposible», pero no abandona el campo; trata de buscar nuevos vínculos; espera cualquier oportunidad. Ninguna de sus actividades, ni siquiera la posesión de Frieda, le aleja de su obstinación. Al contrario, tiembla por sus esperanzas cuando ésta descubre sus relaciones con los Barnabás.

Pero, a pesar de todo este empeño dramático, ¿son reales sus deseos? Creo que conviene traer aquí la advertencia de Amalia a K.: «Cierta vez me enteré que había un joven que sólo pensaba en el castillo, día y noche; descuidaba todo lo demás, y se temía por su cordura, por su razón, por su sentido común; porque toda su razón moraba allá arriba, en el castillo. Pero, finalmente, resultó que no había pensando en el castillo propiamente».

De todas formas, los esfuerzos del protagonista resultan fallidos. Quizá reflejen los fracasos personales del propio novelista. Recordemos también las situaciones extremas de otros personajes kafkianos: la expulsión de Carlos por su tío, la ejecución de José K., Jorge Bendeman arrojándose al agua, la vida normal de Gregorio Sansa cortada violentamente por su repugnante metamorfosis.

K. en un mundo hostil

K. llega de noche a una aldea sepultada en la nieve. Se tumba a dormir en un ángulo de la sala del mesón. Es sometido a un interrogatorio y descubrimos que ignora o pretende ignorar las leyes; es un extraño. No tiene permiso para pernoctar en los dominios del castillo. Se finge agrimensor y se encuentra con la sorpresa de que le esperan para esta función. Esta circunstancia se repite en Aminadab, de Blanchot; también su protagonista, Tomás, descubre de pronto que está empleado sin saberlo.

K. es un extraño, un extranjero. Sólo sabemos de su vida anterior escasos recuerdos juveniles y que desde hace mucho tiempo está ausente del terruño natal. Su venida a la aldea tampoco aparece clara. Su «profesión» de agrimensor sólo es aparente, confusión con un nombramiento antiguo, según le manifiesta el alcalde. En sus [193] reflexiones del capítulo XIV queda claro esto. Él mismo confiesa que la intervención del funcionario Schavnzner y el reconocimiento como agrimensor viene a complicar las cosas. Él pretendía pasar inadvertido, emplearse temporalmente como trabajador ambulante. Pero en este desenlace normal no hubiera logrado desde el comienzo enfrentarse «a las autoridades abiertamente, sin rodeos».

K. ignora la estructura del castillo y de la aldea. Se encuentra con un estado de cosas diferente a lo tradicional. Las condiciones del lugar son insólitas. Se lo recuerdan repetidas veces, y la mesonera le recomienda: «Donde quiera que llegue, no pierda la conciencia de que es el hombre más ignorante del lugar y sea cauteloso».

K. tiene que moverse en un doble mundo hostil. Los aldeanos le hacen el vacío, lo aíslan o lo rechazan. Es mal recibido en la casa del curtidor y puesto en la calzada cubierta de nieve cuando importuna; lo arrojan del mesón; no puede acercarse al castillo, a pesar de sus obstinados intentos; vigilan sus pasos en el mesón señorial. Las gentes de la aldea lo expulsan o le tienen miedo. La única familia que le ofrece hospitalidad es la aislada y «maldita» de los Barnabás.

La mesonera del puente resume bien su situación: «No es usted del castillo, no es usted de la aldea, no es usted nada. Pero, por desgracia es usted, sin embargo, algo: un forastero, uno que resulta supernumerario y está siempre ahí, molestando; uno por cuya causa se tienen siempre líos, por cuya causa hay que desalojar a las criadas; uno cuyas intenciones se desconocen...»

K. manifiesta varias veces su decisión de radicarse en la aldea. Su primer intento parece que era emplearse en cualquier trabajo. Después se esfuerza en legalizar su hipotético título de agrimensor; acepta a disgusto el cargo de bedel de la escuela. Habla de su boda con Frieda.

Pero no me parecen sinceras sus manifestaciones sobre las causas que le retienen en la aldea: «Mis sacrificios al tener que dejar mi casa, el largo y penoso viaje, las fundadas

esperanzas que concebí acerca de mi contrato en este lugar, mi absoluta indigencia, la imposibilidad de volver a encontrar ahora otro trabajo similar en [194] mi pueblo y, además, no en último término, mi novia, que es, al fin y al cabo, de este lugar».

Por otra parte, el castillo representa un estado de poder. K. puede representar un cero frente a él, pero no por eso abandona su «anhelo incierto».

La lucha de K. con el castillo es una guerra fría; no llega a extremos violentos. El protagonista se coloca en una posición valiente: «Yo no me cuento entre los tímidos - afirma-, y hasta a un conde puedo cantarle cuatro verdades». Su actitud de rebeldía está clara a través de distintas afirmaciones. Se revela contra las normas preestablecidas. Se niega terminantemente al interrogatorio de Momus.

La actitud de los señores es distinta; no combaten a K. directamente. Sus andanzas están sometidas a invisible vigilancia; tiene la sensación de que mil ojos le observan. Cuando se introduce en un lugar prohibido no utilizan la fuerza contra él; esperan que se marche, que se aburra. Ante la intromisión de K., quizá tiemblen de excitación; les amargarán las horas preferidas; pero ninguno se decide a echarlo. Quizá en esta actitud se fundamenta la pretendida interpretación religiosa. Me parece luminosa esta cita: «En vez de proceder contra K., ellos preferirán padecer, entrando en juego ahí, sin duda por cierto, también la esperanza de que al cabo reconocería K. a la fuerza, poco a poco, lo que saltaba a la vista, y, en correspondencia con el padecimiento de los señores, padecería también él por esta causa en una medida insoportable, viéndose ahí parado en el corredor en forma tan terriblemente impropia, expuesto a los ojos de todos, en plena mañana. Vana esperanza: ellos no saben, o no quieren saberlo en su amabilidad y condescendencia, que hay también corazones insensibles, duros, corazones que no podrán ser ablandados por ninguna reverencia».

El problema de la libertad

Está imbricado con la lucha sorda del protagonista, con su franca rebeldía, el problema de la libertad. Ya he dicho que Franz Kafka plantea la cuestión de la libertad antes que Malraux y Camus. [195] Podemos partir de un texto del primer capítulo de la novela. Al referirse a su nombramiento de agrimensor, K. piensa que este título le es desfavorable, «pues demostraba que en el castillo se sabía acerca de él todo lo necesario: habían sopesado las fuerzas adversarias y aceptaban la lucha sonrientes. Pero, por otro lado, también le resultaba favorable, pues, a su parecer, venía esto a demostrar que lo tenían en poco y que dispondría así de una libertad mayor que aquella que de antemano hubiese podido esperar».

No se siente aterrorizado mientras dura esta dependencia. Sin embargo, reconoce que las autoridades, al privarle de la satisfacción de triunfos pequeños, le debilitan para afrontar otras luchas mayores: «Dejaban a K. deslizarse donde quisiera, cierto que sólo dentro de la aldea; y así lo minaban y debilitaban, y eliminaban, en general, toda lucha en este sentido, trasladándola, en cambio, a la vida extraoficial, absolutamente inabarcable, turbia y extraña. De esta suerte, bien podía suceder que, si no permanecía siempre alerta, llevase un buen día

-pese a toda esa amabilidad de las autoridades, pese al pleno cumplimiento de todas las obligaciones oficiales exageradamente fáciles, y engañado por favor aparente que se le deparaba- su vida restante tan descuidadamente que ahí, en este plano justamente, quedara derrotado».

K. vive fuera del engranaje del castillo. Pero algún poder desconocido está coartando sus actos, pretendiendo eliminarlo. Su existencia está «amenazada por un infame régimen oficial». Por eso, cuando comprende que interrumpen toda relación con él, se siente «más libre que nunca, y bien podía quedarse esperando cuanto quisiera en este sitio que le estaba generalmente vedado»; «esa libertad la había obtenido bregando como apenas hubiera podido hacerlo otro; más aún, de dirigirle siquiera la palabra; y, sin embargo -esta convicción era, al menos, tan fuerte como la otra-, no había, al mismo tiempo, nada más absurdo, nada más desesperado que esa libertad, esa espera, esa inmunidad».

El problema de la libertad puede proyectarse sobre concretas situaciones históricas europeas, o puede individualizarse en el propio protagonista. K. teme por una parte a la vida del castillo porque quiere ser libre siempre». Y manifiesta su libertad ante el alcalde, [196] al no querer ceder sus derechos. Cuando Frieda le propone emigrar al Midi francés o a España, contesta: «Yo no puedo emigrar; he venido para quedarme y me quedaré». También rechaza el despido del maestro y no reconoce su fuerza moral.

El nivel humano de K. es superior al de las gentes de la aldea. Su obsesión, su afán de búsqueda, traspasa los límites empíricos. Sufre los cotidianos contratiempos, pero no tiene otras aspiraciones, ya que «no ha venido allí para llevar una vida pacífica y honorable».

Puede ayudarnos a perfilar su contextura, las opiniones de los otros protagonistas. La mesonera señorial no cree que sea agrimensor. El maestro es partidario de dejarle libre: «No somos sus ángeles de la guarda, y no tenemos ninguna obligación de vigilar todos sus pasos».

Para el pequeño Hans, K. es «un ser inferior y aterrador, pero que en un futuro, claro que un futuro casi unimaginablemente, lejano, superaría, sin embargo a todos».

No podemos separar a K. del concierto de los restantes protagonistas. Tiene un especial significado su actitud ante Klamm; reconoce con la mesonera que es un cero frente a él; pero es capaz de soportar su vista, y no saldrá corriendo cuando se presente; aspira a hablar libremente ante un poderoso.

La personalidad de Klamm

La figura de Klamm es verdaderamente inquietante; su papel parece desbordar los límites humanos. Es un señor del castillo, de elevado rango; da órdenes; baja a la aldea, se relaciona con Frieda, con la mesonera; el propio K. lo ve a través de la mirilla desde la puerta. Pero contra estos datos reales aparece como una figura mítica: nunca habló todavía con nadie de la aldea; nadie conocería sus intenciones; se adivina la imposibilidad de

soportar su vista, de ocultarle algo; hablarle o acercarse a él, «puras imposibilidades». La imagen de Klamm parece una creación de la voz popular. Es una imagen sometida a variaciones, «producidas por la momentánea disposición de ánimo, por el grado de excitación, los innumerables matices de esperanza o desesperación en que se halla el espectador». Esta particularidad está expresada así por Olga: «Un [197] hombre, con tanta frecuencia ansiado y tan rara vez alcanzado como lo es Klamm, cobra fácilmente forma diversa en la imaginación de las gentes».

Otra dimensión del personaje está definida por las advertencias de la mesonera del puente: «No emplee el nombre de Klamm. Llámeme «Él», o como quiera, pero no pronuncie su nombre». Pepi, la nueva cantinera, espera inútilmente a Klamm. La mesonera correría hacia él a la menor señal. En cambio, Frieda rompe radicalmente con él; a su llamada confiesa que está con el agrimensor y afirma: «¡Pero si jamás se me ocurrirá ir! ¡Si jamás volveré a su lado!»

Sin embargo, la actitud de Frieda cambia más adelante; se lamenta de que la abandonó por su pecado; y la mesonera reprende a K. porque la arrancó «de la mayor bienaventuranza que jamás le fuera deparada».

K., por su parte, hace estas reflexiones sobre el desmejoramiento de su amante: «¿Había que buscar en la separación de Klamm el origen verdadero de su decadencia? Fue, sin duda, la proximidad de Klamm lo que la tornaba terriblemente tentadora; gracias a esta tentación, K. se la había arrebatado, y ahora se marchitaba en sus brazos».

Para completar el estudio de El castillo habría que analizar la tipología y el sentido de los restantes personajes. Sería necesario investigar el papel de la familia Barnabás, de la mesonera del puente, de los ayudantes del agrimensor. Los ayudantes representan, para Camus, las «diversiones»; en realidad, son enviados por Galater «para alegrarle un poco»; andan siempre retozando; son ligeros y superficiales, como las necesidades.

«El proceso»

La trayectoria novelística de Kafka se completa con Der Prozess (El proceso). La parte sustancial de esta novela está escrita entre 1917 y 1919. La motivación central está ya condensada en el relato Un golpe a la puerta del cortijo. Como atestigua Max Brod, es [198] una obra inacabada. Los capítulos incompletos, publicados como apéndices, aclaran algunas particularidades del absurdo proceso; aportan nuevos detalles sobre la causa del tribunal; nos presentan al fiscal; refuerzan su actitud de rebeldía ante los llamamientos del juzgado. Hablan, por otra parte, de visitas a Elsa y a la madre, de los incidentes con el subdirector del banco.

El escenario de la novela El proceso es, para Charles Neider, «la última frontera entre la razón y el caos». Aparentemente, está ambientada en una ciudad, pero los planos reales de la novela no son suficientes para componer un survey urbano. No tenemos una sensación directa de las calles céntricas; en cambio, acierta en su viva impresión del suburbio: un

suburbio dinámico con deambular de transeúntes, mujeres desgredadas, hombres en camisa, voceadores de fruta, niños jugando en la calzada, trapos y mantas colgados de las ventanas...

Lo mismo que en *El castillo*, predominan los interiores; pero aquí se adensan en los edificios con largos pasillos, sombríos patios y un laberinto de habitaciones.

La acción discurre en forma lineal, sin saltos al pasado, desde que el apoderado de banco, José K., es arrestado en cama, de madrugada, y se ve envuelto en un lento y absurdo proceso, hasta su violenta muerte en la cantera de las afueras.

La tensión se mantiene con el monstruoso proceso, los atemorizadores interrogatorios, la inquietud del veredicto. Reside, además, el interés novelesco en las sugerentes figuras femeninas, siempre fáciles y atrayentes para el protagonista. La vida sentimental de José K. se relaciona con el mito de Don Juan: la señorita Bürstner no le rechaza en su entrevista nocturna; se le ofrece la mujer del ujier; visita con frecuencia a Elsa, y la enfermera Leni «parece tener incomprensible necesidad de él». Pero la comunicación procurada por la sexualidad se destruye a sí misma.

El diálogo, a diferencia de *El castillo*, desempeña un papel importante; resulta verosímil y apasionado, está lleno de sorpresas; refleja el carácter de Leni, del abogado, del astuto industrial Block...

El proceso, sin la pluralidad problemática de *El castillo*, está dentro de la literatura con clave, «laocontiana». La acción se mueve externamente en un plano de verosimilitud; pero del realismo descriptivo deriva hacia una visión mágica, laberíntica. Nos encontramos con una nueva manifestación de «realismo trascendental». [199]

La trama y los personajes están sometidos a sorprendentes cambios. Con la cotidiana realidad se imbrican sombras irreales, estructuras fantásticas, proteicas situaciones, Jean-Paul Sartre descubre una proyección de esta *Erzählungsroman* en el «clímax» y el protagonista de *Aminadab*, de Blanchot.

Contextura del protagonista

James E. Ryan percibe cinco niveles en el contenido de la obra kafkiana: el nivel de manifiesto, el autobiografismo (K. es Franz Kafka), el problema del aislamiento judío, el nivel psicológico del hombre en el mundo de la subconsciencia, el problema teológico de la culpabilidad. Habría que añadir un nuevo nivel, señalado por Walter Falk: los procesos sexuales, soporte de la voluntad de dominio, del «abuso del poder».

La contextura del protagonista José K. rebasa los moldes humanos normales. Es un eficiente apoderado de un banco; lleva muchos años tranquilos en la casa de la señora Grubach, desahoga su vida sentimental en las relaciones con Elsa. Conserva siempre su

presencia de espíritu, sus facultades intelectivas. Pero el imprevisto arresto rompe el equilibrio de su existencia, le precipita en una absurda situación límite.

El comportamiento de K. en los comienzos de su proceso es el de un hombre que se considera inocente; muestra su superioridad sobre los guardias, actúa con libertad ante el juez, se niega a ser interrogado. Protesta contra el juego de los jueces invisibles, contra la mediatizada actitud de los ocupantes de sala; considera ilícitos los procedimientos del juicio.

El personaje tiene conciencia de su autodeterminación, de su libre albedrío. «El hombre libre es superior al hombre ligado a algo». El concepto de libertad alcanza, a veces, la misma dimensión que en El castillo. «¿No seguiría siendo bastante libre -dice- para aniquilar de un solo golpe toda la justicia, por lo menos en lo que a él concernía?» [200]

Pero pasa el tiempo y se siente perdido, angustiado, en el laberinto de la acusación; «la idea del proceso no le abandona un instante». Vive en constante hostigamiento. Abandona su pasividad para buscar influencias y un defensor; piensa en la memorización de todas las circunstancias de su vida; se agita entre la inocencia y la sospecha de culpabilidad.

El laborioso proceso tendrá un desenlace dramático. Al cumplirse un año de acusación, K. es conducido a las afueras de la ciudad. Se esfuerza en conservar la claridad de razonamiento; decide emplear sus energías; pero al final corre hacia la cantera; se entrega totalmente inerte a los verdugos; levanta las manos, abre desmesuradamente los dedos; siente la vergüenza de su muerte infamante, «¡como un perro!», mientras hunden un afilado cuchillo de doble filo en su corazón.

Los procedimientos judiciales

El proceso, en un plano real, es un duro alegato contra los procedimientos judiciales determinados. El proceso judicial tiene una plural irregularidad: la detención ilegal, la acusación de índole desconocida, las condiciones ambientales de la sala, el entorpecimiento del proceso, la extravagancia de la administración, la invisibilidad de los jueces superiores... Son frecuentes las alusiones a la oscuridad, a la corrupción del tribunal, a los procesos absurdos.

La inaccesibilidad de las autoridades judiciales nos aproxima a la irreal lejanía del «castillo». El propio protagonista se pregunta al final de su andadura vital: «¿Dónde estaba el juez que no había visto nunca? ¿Dónde estaba la alta corte a la cual nunca había llegado?»

Además, en el plano real, los jueces «obran sin motivo ni razón alguna». No se permite una defensa oficial; entre la justicia y el individuo no es posible ninguna relación. El tribunal siempre tiene la convicción de que un acusado es culpable. Por eso, K. dice al confidente Titorelli: «¡La justicia se pierde en tantas sutilezas!... Acaba por descubrir un

crimen allí donde nunca lo ha habido». Y en otra ocasión denuncia que «su proceso no tiene sombra de sentido común». [201]

Pero la novela kafkiana nos ofrece un aspecto más significativo; encierra un sentido más profundo; es imagen y símbolo de estados de conciencia, de situaciones límites de la humanidad de nuestro tiempo.

Sobre la absurda y rechazable condena de un simple procurador de banco se proyecta el drama del hombre contemporáneo, abandonado a su suerte, sometido a poderosas presiones, acorralado hasta el grito, la protesta y la muerte.

El mundo esotérico, inaccesible, de El proceso puede investigarse desde distintos ángulos. ¿Está representada la dificultad humana de obrar con rectitud? ¿Se adivina el tema de la mentira convertida en orden universal? Podemos pensar, también, en un sentimiento de culpabilidad, en una «ausencia de la ley», en una continuada metamorfosis, en un estado de frustración, en una anhelante actitud de espera, en una conciencia de culpabilidad universal.

Debemos tener igualmente en cuenta la preocupación de Kafka, repetida a través de su obra, de cruzar «el umbral», de alcanzar un punto del que no se puede volver. Wilhelm Grenzmann descubre en el pensamiento kafkiano la representación del pecado, el recuerdo de la caída, el dolor del mundo, la participación esencial del hombre en la imperfección y corrupción objetivas.

Había que intentar una prospección en un «campo» distinto; analizar la obra kafkiana a la luz de su mentalidad judía; interpretar El proceso como un esquema humano lleno de contenido religioso. Según Martin Buber, Dios es para el judío algo oculto e incomprensible. En la historia se ha sentido colocado frente a un Dios silencioso y sometido a leyes incomprensibles.

El protagonista kafkiano está para Max Brod emparentado con Job. José K. tampoco puede acercarse al juez, pero mientras el héroe bíblico se tranquiliza, K. se rebela.

Pero una dimensión distinta del problema nos lo ofrece el imprevisto encuentro con el sacerdote en la vacía catedral; apurando el sentido de sus palabras, quizá se aclarasen algunas cuestiones. K. es invitado por el capellán a dejar lo accesorio, a reconocer su ceguera y su engañoso concepto de la justicia. La ley está tomada [202] en un sentido bíblico; a través de sus puertas, cerradas o abiertas para el hombre, según las circunstancias, brilla la luz.

El mensaje kafkiano puede ser un continuo «proceso a la conciencia», una proyección del proceso de Cristo, el gran Inocente. Charles Moeller reconoce la trascendencia espiritual de sus novelas: «Mucho más allá de una «conversión» a una religión positiva, a un pensamiento filosófico o a un sistema político, Kafka da testimonio de una opción más fundamental que domina todas las conversaciones metafísicas y religiosas: la elección de una esperanza que vuelve a ser humilde y que, antes que poner al mundo en tela de juicio y

maldecir al universo, es una esperanza que elige «ser» ante los hombres, y ante la tierra hermana de los hombres, el «Sí» de Cristo ante su Padre».

Ahora bien, en el angustioso cosmos del novelista se descubre el vacío de una realidad esencial, la ausencia de Dios. Con razón dice Albérès que el novelista de Praga inventó los símbolos de la nueva teodicea en la que Dios es ausencia. Esta ausencia es para Daniel-Rops «como una sombra desmesurada y temible al mismo tiempo, presente en todas y en ninguna parte. La angustia kafkiana es la del mundo que ha perdido su alma, que ya no sabe lo que significa su existencia».

Nos interesa también la opinión de Schoeps; coloca a Kafka en la línea de los hombres religiosos, pero «se trata de una fe renegada, de una teología del ser caído, de la incapacidad de salvación en la que con desesperación se busca esta misma salvación».

Después de todo esto, es necesario recordar las palabras de Paul Rostenne: «Acaso lo que más nos hace falta es un Kafka cristiano».

[203]

Bibliografía

ANDERS, Günter: Franz Kafka, Pro et contra, Munich, 1950.

BROD, Max: Kafka, Buenos Aires. EMECE, 1951.

BRÜCK, Max von: Versuch Über Kafka, en «Gegenwart», 1948 (1 abril), págs. 25 y sigs.

CAMUS, Albert: El mito de Sísifo.

FLORES, A.: The Kafka Problem, Nueva York, 1948.

FÜRST, Norber: Die offen Geheimtüren Franz Kafkas, 1956.

GARAUDY, Roger: Hacia un realismo sin fronteras, Buenos Aires, Lautaro, 1964.

GRENSMANN, Wilhelm: Dichtung und Glaube. Probleme und Gestalten der deutschen Gegenwarts-Literatur, Bonn, Athemaün-Verlag, 1957. Versión española de Fernando Cubells: Fe y creación literaria, Madrid, Rialp, 1961.

HELLER, Erich: Franz Kafka, en «Hamburger Akademische Rudschan», III, 2, págs. 120 y sigs.

JANOUCHE, Gustav: Kafka m'a dit; París, 1952.

KLARMAN, Adolf: Franz Kafka «Der Heizer». Presentado al VIIIe Congrès de la Fédération International des Langues et Littératures Modernes, Université de Liège, 1961.

MOELLER, Charles: Literatura del siglo XX y Cristianismo, III, Gredos, 1957.

MOUNIER, G. F.: Étude psycho-pathologique sur l'écrivain Franz Kafka, Burdeos, Universidad, 1951.

ROCHEFORT, Robert de: Kafka ou l'irréductible espoir, París, Col. Les témoins de l'esprit, 1947.

SARRAUTE, Nathalie: De Dostoyevski a Kafka, en «Temps modernes», octubre 1947. Incluido en L'ère du soupçon, París, Gallimard, 1956.

SARTRE, Jean-Paul: El hombre y las cosas, Buenos Aires.

TIMMERMANS, René: Tesis doctoral sobre la significación filosófica de Kafka.

[204]

La agónica dimensión de los personajes de Unamuno

Unamuno es la figura más discutida de la literatura española contemporánea, por su carácter, por su inteligencia poderosa, por la efervescencia de su obra. Frente a los más duros calificativos -«histrión», «extravagante», «santo laico», «redomado hereje»- ha merecido los más cumplidos elogios. Para Keyserlirn, es «el español más importante, desde el punto de vista europeo, y probablemente el más importante desde Goya».

La vida de Miguel de Unamuno (1864-1936), «vasco por los dieciséis costados», está informada por una triple orientación: estudios universitarios y actividad docente como catedrático de griego y rector de Salamanca; dedicación literaria; campañas políticas.

La obra unamuniana desborda los límites de la generación del 98. Cultiva todos los géneros: ensayo, novela, teatro, poesía. Es, para Julián Marías, «una singular mezcla de dispersión y unidad».

Las afirmaciones radicales, cortantes, las contradicciones, el método de remoción, imprimen una insólita tensión dramática a sus mejores libros. Los ejes ideológicos de su producción son: España, las dimensiones de la personalidad humana, el sentimiento trágico de la vida, los problemas religiosos...

El problema de España, planteado ya en los primeros ensayos En torno al casticismo (1895), se desarrolla en Vida de Don Quijote y Sancho (1905), Andanzas y visiones españolas, Por tierras de Portugal y España (1911). El escritor bilbaíno denuncia el «espectáculo deprimente del estado mental y moral de nuestra sociedad», la «pobre conciencia colectiva homogénea y rasa». Descubre la feliz expresión me duele España; trata de remover las conciencias; arremete contra las mentiras políticas y la falta de sinceridad religiosa. La «miseria mental arranca del aislamiento». Y la solución es la europeización del país; claro que antes es necesario españolizar a Europa.

Otro eje dominante del pensamiento de Unamuno es la cuestión [205] humana, «el secreto de la vida humana», planteado dentro de las ideas de comienzos de siglo de oponer la razón y la vida.

Pero el punto más discutido es su postura adogmática. Se ha señalado el deslumbramiento protestante en su pensamiento, se han puntualizado minuciosamente sus opiniones heréticas. Vive crucificado entre la búsqueda angustiada, el miedo y la esperanza.

La novela, testimonio de conocimiento

Para Julián Marías, la novela unamuniana es un testimonio de conocimiento. El propio escritor vasco tiene conciencia del valor de conocimiento de sus mitos, sus novelas, sus historias; el ensueño y el mito son revelaciones de una verdad inefable. «Nuestro don es, ante todo, un don literario y todo aquí, incluso la filosofía, se convierte en literaria», afirma en 1911. Más tarde insiste: «Todo, y, sobre todo la filosofía, es, en rigor, novela o leyenda».

Rompe Unamuno con el mundo descriptivo de la novela tradicional. Más que la opacidad real de las cosas le interesan el drama humano, la situación fáctica, la angustia. En esta literatura de la «interiorización», el centro de interés se desplaza de la trama de sucesos, de los conflictos argumentales, a la prospección del hombre, a problemas de personalidad.

Julián Marías analiza el empeño de Unamuno de ahondar en la realidad temporal y dramática del hombre, de servirse de la novela para crear entes de ficción, criaturas espirituales, para intentar la gran experiencia irreplicable de la muerte.

Nos hallamos ante una novela existencial. Las pasiones no son estados de conciencia, sino modos de ser. En sus percusiones en el fondo de los personajes, el escritor bilbaíno nos muestra el «hombre de dentro», el intra-hombre.

Unamuno interioriza en el alma humana como ningún escritor contemporáneo. Su visión íntima, inmanente, se proyecta desde dentro hacia fuera, se condensa alrededor de un problema central. Al hacer encarnar en un personaje una sola pasión, que se levanta sobre los demás atributos esenciales, convierte a sus protagonistas en impresionantes arquetipos: la envidia, en Abel Sánchez; el amor, [206] en Niebla; la maternidad sublimada, en La tía Tula; el afán dominador de superhombre nietzschiano, en Nada menos que todo un hombre.

El propio Unamuno clasifica los personajes novelescos en «ovíparos» y «vivíparos». Unos escritores elaboran su obra sobre un esquema previo, «ponen un huevo y lo empollan». Otros conciben la novela dándole «vueltas en la cabeza al argumento, lo piensan y repiensen, dormidos y despiertos, esto es, gestan».

Las primeras obras de don Miguel se ajustan al primer procedimiento; pero sus mejores novelas están protagonizadas por personajes vivíparos, que nacen ya completos, que avanzan en forma rectilínea o se mueven agónicamente en círculo.

Partiendo de esta concepción, el profesor Manuel Durán establece dos clases de protagonistas unamunianos: «rectilíneos» y «agónicos». Los personajes rectilíneos -Joaquín Monegro, la tía Tula, Alejandro Gómez- avanzan uniformemente por su destino; el desarrollo de su pasión puede representarse por un vector que se alarga hacia lo infinito; viven una obsesión sólo capaz de ser interrumpida por la muerte. Los personajes agónicos -Augusto Pérez, San Manuel Bueno- viven plenamente el conflicto, pero, al depurarse, se independizan del mundo circunvalante y la lucha interior que los consume se convierte en eterno conflicto de esencias.

Cómo se hace una novela

Unamuno representa la ruptura más radical con las viejas formas de novelar. Si exceptuamos Paz en la guerra y alguna narración corta, las novelas unamunianas son dramas turbulentos, «relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañables, sin bambalinas ni realismos, en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad».

Las narraciones unamunianas son dramas íntimos, densos, palpitantes, en esqueleto, sin decoración paisajística, sin costumbrismo, sin localizaciones geográficas concretas, sin retratos físicos.

Lo descriptivo estorba al interés por el relato y las pasiones humanas. [207] Basta con captar «el espíritu de la carne, del hueso, de la roca, del agua, de la nube, de todo lo demás visible», para lograr la verdadera e íntima realidad, dejándole al lector que la revista en su fantasía».

La eliminación de la escenografía, atestiguada por el propio novelista, «obedece al propósito de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramático posibles, reduciéndolos, en cuanto quepa, a diálogos y relatos de acción y de sentimiento -en forma de monólogos esto- y ahorrando lo que en dramaturgia se llama acotaciones».

El protagonista de Niebla, Víctor Goti, es partidario de la novela sin plan alguno, protagonizada por personajes que «se irán haciendo según obren y hablen; sobre todo, según hablen». En el mismo capítulo, Víctor crea la denominación nivola, sugerida por el soneto del poeta Manuel Machado. Más tarde, Unamuno afirmará que el vocablo era una salida destinada a los críticos.

Pero la teoría novelística del escritor bilbaíno está desarrollada, principalmente, en *Cómo se hace una novela*, escrita en el destierro parisiense, el verano de 1925, publicada primero en la versión francesa de Jean Cassou y preparada en Hendaya, «a la vista tantálica de Fuenterrabía», la edición española.

El título *Cómo se hace una novela* resulta un poco engañoso. Unamuno cuenta sus andanzas parisienses; descubre su afán de «clavar la rueda del tiempo», de lograr la eternización de la momentaneidad. Habla de sus lecturas, de sus reflexiones, de su honda nostalgia de la tierra española.

Para Unamuno, «toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo. Y si éste pone en su poema un hombre de carne y hueso a quien ha conocido, es después de haberlo hecho suyo parte de sí mismo».

El escritor vasco insiste en el autobiografismo de la novela. Para él, en rigor, «todas las novelas que nacen vivas» se eternizan y duran eternizando; pero, además, «todas las criaturas son su creador». «Todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura -dice- no podemos separar de los personajes poéticos o [208] novelescos a los históricos. Don Quijote es para nosotros tan real y efectivo como Cervantes, o más bien éste tanto como aquél».

En la continuación, escrita en la frontera de Hendaya, Unamuno establece dos clases de novela: novela mecánica y novela viva.

Frente a la «mecanización de la ficción», don Miguel proclama la narración de sucesos sucedidos; de ideas hechas carne. «Una ficción de mecanismo, mecánica, no es ni puede ser novela. Una novela para ser viva, para ser vida, tiene que ser como la vida misma: organismo y no mecanismo. Y no sirve levantar la tapa del reloj. Ante todo, porque una verdadera novela, una novela viva, no tiene tacto, y luego porque no es maquinaria lo que hay que mostrar, sino entrañas palpitantes de vida, calientes de sangre».

«Paz en la guerra»

Don Miguel de Unamuno no se decide por el género narrativo hasta los 33 años. Publica en 1897 *Paz en la guerra*, «novela histórica o historia novelada». Por su acción, por sus descripciones paisajísticas, por su reconstrucción del ambiente bilbaíno, por su misma resonancia de Tolstoi, está más cerca del realismo decimonónico que de la renovación técnica y temática del siglo XX.

Estamos lejos del Unamuno clamante, preocupado por nuevos enfoques del problema trascendente de la personalidad; se distrae aún en el humanitarismo, en el socialismo, en las ideas conciliadoras. Tiene, sin embargo, esta primera novela el interés de evocar los episodios de la segunda guerra carlista, el cerco de Bilbao, el contrapunto de la lucha, de la vida familiar y social. El protagonista, Pachico Zabalbilde, es el doble del Unamuno joven, preocupado, ansioso, contemplador sereno del paisaje, curado del «terror de la muerte». Él mismo afirma: «Aquí encerré más de doce años de trabajo; aquí recogí la flor y el fruto de mi experiencia de niñez y mocedad: aquí está el eco, y acaso el perfume de los más hondos recuerdos de mi vida y de la vida del pueblo en que nací y me crié».

[209]

«Amor y pedagogía»

En cambio, Amor y pedagogía (1902), novela distinta, decididamente renovadora, «mezcla absurda, para el novelista, de bufonadas, chocarrerías y disparates, con alguna que otra delicadeza anegada en un flujo de conceptismo. Diríase que el autor, no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes grotescos y absurdos, soltando así en broma lo que acaso piensa en serio».

La idea motriz dominante de su primera narración era la muerte; ahora, la acción está impulsada por la polaridad de los sexos. A la mujer le está encomendada la perpetuación del linaje humano»; al hombre, la «civilización». La tentación femenina sugestiona al hombre y entorpece su misión intelectual; la mujer, en varias narraciones unamunianas, es peligrosa y absorbente, una especie de «mantis religiosa»; en cambio, el varón sexualizado pierde una enorme cantidad de energía espiritual y embota su inteligencia.

Esta particular guerra de los sexos es la compleja motivación de Amor y pedagogía. Los protagonistas se entregan ardentemente a la especulación científica, pero son vencidos, absorbidos por las mujeres.

Avito Carrascal, inmerso en un absurdo cientifismo, hasta tal punto que «anda por mecánica, digiere por química y se hace cortar el traje por geometría proyectiva», se empeña en procrear un genio; estudia los caracteres antropológicos, fisiológicos y psíquicos de su «colaboradora», la «dólico-rubia» Leoncia, pero cae en la red amorosa de la «braqui-morena» Marina.

En la «caída» de Avito, en el triunfo del instinto, de la naturaleza, de la materia, descubrimos una posición antifeminista, sobre todo en este acre pensamiento del personaje.

«La materia es inerte, estúpida; tal vez no es la belleza femenina mas que el esplendor de la estupidez humana, de esa estupidez que representa la perfecta salud, el equilibrio estable. Marina no me entiende; no hay un campo común en que podamos entendernos... ¿Educarle? ¡Imposible! Toda mujer es ineducable; la propia más que la ajena».

Pero al final de la novela se resquebraja el deductivo espíritu de Avito Carrascal, el amor triunfa sobre las especulaciones científicas y pedagógicas; la mujer impone su peculiar, su absorbente [210] instinto maternal. Marina, en la situación límite de la trágica muerte del hijo, aprieta la cabeza de su marido, le besa en la ya ardorosa frente y le grita desde el corazón: «¡Hijo mío!»

-¡Madre! -gritó desde sus honduras insondables el pobre pedagogo, y cayó desfallecido en brazos de la mujer».

Creo descubrir en este final una proyección autobiográfica, corroborada por esta evocación de la crisis unamuniana de 1897, en la que su esposa Concha Lizarraga, «mi verdadera madre», «en un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vio en

las garras del Ángel de la Nada llorar con llanto sobrehumano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternas sobrehumanas, divinas, arrojándose en mis brazos: ¡Hijo mío!».

También podemos relacionar al «insondable filósofo» don Fulgencio Entrambosmares, enfrascado en sus lecturas, en sus aforismos, defensor de la ciencia y enemigo del sentido común, pero que no desdeña el desahogo amoroso de doña Edelmira, con el Unamuno de 1901, tupido de «las más secas doctrinas metafísicas», que encuentra un digestivo de sus lecturas en el amor de Concha.

Estructura de «Niebla»

A los doce años de Amor y pedagogía, Unamuno nos ofrece, con Niebla, un segundo ejemplo de madurez intelectual. En este tercer «resoñar» torturador enfrenta el novelista la bipolarización ente de ficción-ente de realidad, «de realidad de ficción que es ficción de realidad». Juega, por otra parte, con la duda casi hamletiana, con el «aquí» y el «allí»; plantea la unicidad del «puro mundo platónico» y «el mundo de las ideas encarnadas».

Niebla es una novela cerebral, doblemente unamuniana, lo mismo que Amor y pedagogía y Abel Sánchez. En sus páginas se vuelca la novela y la leyenda del propio escritor: «El Unamuno de mi leyenda, de mi novela, el que hemos hecho juntos mi yo amigo y mi yo enemigo y los demás, mis amigos y mis enemigos, este Unamuno me da vida y muerte, me crea y me destruye, me sostiene y me ahoga. Es mi agonía».

Afronta esta novela de Unamuno el problema estético de la [211] relación entre el escritor y sus héroes, entre arte y vida, entre el creador y el héroe. La doble palpitación arte-vida aparece ya señalada en el prólogo de la Vida de Don Quijote y Sancho: «Creo que los personajes de ficción tienen dentro de la mente del autor que los finge una vida propia, una cierta autonomía, y obedecen a una íntima lógica de que no es del todo consciente ni dicho autor mismo».

En Niebla se imbrican el problema estético del personaje, el ontológico de la personalidad, la intromisión del autor en la acción. Carlos Clavería señala la influencia de Carlyle en algunos procedimientos del monodílogo unamunescos. Víctor Goti, el protagonista que analiza la postura del escritor, es, al mismo tiempo, personaje de la novela. El capítulo XXV se cierra con la presencia del autor, que interrumpe el diálogo y se sonríe de la conversación de sus personajes «nivolescos». Al final de la novela, Augusto Pérez visita a su creador, en Salamanca, y se rebela inútilmente contra la decisión de su muerte.

Esta interacción de los personajes novelescos y el autor está en la tradición literaria, desde Don Quijote hasta Le roman, de François Mauriac; se repite en el teatro, desde El retablo de las maravillas cervantino hasta Sei personaggi in cerca d'autore (1921). Parangonando la fórmula teatro en el teatro, creo que nos hallamos ante un claro ejemplo de «novela en la novela».

Augusto Pérez, introvertido, hombre rico, es un ejemplo de ociosidad, sin otra ocupación que la partida de ajedrez en el casino y la partida nocturna de tute con su criado Domingo.

El descubrimiento del amor determina su obsesionante introspección. Eugenia es una idea fija, evocación, búsqueda y deseo. Su incansable imaginación se desplaza de su inédita emoción a las actitudes de los transeúntes, del sueño a la vida real. Su incesante repensar bordea el monólogo interior, aunque impurificado por la repetición de las fórmulas: «pensó», «se dijo», «iba diciéndose»...

No llega don Miguel al encabalgamiento sintáctico, ni a las rupturas caóticas. Pero, a veces, el pensamiento de Augusto se prolifera, se precipita en una confluencia de motivos, como un precedente del monólogo joyciano:

«Pero aquel chiquillo, ¿qué hará allí, tirado de bruces en el [212] suelo? ¡Contemplar alguna hormiga, de seguro! ¡La hormiga, bah, uno de los animales más hipócritas! Apenas hace sino pasearse y hacernos creer que trabaja. Es como ese gandul que va ahí, a paso de carga, codeando a todos aquellos con quienes se cruza, y no me cabe duda de que no tiene nada que hacer. Es un vago, un vago como... ¡No, yo no soy un vago! Mi imaginación no descansa. Los vagos son ellos, los que dicen que trabajan y no hacen sino aturdirse y ahogar el pensamiento. Porque, vamos a ver, ese mamarracho de chocolatero que se pone ahí, detrás de esa vidriera, a darle al rollo majadero, para que le veamos, ese exhibicionista del trabajo, ¿qué es sino un vago? Y a nosotros, ¿qué nos importa que trabaje o no? ¡El trabajo! ¡Hipocresía! Para trabajo, el de ese pobre paralítico que va ahí medio arrastrándose... Pero ¿y qué sé yo? ¡Perdone, hermano! -esto se lo dijo en voz alta- ¿Hermano? ¿Hermano en qué? ¡En parálisis! Dicen que todos somos hijos de Adán. Y éste, Joaquinito, ¿es también hijo de Adán? ¡Adiós, Joaquín! ¡Vaya, ya tenemos el inevitable automóvil, ruido y polvo! ¿Y qué se adelanta con suprimir así distancias? La manía de viajar viene de topofobia y no de filotopía; el que viaja mucho va huyendo de cada lugar que deja y no buscando cada lugar a que llega. Viajar.... viajar... Qué chisme molesto es el paraguas... Calla, ¿qué es esto?»

Precedente de «La náusea»

Para un completo análisis de Niebla debemos realizar varias calas: en el constante bucear del personaje, en la obsesión amorosa, en la lucha por corporeizar su existencia, en la niebla que envuelve y coarta su voluntad de conseguir un objetivo.

La «niebla» está articulada y vivificada, dramatizada, por dos elementos, el tiempo y la personalidad, que hacen desembocar el relato en la muerte. La «inmensa niebla» emboza los incidentes humanos. De la nebulosa de la vida surge Eugenia.

Pero lo más interesante es que la niebla absorbe, a veces, la personalidad de Augusto, perturba sus sentidos, acelera su circulación. En estos tres ejemplos sorprendemos, con veinticuatro años de antelación, un precedente de La náusea, de Jean-Paul Sartre. [213]

En la entrevista del capítulo XI, cuando la pianista le coge la mano al héroe, «éste empezó a latir en el pobre Augusto; se puso rojo, ardíale la frente. Los ojos de Eugenia se le borraron de la vista y no vio ya nada sino una niebla, una niebla roja. Un momento creyó perder el sentido».

Ante la oferta instintiva de Rosarito: «una niebla invadió la mente de Augusto; la sangre empezó a latirle en las sienes, sintió una opresión en el pecho».

En la humillación de las palabras de Mauricio: «el pobre Augusto creyó derretirse. Por lo menos, se le derritió la fuerza toda de los brazos, empezó la estancia toda a convertirse en niebla a sus ojos».

Obsesión amorosa

La existencia, los grados de la individualidad, la lucha vital, la libertad, atormentan a don Miguel de Unamuno. Sus novelas *Niebla* (1914), *Abel Sánchez*, (1917) y *San Manuel Bueno mártir* (1931) enfrentan los tres arados de la individualidad, imbricados entre sí: preexistencia, existencia y postexistencia.

Niebla desarrolla el primer grado. El protagonista entra en la vida desde el nebuloso mundo de las ideas. Vive en la apariencial realidad, en la ficción «nivolesca», en la ilusión del sueño, «el sueño que soñamos todos, el sueño común». Está dentro de la trampa de un mundo abstracto.

Cuando se instala en el mundo concreto de la innominada ciudad provinciana, la prodigiosa aparición femenina encadena su libertad. Y es precisamente la concreción de ese amor, la doble materialización femenina, la que corporeiza su propia individualidad, la que sintetiza sus partes constitutivas: cabeza (inteligencia), corazón (sentimiento) y estómago (vida biológica).

El amor descubre para Augusto Pérez el «íntimo ritmo del mundo»; el aire es más puro y más azul el cielo. El amor es un medio para vencer el aislamiento de la individualización; es un éxtasis; nos saca de nosotros mismos. Pero el protagonista no está preparado para su lucha. La pianista Eugenia surge de la niebla de la creación, llena sus deseos, sus pensamientos, sus monólogos. Ilumina su ceguera sentimental, pero la proyecta hacia todas las mujeres [214] hermosas. Por eso, para su amigo Víctor está penetrado de un «amorío innato», está enamorado ab origine.

La acción amorosa se plantea en un campo de exploración nuevo para la literatura. La creación de la idea del amor puede aproximarse a Hegel, pero pronto adquiere un carácter de lucha en relación con lo ajeno. Lo «ajeno» se presenta en una forma conflictiva en la protagonista.

La asiduidad de Augusto Pérez, la colaboración de doña Ermelinda, la desinteresada redención de la hipoteca, no vencen la frialdad, el desdén, el tenaz carácter de Eugenia, ejemplización del lado agresivo de la relación entre uno mismo y los demás. Creo que el desajuste entre el yo y los demás genera la tensión agónica del protagonista. Augusto, al sentirse juguete de la pianista, se rebela: «No soy un hombre de hoy te dejo y luego te tomo, que no soy sustituto ni vicenovio, que no soy plato de segunda mesa...» Por su parte, Eugenia declara resueltamente: «Aquí hay otra, no me cabe duda; ahora sí que le reconquisto».

La serenidad y el instintivo rendimiento de la joven planchadora Rosario es otra sugestión para el protagonista; su independencia está doblemente asediada, y decide defenderse explorando la psicología femenina. Pero por su impericia, por su inmadurez amorosa, hace el ridículo con Rosario, rendida a sus caricias. Intenta seguir el consejo de Víctor: «Cásate sin pensarlo demasiado», porque «la única experiencia psicológica sobre la mujer es el matrimonio». Pero Eugenia acepta su propuesta y después huye con su amante en víspera de la boda.

La doble burla, la situación humillante de Augusto conmueve profundamente su ser. Fracasa en la lucha de conciliar su yo con los demás, pero recobra su existencia real; se siente, se palpa, deja de ser una ficción, un fantasma, un muñeco de niebla.

Rebelión del personaje

Augusto, «perdido y confundido en sus cavilaciones», agitada su alma por aquella tempestad, al ver materializada su propia individualidad, [215] toma la decisión límite de suicidarse. Pero antes quiere aconsejarse con don Miguel en Salamanca.

El planteamiento, conseguido con una fórmula de novela dentro de la novela, se adensa con dramatismo pirandelliano. Significa, por otra parte, una incorporación de la técnica de Thomas Carlyle.

La entrevista del personaje con su creador plantea nuevas tensiones del pensamiento unamuniano: el enfrentamiento del personaje ficticio con su creador, las antítesis sueño-vigilia, independencia individual-ente de ficción.

La dramática conversación del capítulo XXXI plantea el apremiante problema de la personalidad de la existencia del protagonista. Para Unamuno, no puede matarse, porque no está vivo; no está vivo ni muerto, porque no existe.

«No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas aventuras y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola...»

Pero Augusto Pérez se rebela, se independiza, debate el pensamiento de su creador; cree tener el derecho de negar su existencia:

«No sea, mi querido don Miguel, que sea usted, y no yo, el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...»

La reivindicación de la propia existencia, el situarse el personaje en el mismo nivel que su creador, lleva a los interlocutores a discutir de si existe más la conciencia que sueña o el sueño, el soñador o el acontecer temporal que se sueña o se narra; de si el autor existe o no fuera de sus creaciones.

Pero cuando Unamuno toma la decisión de matar a su personaje, Augusto se resiste y, en la inanidad de su existencia, pide clemencia: «Ahora que usted quiere matarme quiero yo vivir, vivir, vivir...»

El «supremo esfuerzo de pasión de vida, de ansia de inmortalidad», de «ser yo, yo, yo», tiemblan en la súplica y la amenaza de Augusto Pérez:

«No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿Conque no [216] lo quiere?, ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno!»

El tema cainita de «Abel Sánchez»

Otra profunda cala de Unamuno en «el hondón del alma» es Abel Sánchez, publicada en 1917, «historia de una pasión», que interpreta, desde una nueva perspectiva, el drama de Caín. La motivación bíblica obsesiona al autor desde su juventud; aflora ya en unas paginas de 1902, en el ensayo Soledad, en un soneto de 1910, en el capítulo XI de Del sentimiento trágico de la vida (1913), en La agonía del cristianismo (1924), en el drama El otro...

El tema concreto del Caín bíblico no aparece hasta los capítulos XI y XII. El protagonista, Abel Sánchez, empeñado en pintar el primer fratricidio, discute con su amigo el alcance del relato del Génesis. Joaquín Monegro lo interpreta desde un nuevo ángulo: «Si Caín no mata a Abel, habría sido éste el que habría acabado matando a su hermano». Porque los afortunados, los agraciados, los favoritos, también tienen culpa. Parte de la culpabilidad de la envidia cainita recae en Abel. «Los que se creen justos suelen ser unos arrogantes que van a deprimir a los otros con la ostentación de su justicia».

Unamuno rechaza, en el prólogo a la segunda edición, la influencia del Caín, de Lord Byron, pero su lectura impresiona hondamente a Joaquín; desnuda sus pensamientos,

condiciona sus reacciones posteriores, le impulsa a calar con el escalpelo en su organismo corruptible, a bucear en las raíces de su odio.

Creo, sin embargo, que las situaciones bíblicas y byronianas se actualizan en Abel Sánchez, se encarnan en unos personajes de nuestro siglo. El propio escritor afirma que su visión «nivolesca» arranca «de la vida social que siento y sufro -y gozo- en torno mío y de mi propia vida». Es, por otro lado, un decidido intento de [217] «escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales»; una prospección en la «tétrica lobreguez» de ciertas pasiones, en «hediondas simas del alma humana» hasta hacer saltar pus.

La dimensión dramática del odio

La tensión del relato del Génesis se proyecta en dos campos distintos: el drama angustiante de Joaquín Monegro y el odio y la envidia arraigados en la vida española. El propio Unamuno siente «todo el horror de la calentura de la lepra nacional», y en el prólogo a la segunda edición de la novela afirma: «Y esta terrible envidia, phthonos de los griegos, pueblo democrático y más bien demagógico, como el español, ha sido el fermento de la vida social española».

Esta envidia, que sufrió fray Luis de León, que amargó las gracias de Quevedo y de Larra, «que está devorando a lo más indefenso del alma de nuestro pueblo», se mezcla con el odio en el lamento final de Joaquín: «¿Por qué nací en tierra de odios? En que el precepto parece ser: «Odia a tu prójimo como a ti mismo». Porque he vivido odiándome; porque aquí todos vivimos odiándonos».

El conflicto «cainita» de Unamuno se centra en los caracteres diferentes de los protagonistas de la novela. Joaquín Monegro, personificación contemporánea de Caín, acomplejado por su «antipatía» frente a la simpatía de su amigo, se aísla en sus estudios de Bachillerato, en su carrera de Medicina, en la investigación. Los triunfos de Abel Sánchez, en la calle, en la pintura, en el amor de Helena, en la consecución de la gloria, amargan la existencia de Monegro, lo empujan por una senda de atormentada introversión.

El alma del protagonista se desnuda en dos niveles: el autobiográfico de sus Confesiones y el testimonio del novelista dinamizado por un diálogo directo y apasionado. La envidia juvenil se adensa con los celos de la pérdida de Helena. Los celos generan «una tempestad de malos deseos, de cóleras, de apetitos sucios, de rabia».

Dentro de las situaciones existenciales del protagonista aparece una nueva dimensión, al final del capítulo III: «Empecé a odiar [218] a Abel con toda mi alma y a proponerme a la vez ocultar ese odio, abonarlo, criarlo, cuidarlo en lo recóndito de las entrañas de mi alma. ¿Odio? Aún no quería darle un nombre, ni quería reconocer que nací, predestinado, con su masa y con su semilla. Aquella noche nací al infierno de mi vida».

El «infierno» de odio está simbolizado por el hielo; es un «odio frío» a Helena y Abel; era un témpano «que se me había clavado en el alma; era, más bien, mi alma toda congelada en aquel odio». Es, otras veces, «espada de hielo», «fiebre de hielo», y, al mismo tiempo, «cáncer», «lepra», «llama», «fuego devorador». Esta insistente transmutación metafórica nos trae resonancias de los condenados del canto XI del Infierno, de Dante, que se hielan irremediablemente, alejados de Dios.

La desordenada pasión alcanza su virulencia con la boda de Abel. El «sí» de Helena trastorna todo el ser de Joaquín Monegro, sumerge su propia existencia: «Me sentí peor que un monstruo -dice en sus Confesiones-, me sentí como si no existiera, como si no fuese nada más que un pedazo de hielo, y esto para siempre. Llegué a palparme la carne, a pellizcármela, a tomarme el pulso. «¿Pero estoy vivo? ¿Yo soy yo?, me dije».

En la atormentada lucha de Joaquín descubrimos el motivo del pecado original, la transmisión del mal, el complejo de culpabilidad. Hacia la mitad de la novela se rebela contra su «castigo», contra el odio inmortal «que debió de haber precedido a mi nacimiento y que sobreviva a mi muerte».

Intenta Monegro matar su demonio, se esfuerza en ahogar el «hediondo dragón que me ha envenenado y entenebrecido la vida». Busca una defensa en la ternura y mansedumbre de su mujer Antonia; encuentra un nuevo aliento en su hija Joaquina; experimenta una inclinación religiosa; logra el afecto del hijo de su «amigo».

La boda de los jóvenes Abel y Joaquina ilumina la tristeza de los dos hogares: la «frívola impasibilidad» de los Sánchez y la «helada pasión oculta» de Monegro. Pero el nieto, ganado por los dibujos y los cuentos del abuelito Abel, vuelve a encender la pasión en el alma de Joaquín hasta la situación límite de la fatal muerte del pintor.

Sin embargo, el protagonista, al sentirse morir, confiesa ante sus familiares su envidia, su maldad, su odio; se lamenta del irremediable sueño de su vida.

[219]

Dilema existencialista

Para Sherman H. Eoff, Joaquín Monegro, sucesor de Augusto Pérez, «es un ser humano totalmente desarrollado, visto en el momento de mayor intensidad de su lucha apasionada con la cuestión de su identidad». En cambio, su oponente Abel Sánchez es un individuo más abstracto; se mantiene indiferente, fríamente alejado de la lucha, insensible a lo que no sea su pintura. También Helena, con su «espléndida hermosura, casi intacta por los años, representa una idea abstracta, frente a la ternura y el espíritu maternal de Antonia.

El antagonista Abel es el favorecido, el privilegiado, el que con sus triunfos artísticos, sin esfuerzos, se acerca a la plenitud del ser. En cambio, Joaquín, producto de la vida de carne y hueso, representa la carencia del ser.

La clave de la novela está en este conflicto entre el ser como idea y el ser como acción consciente, entre el ser como plenitud del propio ser y como lucha continua. Este dilema,

planteado con espíritu de protesta por don Miguel, es típico del existencialismo, y, dentro del género novelesco, podemos considerarlo como un precedente de Jean-Paul Sartre.

Se imbrican en Joaquín los deseos de ser otro y de vivir. El ser en lucha busca al ser eterno y sereno. Frente al «serse y serlo todo», proclamado en *Del sentimiento trágico de la vida*, se empeña en buscar la otra mitad, aunque sabe que «ser otro es dejar de ser uno mismo, dejar de ser lo que uno es».

«La tía Tula»

En *La tía Tula* (1921), Unamuno prescinde también de las descripciones paisajísticas y ambientales, plantea algunos de sus preferentes problemas humanos, contrapone el espíritu tangible a la materia aparental y esfumante. La protagonista es un ejemplo de «personaje rectilíneo»; se enfrenta con energía varonil a las situaciones más difíciles; parece ahogar sus sentimientos cuando obliga a Ramiro a casarse con su hermana Rosa y cuando lo rechaza, ya [220] viudo, pero es un ejemplo de aversión al sexo contrario, frecuente en la novelística unamuniana; se lo confiesa así a su cuñado moribundo: «El hombre, todo hombre, hasta tú, Ramiro, me ha dado miedo siempre; no he podido ver en él sino el bruto».

Su dramática soledad femenina se llena con la sublimidad maternal hacia sus sobrinos, los hijos de los dos matrimonios de Ramiro; sobrevive a las dos madres «carnales», es la verdadera madre de la familia entera. Para Julián Marías, dentro de la pluralidad humana de la novela, es un ejemplo de convivencia, fundadora de una comunidad doméstica, de unas ordenadas relaciones interindividuales.

Esperanza desesperanzada

Unamuno nos ofrece otro testimonio de personalidad agónica en *San Manuel Bueno mártir* (1931). Sorprendemos la misma bipolarización conflictiva de la época de Abel Sánchez y *Del sentimiento trágico de la vida*, pero algo distendida por las matizaciones poéticas del relato, por el sosiego de los problemas ideológicos, por la profunda melancolía que traspasa la vida del protagonista.

El novelista cambia el enfoque de la narración. La historia del sacerdote está vista desde fuera, relatada en primera persona por su discípula espiritual Ángela Carballino. Don Miguel finge transcribir su documento, «sin más que corregir pocas, muy pocas particularidades de redacción».

La narradora mezcla circunstancias familiares, propios sentimientos; nos ofrece, incluso, algunos datos para reconstruir el ambiente rural de Valverde de Lucena, «aldea perdida como un broche entre el lago y la montaña que se mira en él». Pero esta vida cotidiana está

traspasada de un «sentimiento trágico», reconocido por el mismo novelista; y en el marco geográfico de la tierra de Sanabria se plantea otro «pavoroso problema de la personalidad».

El párroco don Manuel Bueno, figura dominante de toda la novela, es un ejemplo de la postura agónica de Unamuno, de la anhelante búsqueda de soluciones filosóficas y religiosas, un conflicto entre la existencia y la postexistencia. [221]

En su apariencia externa, en su caridad, en sus obras, en sus mismas palabras, es un ejemplo de santidad. «Su vida era arreglar matrimonios desavenidos, reducir a sus padres hijos indómitos o reducir los padres a sus hijos y, sobre todo, consolar a los amargados y atediados y ayudar a todos a bien morir». Su acendrado amor cristiano se enciende del deseo de vivir y morir por su pueblo, para que los pecadores todos sueñen hasta morir la resurrección de la carne y la vida perdurable».

Pero esta piedad, este apostolado cristiano, este predicar la convicción de que la eternidad es una realidad vivísima, son aparentes. Se plantea de nuevo en Unamuno el problema del dualismo cuerpo-alma, la idea de un Poder sobrenatural que «separa las realidades de espíritu y materia en la muerte y más tarde las vuelve a unir».

Su voz emocionante enseña a los feligreses a ser felices, a vivir en paz, a sentir la vida, a que se sueñen inmortales. La vida se manifiesta tanto en el individuo como en la colectividad, en los vínculos de la personalidad humana con toda la creación: «¡Hay que vivir! -dice Angela- Y él me enseñó a vivir, él nos enseñó a vivir, a sentir la vida, a sumergirnos en el alma de la montaña, en el alma del lago, en el alma del pueblo de la aldea, a perdernos en ellas (las almas) para quedar en ellas». Creo que acierta Eoff cuando supone que Unamuno, mientras escribía San Manuel Bueno mártir sintiera una afinidad con Spinoza mucho más íntima de lo que hubiera sentido nunca.

«El eterno silencio de Dios y la fe en una continuidad creadora inmortal acompañan a Unamuno y a San Manuel Bueno mártir hasta sus tumbas». Este dramático destino, señalado por Sherman H. Eoff, angustia, entristece la vida del párroco de Valverde. El primer indicio de su incredulidad en la «postexistencia» lo encontramos en el rezo colectivo del credo: «Al llegar a lo de «creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable», la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba».

Don Manuel Bueno teme a la soledad, vive acongojado por la muerte, por la «esperanza desesperanzada». En su «vida personal» [222] se encarna la desgarradora nostalgia de la inmortalidad del propio Unamuno. Siente las mismas dudas sobre la resurrección de la carne, sobre el dualismo cuerpo-alma.

Tensiones de las novelas cortas

Unamuno es, además, autor de vigorosos cuentos y de novelas cortas que enfrentan densos problemas humanos, conflictos sociales, dramáticas situaciones límite.

Después de *Una historia de amor* (1911), amargo relato pueblerino de amor agostado por la monótona espera, cortado por la decepcionante aventura de la fuga, desembocado en una desasosegada vocación religiosa, publica la colección de veintiséis cuentos *El espejo de la muerte* (1913).

En 1920 publica Tres novelas ejemplares y un prólogo, incitante «trilogía de la voluntad». En las narraciones breves *El marqués de Lumbria* y *Dos madres*, el carácter volitivo se centra en el poder dominador de las protagonistas, en el «devoramiento sistemático de dos hombres por las mujeres en beneficio de su maternidad».

Carolina, la primogénita del marqués, seduce a Tristán en víspera de la boda con su hermana, espera la circunstancia propicia para casarse con él, someterlo a desplazar al sobrino por su propio hijo. Raquel, la viuda estéril de *Dos madres*, somete también a un proceso de «devoramiento» a su amante don Juan y adopta como suyo al hijo del matrimonio preparado por ella.

Estos protagonistas, «arquetipos de hembra en función reproductiva, más allá de la moral convencional y en lucha con el medio», se relacionan con el ansia de maternidad de la tía Tula.

En cambio, en *Nada menos que todo un hombre*, la hermosa y coqueta Julia Yáñez se somete, se rinde, a la férrea voluntad de su marido. El rico indiano Alejandro Gómez, rudo y hermético, prototipo de soberbia plebeya, es «todo un hombre», sabe conquistar todo lo que se propone, proclama con orgullo: «Mi familia empieza en mí. Yo me he hecho solo». Se enfrenta con la sociedad aristocrática provinciana, presume de su descalificación social. Le basta [223] con sus millones, con su voluntad de acción; no vive «de apariencias, sino de realidades».

Su concepto del honor es opuesto al tradicional tópico literario. Califica las relaciones de su mujer con el conde de sentimentalismos novelescos. Se opone a los celos: «Quieres convertirme en Otelo, y mi casa no es teatro». Soluciona el conflicto con la situación límite de declarar loca a Julia.

En este tenso relato, la acción «devoradora» corresponde al protagonista. Las tensiones a que es sometida la mujer, el absorbente amor, los tormentos del espíritu, minan la vida de Julia. Pero Alejandro Gómez se une a ella trágicamente en la muerte.

[224]

Bibliografía

ALBÉRES, R. M.: Miguel de Unamuno, Buenos Aires, La Mandrágora, 1952.

BENÍTEZ, Hernán: El drama religioso de Unamuno, Buenos Aires, Universidad, 1949.

CLAVERÍA, Carlos: Temas de Unamuno, Madrid, Gredos, 1953.

FERRATER MORA, José: Unamuno, bosquejo de una filosofía, Buenos Aires, Losada, 1944.

GARCÍA BLANCO, Manuel: En torno a Unamuno, Madrid, Taurus, 1965.

GRANJEL, Luis S.: Retrato de Unamuno, Madrid, Guadarrama, 1957.

MARÍAS, Julián: Miguel de Unamuno, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

NÜRNBERG, Magda: Miguel de Unamuno als Romanschriftsteller. Tesis presentada en la Universidad de Maguncia.

SALCEDO, Emilio: Vida de Don Miguel, Salamanca, Anaya, 1964.

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio: Estudios sobre Unamuno y Machado, Madrid, Guadarrama, 1959.

SERRANO PONCELA, Segundo: El pensamiento de Unamuno, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1953.

ZUBIZARRETA, Armando F.: Unamuno en su «nóvola», Madrid, Taurus, 1960.

[225]

El vanguardismo de Ramón Gómez de la Serna

Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) es, seguramente, el primer novelista europeo que se incorpora al movimiento vanguardista. Crea una nueva expresión estética, inéditas formas narrativas. Guillermo de Torre lo compara con Picasso; en el microcosmos del pintor malagueño y del escritor madrileño «está encerrada, con plenitud de significaciones, gran parte de la esencia del arte actual».

Nos encontramos ante un único ejemplo literario y humano, mezcla de intelectualismo, bebido en su ambiente familiar y en su formación universitaria, de barroquismo expresivo, de pintoresca indumentaria, de singulares actitudes.

Gómez de la Serna crea una literatura variada, inconfundible. Su fecundidad está representada por cerca de un centenar de títulos: ensayos, crítica de arte, crónicas periodísticas, interpretaciones estéticas, biografías, piezas dramáticas, cuentos, novelas...

Ramón, desinteresado imaginador, crea una literatura descomprometida, informada preferentemente por preocupaciones artísticas. Para Eugenio G. de Nora, es «el primer escritor español postnoventayochista que se desentiende por completo de los problemas nacionales, ideológicos, morales, político-sociales...» Esta desviación del problema de España se da en bastantes novelas ramonianas. Pero nos ha dejado, en cambio, una viva visión del Rastro madrileño, la evocación de los cafés decimonónicos, en los que se forjó gran parte de la vida española; la crónica de las tertulias literarias contemporáneas de Pombo; el ambiente tenso, dramático, de las tardes de toros. Podríamos espigar, incluso,

agudos juicios críticos como éste: «Parece que en este gran valle de las Hurdes que es toda España se ha cuajado la sangre y el espíritu, y no corre ningún viento y todo es ingente y más fiero y una pesadez creada por la complicidad de todos lo ha malogrado todo».

[226]

Renovación estética

Las invenciones estéticas de Ramón, por su anticipación y originalidad, merecen ocupar un primer plano en la renovación literaria europea. Su «precursor revolucionarismo estético» arranca de los manifiestos *El concepto de la Nueva Literatura* (1909) y *Mis siete palabras* (1910).

Al «cansancio de las formas antiguas» opone «un iconoclastismo de concepto», «la emoción destructora», la «disociación de las prosas», el antiburguesismo, la realidad atomizada, el subconsciente, el informalismo.

Es decisiva su estancia en París en 1910. Una tarde estival descubre la Exposición de los Independientes, y desde entonces «entra en el caos febriciente de la pintura moderna y su interés». Recibiría también, por entonces, la influencia directa de Guillermo Apollinaire. Su «apollinerismo», atestiguado en el libro *Ismos* (1931), es reconocido por el pintor Delamay, al decir con cierta sorna: «Es el Apollinaire español».

Quiero recordar que el mismo año 1910 se publica en la revista *Prometeo* la proclama de Marinetti a los españoles, saludada alborozadamente por Ramón. En Zurich, a finales de la guerra de 1914, se encuentra con Tristán Tzara y conoce la efervescencia negativa de todo sistema en la rebeldía dadaísta del café Voltaire.

Pero creo que condicionan, sobre todo, el informalismo ramoniano dos ismos: el superrealismo y el cubismo. El propio escritor madrileño reconoce que la *révolution surréaliste* proyecta una nueva luz sobre la literatura, abre claves secretas, proclama «el automatismo psíquico puro», usa apasionadamente «del narcótico de la imagen».

Guillermo de Torre traza un parangón entre Gómez de la Serna y Picasso; encuentra entre el escritor y el pintor sugestivos puntos de contacto, en su osadía estética, en su afán de superar todos los límites, de levantar murallas frente a la comprensión del público.

Gómez de la Serna asimila la deshumanización del arte de los movimientos de vanguardia. Toma, también, una posición de rebeldía; pero, como él mismo dice, es una «rebeldía con fondo dramático y emocionado, apasionado de la construcción noviestructurada». [227]

En su afán de romper con los viejos moldes, busca nuevos enfoques del cosmos: «El misterio de que una cosa literaria resulte es que estén bien hallados los ángulos... Todo estriba en saber apreciar qué ángulo es el interesante. Hay que enfocar las cosas en ángulo, no demasiado de frente o demasiado a todo lo ancho, y ¡de ninguna manera en panorama!» Contra la belleza manoseada recomienda la asepsia; contra el tradicional encuadre, la

estilización: «No debe dejarse nada en lo que es; hay que estilizarlo, enténdanlo o no los chabacanos».

El escritor madrileño se caracteriza por la pluralidad visual del cosmos; descubre los secretos sentimentales, los rincones humorísticos de las cosas; incorpora a la literatura todo un mundo fabuloso de objetos; está dominado por una fiebre inventiva de complejos metafóricos.

«Ramón -dice Guillermo de Torre- ha excavado surcos madreporicos en el fondo de los temas triviales, haciendo florecer en la superficie rosas polipétalas de sugerencias. Ante sus ojos, la vida de los faroles, de las chimeneas, de los muñecos de trapo, han adquirido una proyección patética o humorística insospechada. La amplitud de su diafragma visual hace pensar en un Walt Whitman humorista. Nada le detiene. Ante él no hay barreras ni límites; ni siquiera los de buen gusto. Esa carencia pone en peligro la esencia lírica de que, a veces, aparece traspasado».

Las «greguerías»

La original creación estética de Ramón Gómez de la Serna es la greguería. Sus mejores novelas son un mosaico de greguerías, en la afanosa contemplación de los objetos y en los mismos diálogos; algunos de sus capítulos son greguerías amplificadas.

El mismo escritor explica así, en 1919, el origen de esta imagen visionaria: «Desde hace nueve años me dedico a la greguería, porque la greguería me tiene convencido que como nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, todos, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitación, de su depuración, de su disolución radical, la greguería. Desde entonces, la greguería es para mí la flor de todo, [228] lo que queda, lo que vive, lo que surge entre el descreimiento, la acidez y la corrosión, lo que lo resiste todo».

En la misma «Advertencia» preliminar de Greguerías selectas se esfuerza en explicarnos el secreto estético de su creación. La greguería es, a la vez, «la audacia y la timidez», la «manera» sin amaneramiento», «la pequeña urna cineraria que yo necesitaba para mis cenizas cotidianas». Tiene «el brillo de los azulejos y su policromía; es un clavo sobre una pared -un clavo al que se mira intensamente...»

En su definición de la gregue, como él la llama en la intimidad, la identifica con la metáfora, que es en donde reside la dificultad de la expresión. «Todas las palabras y las frases -dice- mueren por su origen correcto y literal, no llegando a la gloria más que cuando son metáforas... Humorismo + metáfora = greguería». Esta integración en la metáfora le sirve a Luis Cernuda para relacionar a Ramón con la generación poética de 1927.

Algunas greguerías son percepciones impresionistas del cosmos, esbozos de un fallido núcleo narrativo o minúsculos poemas en prosa. Su autor llega a la poesía por un juego de

ingenio, parecido al procedimiento de «cazar metáforas» de los poetas de la década 1920-1930.

Las anticipaciones de Ramón

Gómez de la Serna es el novelista de las anticipaciones. Ya en 1914 incorpora la doctrina de Freud a la primera versión de *El doctor inverosímil*, antes de la difusión del psicoanálisis en nuestro país. El propio novelista confiesa así «su atrevimiento»: «No se conocía aún en España -fuera de algunos especialistas de la psiquiatría que leían el alemán- el nombre y la doctrina de Freud, y la alergia y sus derivaciones eran mucho más desconocidas, pues hasta muchos años después no aparece en España el primer especialista de este novísimo camino de la ciencia».

El relato tiene un tenso arranque novelesco, en la agonía de Pilar y su salvación, gracias a un audaz golpe quirúrgico. El doctor Vivar, narrador de sus experiencias curativas, explora caminos inéditos; [229] hace confesar a los pacientes y después emplea la palabra, la persuasión; descubre en el enfermo «esa interposición inadvertida que es generalmente causa de los estados agónicos o agoniosos». Los curiosos «casos clínicos», en sucesión anacrónica, fragmentan la acción en un centenar de situaciones obsesivas o alérgicas. Aparte de la captación psicológica que encierra la nueva terapéutica de la indefensión aplicada por el doctor *Inverosímil*, descubrimos una nota de humor, una sátira de gestos y actitudes humanas, en las pintorescas prescripciones de retirar unos guantes viejos, catar la barba, máscara de falsa personalidad, cambiar los lentes, desterrar la luz amarilla y mortecina, suprimir la trenza postiza, ordenar al avaro que gaste su dinero...

En algunos casos clínicos afloran la sorpresa, la originalidad, el sonambulismo, de que habla el autor en el prólogo. Lo suprarreal y lo real se mezclan en «la más singular radiografía»: el joven sano y fuerte se queja de un peso en el pecho desde que vio por el ojo de la cerradura de una fonda a una belleza casi núbil; la radiografía acusa la silueta femenina sobre el corazón; el enfermo, atendiendo a la prescripción médica, busca a aquella mujer y se casa con ella; la opresión cardíaca desaparece, pero la mujer real «da sombra opaca y aciaga a toda la vida» del protagonista.

En este juego supercientífico nos sorprende la aparición de Juan Ramón Jiménez. En el relato titulado «La desesperación del poeta», el autor de *Platero y yo* está obsesionado por los ruidos exteriores, quiere vivir dentro de la ciudad y gozar del silencio; después de varias consultas, recurre al doctor *Inverosímil* y éste le recomienda como astringente que recubra su habitación de espejos, recogedores de todas las cosas menos del ruido.

En 1928, Gómez de la Serna presagia la bomba atómica en las investigaciones de don Alfredo, protagonista de *El dueño del átomo*, inventor de un «misterioso procedimiento de guillotinar el electrón del centro del átomo», de la real «disolvencia» de la multitud de átomos que componen cada cosa. Claro que, al probar su experimento, el sabio no puede dominar el proceso y a su acción desaparece una pared, una torre y los «tres seres atónitos».

[230]

Novelas de nebulosa

Otra creación renovadora son las novelas de la nebulosa. Ya en el prólogo de *El doctor Inverosímil* afirma que «toda la obra fue hecha en ese estado de sonambulismo y de percusión que satisfacen al artista cuando aparece algo que trae sorpresa, originalidad, conciencia pura de invención».

En la nueva modalidad funde la ilusión, la vida y lo subconsciente; busca «una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral»; se inclina por lo irreal, «porque todo lo real, por muerte, por consunción o sólo por el paso del tiempo de ayer a mañana, resulta fatalmente irreal».

El novelista, al teorizar sobre su nueva tendencia narrativa, se muestra contrario a la glosa naturalista, a la ordenación de «situaciones y desenlaces preconizados», al lenguaje «falaz, hipócrita y pretérito». «La realidad, tal cual es -dice-, cada vez me estomaga más y cada día que pasa me parece más una máscara falsa de otra realidad ni tocada por la confianza y la pluma».

Para huir de lo convencional, de lo amanerado, de la anécdota novelesca, se esfuerza en buscar la verdad más allá del bosque humano, «reconstruir en el más allá cerebeloso», traducir las cosas al otro lado del mundo. Se enfrenta con el «gran lío de la vida» de nuestra época, pero recoge preferentemente de ella el caos, los sueños y las materialidades del caos.

Gómez de la Serna mezcla los sucesos, la adivinación, los sueños reales, los lapsus de desmemoria, las sombras de la antemuerte, los deslumbramientos de las cosas; su arte de explorar la «gran perdición en que vive el hombre» nos acerca al mundo de Kafka, sobre todo *El incongruente*, publicada el mismo año de la muerte del novelista praguense.

El incongruente, «primer grito de evasión en la literatura novelesca al uso, es una novela situacional, fragmentada en yuxtaposición de episodios. El azar, el absurdo, la «incongruencia» controlan la andadura novelesca del protagonista Gustavo, mueven las sucesivas aventuras amorosas, absurdas, ilógicas y nebulosas, la mayor parte de las veces, desde el primer rápido idilio, hasta que con el casamiento final «acaba la incongruencia del *Incongruente*».

Creemos que el inverosímil desorden, el caos, está mucho más [231] cerca de los ismos artísticos que del mundo angustiado de Franz Kafka.

El primer atisbo de desesperada realidad nebulística lo encontramos en *El novelista* (1924), en su revuelto cosmos, en sus relatos-greguerías, en esta afirmación del capítulo XVIII: «La nebulosa se traga las novelas y por deseo de dar capacidad a la novela la perdía en la masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros, de salvedades, de concepciones, de concreción».

Pero el género no está formado aún. «Las novelas de la nebulosa han de ser escritas en estado nebulítico -más allá del estado sonambúlico- y con fervor de arte, pues no se trata de

una obra literaria que sirva para detener y calmar la muerte, mimando sin tesis alguna la evidencia de que el hombre, en definitiva, vive perdidamente perdido». El primer claro ejemplo llega en 1936 con ¡Rebeca!, «extravío imaginativo», con sus personajes disueltos en el sueño, con su falta de concreción, con las diversas apariencias de la protagonista.

Pero la técnica ramoniana de la nebulosa se sintetiza en *El hombre perdido* (1947). El novelista juega con la realidad y la irrealidad, el sueño, la pesadilla y el absurdo, la sorpresa y el misterio, lo que debió suceder y lo que sucedió. La realidad queda sofocada bajo la máscara. Pero al lado del deslumbramiento de los objetos nos sorprenden los descubrimientos objetivos: «La cosa más terrible es apretar un dedo en algún sitio de nuestro cuerpo y ver cómo queda hecho un hoyo y tarda en inflarse». «Era de esas mujeres que cuando se les entreabre el pelo rubio presentan vetas oscuras».

El protagonista sin nombre es un desarraigado en el mundo actual; está dominado por el insistente deseo de evasión; no duerme apenas para sorprender el secreto, ni mira muy lejos para no dejar de ver lo muy cerca. Rueda de pensión en pensión, en desamparo, salvo los escapes absurdos de la aventura; y cuando consigue un hogar confortable en el casamiento con la mujer rica, busca sosiego nocturno en las trochas muertas del ferrocarril, hasta perderse trágicamente en el violento último sueño, en el «hombre arrollado», despedazado por el tren, innominado en la gacetilla periodística, desnuda de retórica.

El hombre perdido nos hace pensar a veces en la problemática de Jean-Paul Sartre; puede ser un símbolo de nuestra época; él mismo confiesa: «El hombre colectivamente va a la perdición y [232] sólo la salvación individual que yo intento entre pequeños negocios y gastos es lo que vale».

Para el novelista es «el hombre perdido por bueno, el que no quiso creer en lo convencional, el que no cejó en su náusea por la lucha por la vida sórdida y agremiada, el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas que pasan por las paginas del libro, confesionario atrevido y displicente de la vida».

En la obsesiva búsqueda del personaje se suceden los encuentros femeninos, con la sugerencia de la aventura amorosa, pero la nebulosa y el excesivo cerebralismo se sobreponen a las experiencias vitales, ahogan el vendaval erótico de otras novelas ramonianas.

Ambientación cosmopolita

Las novelas de Gómez de la Serna son una proyección de sus viajes, de sus impresiones europeas y americanas. Las reacciones de sus protagonistas están condicionadas por los ambientes cosmopolitas, por la pasión amorosa, por ciertas aventuras incontroladas. Estas motivaciones aparecen ya en sus primeras narraciones. La novela corta *El ruso* (1913) ya nos acerca al mundo extraño de un restaurante parisiense frecuentado por emigrados. En *La viuda blanca y negra* (1917) teje la ardiente pasión de Rodrigo y Cristina, entre el tórrido

verano madrileño y París. En estos mismos marcos geográficos se acumulan las aventuras eróticas de *El incongruente* (1922). Las repetidas experiencias sexuales de Manuel Quevedo con Mary, Elvira, Matilde, Mercedes, Varesna, se localizan en el mismo ambiente cosmopolita de *El Gran Hotel* (1922) ginebrino. En *El chalet de las Rosas* (1923) volvemos al desplazamiento desde la Ciudad Lineal a la capital francesa.

El espacio ambiental se reduce en *El secreto del acueducto* (1922), la sugerente «novela de Segovia», con su «clímax» de estancamiento y la gravitación de la historia y la leyenda. La localización se limita aún más en *La quinta de Palmyra* (1923), palacio suntuoso del litoral portugués.

Al lado del tenso, del desgarrado ambiente de los ruedos pintados en *El torero Caracho* (1926), vuelven a dispararse las preferencias cosmopolitas de Ramón, primero en el multitudinario cosmos [233] de *Cinelandia* (1925-26), proyección literaria de Hollywood; después, a través de los distintos medios «literarios» de las *Seis falsas novelas* (1927); media docena de temperamentos: ruso, alemán, norteamericano, chino, negro, tártaro.

La mujer de ámbar (1927) es un intento de la verdad napolitana, «de su encanto imperecedero, su voluptuosidad inagotable», del miedo a su Vesubio, ardiente como una pasión de vida y muerte».

En un amplio itinerario geográfico se desarrollan las aventuras y las estafas, se proyectan las falsas asociaciones de *El caballero del hongo gris* (1928): Barcelona, París, Londres, Lisboa, Marsella, Berna, Roma. Y en estos ambientes cosmopolitas, cada uno de sus «negocios» tiene un contrapunto amoroso. El protagonista, Leonardo, tiene una raíz donjuanesca, que ya hemos visto en el Manuel o Gustavo Quevedo de *El Gran Hotel*.

En *Policéfalo y señora* (1932), Gómez de la Serna trata de ofrecernos las policéfalas reacciones provocadas por el hervor de las distintas sangres de los protagonistas, Perfecto y Edma, y nos traslada desde Buenos Aires, ejemplo de ciudad nueva, conjunción de trece razas, al Viejo Mundo, representado por Madrid, París, Dublín, Roma.

Después de estos itinerarios cosmopolitas, que nos hacen pensar en Paul Morand, Ramón crea las *Novelas superhistóricas* (1942), interpretaciones porveniristas, «supersubconscientes y superidealistas», del pasado hispánico: *Doña Juana la Loca*, dominada por los celos; novelización de *El caballero de Olmedo*; fantasía de *Los siete infantes de Lara*; renunciamiento y fanatismo de *La emparedada de Burgos*; enfrentamiento femenino de *La Beltraneja*; fabulosa aventura americana de *Los adelantados*.

Por fin, las últimas novelas de Gómez de la Serna significan un retorno al ambiente juvenil madrileño de sus primeros libros. Las tres *Gracias* (1949), «novela madrileña de invierno», está llena de encuadres callejeros, populares, pintorescos, castizos. En *Piso bajo* (1961) capta la fantástica realidad del barrio de Maravillas, a través de las modestas viviendas de la planta baja y los ágiles y sugerentes movimientos de Olvido, adolescente en prometedora transformación.

«El torero Caracho»

La llamada «fiesta nacional» española es, desde antiguo, fuente inspiradora de poetas y narradores. En la literatura contemporánea es la motivación central de *Sangre y arena*, de Blasco Ibáñez; *Fiesta*, de Hemingway; *El torero Caracho*, de Gómez de la Serna; *Los clarines del miedo*, de Ángel María de Lera; *La última corrida*, de Elena Quiroga; *La cornada*, de Alfonso Sastre; *Las orejas y el rabo*, de Jean Cau; *La fiesta española*, de Henri-François Rey; *Toros de Iberia*, de Rafael García Serrano.

Entre todas estas interpretaciones del apasionante tema taurino, prefiero la de Ramón Gómez de la Serna. El torero Caracho revitaliza el tema, depura el tópico pintoresquismo, muestra el recio relieve de sus protagonistas, es un juego de greguerías en los diálogos rápidos.

La acción se centra en torno al protagonista, Cayetano «Caracho», desde su aprendizaje en la escuela tauromáquica, próxima al matadero, hasta su trágica muerte. El torero madrileño tiene prisa por llegar y se muestra temerario en sus temporadas de novillero, en las corridas posteriores a la alternativa; mantiene una dura rivalidad con «Cairel», soporta las broncas del público, persigue al toro que salta al tendido y se enfrenta con él hasta darle muerte; vive situaciones límite: el intento de linchamiento en Lisboa, la grave herida con estoque del duelo con «Cairel», el botellazo recibido en la cabeza en una plaza castellana; la caída en el tendido bajo el toro herido de muerte; la mortal cogida de la última lidia. Sufre el dolor de las cornadas y paladea la gloria de la apoteosis, y, en un doble contrapunto, convive con su mujer Pascuala y lidia con los sueños agoreros y la fogosidad pasional de la Rosario.

Pero, sobre todo, el novelista logra ofrecernos el denso «clímax» de la fiesta: la fuerza de atracción de la plaza de toros sobre toda la ciudad; la multitud volcada sobre las calles; la palpitación humana en las puertas de la plaza; el público complejo y vociferante que llena los tendidos; la comitiva cruzando la arena; la salida del primer toro; los capotazos geométricos del torero; los aplausos de la plaza puesta en pie; los clarinazos del cambio de suerte; la pirotecnia de las banderillas encendida en el lomo negro del toro; la última lucha dramática entre el hombre y la bestia... [235]

El novelista conjuga todos los motivos estimulantes de la tarde de toros; el coso bañado de sol, traspasado de tumulto, de alegría, de barbarie, de frenesí, de gritos desgañados, de oraciones delirantes. Pero la estampa pierde crudeza, se desrealiza un poco, en la prosa recargada, en los adjetivos insólitos, en las imágenes nuevas, en el engarce constante de greguerías. Puede servirnos de ejemplo la impresión producida por la muerte del toro: «La plaza dio un respingo, como si fuese la barquilla de un globo que comenzase a elevarse y un chaparrón de aplausos premió la hazaña, y comenzaron a saltar en el ruedo los peces de los puros. Toda la soberanía del público comenzó también a caer en el estanque de arena; una dama le tiró su mantón de Manila y otra le arrojó con tal arrebató los claveles de su pecho que pareció que le había echado un seno para que quedase palpitante, como medusa de mar, en medio del oceánico ruedo».

Incluso la danza de la muerte del capítulo XVIII está interpretada con realismo mágico, y algunos encuadres tienen un matiz guiñolesco, cómico-trágico, casi esperpéntico: «Cairel bailaba en la muerte con zapatillas de bailarín, con zapatetas por lo alto. Los abismos se multiplicaban como en un reflejo de espejos. El muñeco colgaba nada más de los hilos del destino, que le movían en el espacio como a un muñeco de cartón recortado».

[236]

Bibliografía

BONERMANN, W. M.: Ramón Gómez de la Serna and the greguería. Tesis de la Universidad de Nueva York, 1955.

CARDONA, Rodolfo: Ramón. A study of Gómez de la Serna and his works, Nueva York, 1957.

CASSOU, Jean: Ramón Gómez de la Serna, en Panorama, París, 1931, 157-172.

CERNUDA, Luis: Gómez de la Serna y la generación poética de 1925, en Estudios sobre poesía española contemporánea, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, 165-177.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de: Ramón Gómez de la Serna, en Las mejores novelas contemporáneas, VIII, Barcelona, Editorial Planeta, 1961, 911-1064.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: Ramón (Obra y vida), Madrid, Taurus, 1963.

GRANJEL, Luis S.: Retrato de Ramón. Vida y Obra de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1963.

PÉREZ FERRERO, Miguel: Vida de Ramón, en Cruz y Raya, Madrid, 1935, núm. 30, 3-56.

[237]

La novela intelectualista de Huxley

Aldous Huxley es el ejemplo más significativo de escritor intelectual. Intelectual, inteligente, chispeante, cáustico. En su obra pesan la tradición científica y cultural de su familia, su formación en Eton y Oxford, su convivencia en un mundo refinado. Por eso no nos extraña su supervaloración de lo mental, la aplicación de métodos científicos al análisis de la sociedad contemporánea, la crítica del mecanismo de la civilización, la condena de estructuras políticas y sociales de nuestro tiempo.

Rasgos biográficos

Huxley, nacido en Godalming (Surrey) en 1894, era nieto del biólogo Thomas Henry Huxley, hermano del gran científico Julián Huxley, y pariente por línea materna del poeta

Matthew Arnold y de la novelista Humphrey Ward. Su padre Leonard era publicista, lector de griego en San Andrés y director del Cornhill Magazine.

Aldous se educó en Eton, con la intención de seguir la carrera científica de su familia; pero una afección visual interrumpe sus estudios a los 16 años. Mas tarde se gradúa en Oxford en literatura inglesa. Durante los últimos años de la guerra europea enseña en Eton. En 1920-21 hace crítica teatral en Westminster Gazette; después colabora en la revista The Atheneum.

Después de pasar temporadas en Italia y Francia, Huxley abandona la Europa de los antiguos parapetos; en 1937 se establece en California y se orienta hacia el misticismo, se acerca al hinduismo, bucea en las experiencias visionarias a base de «mescalina». Al incendiarse su casa de Hollywood, en 1961, puede salvar el manuscrito de su última novela, Island. Muere a consecuencia de un cáncer bucal, el 22 de noviembre de 1963.

[283]

Posición intelectual

Aldous Huxley es el más claro ejemplo de escritor intelectual. Además de en sus libros de ensayo La filosofía perenne, Ciencia, libertad y paz, El fin y los medios, Eminencia gris, su intelectualismo se refleja también en las novelas.

Dentro de su producción novelística destacan: Crome Yellow (1921), Antic Hay (1923), Those Barren Leaves (1925), Point, Counter Point (1928), Brave New World (1932), Two or Three Graces (1926), Eyeless in Gaza (1936), After many a summer (1939), Time must have a stop (1945), Ape and Essence (1949), Island (1962)... Podemos añadir los relatos Limbo, La envoltura humana, De la Ceca a la Meca, El milagro de la Arietta.

Las novelas de Huxley nos interesan principalmente por su contenido ideológico, por su proceso de intelectualización, por su contenido científico, porque están elaboradas sobre las propias experiencias; muestran los refinamientos de la cultura, de la sensibilidad estética; reflejan lo que Proust llama «les belles manières de l'esprit». Los protagonistas están arrancados, en su mayor parte, de las clases privilegiadas, poseen un elevado nivel cultural. Los diálogos están cargados de ideas, de digresiones, de erudición, de actitudes contradictorias. Este intelectualismo absorbe los elementos emocionales, enfría los sentimientos.

En realidad, Huxley es la herencia de una próxima tradición intelectual europea; recoge extractos de cultura sólidamente madura. Sus obras son ejemplos de «novela-ensayo», enriquecida con elementos filosóficos, científicos, políticos, sociológicos. Nos hacen pensar en Anatole France, en Marcel Proust, en La montaña mágica, de Mann; en el Ulises, de Joyce.

Contenido ideológico

La novelística de Huxley aborda una amplia problemática, desde el campo humanista de su primera época a las orientaciones místicas [239] de algunas de sus novelas publicadas desde 1939. El psicoanálisis influye en su concepción de la personalidad, en su juego de descubrir las pasiones, en las mezquinas inhibiciones de algunos personajes.

Uno de los adjetivos claves de Huxley es «mortal»; el cuerpo donde estamos prisioneros no es más que la promesa de nuestra descomposición. En cambio, para Charles Moeller, el novelista no cree en el hombre, porque ignora el misterio divino, y, porque no cree en el hombre, ignora al Dios personal, creador y santificador.

El novelista inglés critica las normas morales del hombre, propone fórmulas para el mejoramiento de la humanidad; pero, para Luka Brajnovic, permanece ciego ante las únicas posibilidades de salvación: la fe y la caridad.

Moeller analiza, por otra parte, el dualismo huxleniano mundo material-mundo espiritual. Para Mr. Propter, uno de los protagonistas de *Viejo muere el cisne*, el hombre es ángel y bestia. La novela *Mono y esencia* es una transposición grotesca del tema: el cuerpo convertido en un mono y el ángel en el *Ground*, esencia divina.

El pensador belga afirma que la de Huxley es una religión sin amor. Sin embargo, para el autor de *Ciego en Caza*, «Amor es la última palabra». Al final de *Mono y esencia*, la aparición del amor armoniza de nuevo las cosas, abre dos corazones a la esperanza. En *Viejo muere el cisne*, Mr. Propter habla del amor de Dios, y Jo Stoyte se cansa de repetir: «Dios es amor»; expresión empleada también una vez por la señora Ockham, de *El tiempo debe detenerse*.

Mustafá Moudd cree que Dios se muestra de diversas maneras a los diversos hombres, pero en *Un mundo feliz* se manifiesta como una ausencia. En cambio, para el salvaje «es natural creer en Dios cuando estamos solos, completamente solos, de noche, pensando en la muerte».

La mayor contradicción religiosa la encontramos en *El tiempo debe detenerse*; a través de varios capítulos se mezcla la mística y la metapsíquica; las impresionantes sesiones de espiritismo son inmersiones en el más allá. Y no falta la conciencia del pecado, al mostrarnos el estado del alma condenada, después de la muerte. [240]

Eustace Barnack se debate en la morada silenciosa de ultratumba entre la luz universal que lo envuelve y, su apetencia de seguir aferrado a lo sensual, a lo concreto, a lo desagradable. Surge la conciencia de luz que va llenando la ausencia de beatitud eterna. «Repentinamente se dio cuenta de lo vergonzoso que eran estos fragmentos de sí mismo..., de mera ausencia de luz..., y a continuación, repudiados y aniquilados, para que hiciesen sitio a la belleza, al conocimiento y a la beatitud».

Pansexualismo

Otra motivación constante en Huxley es el pansexualismo, la concepción hedonística del amor. Se preocupa de descubrir las represiones, las inhibiciones, los complejos sexuales «secretamente acariciados y públicamente ignorados», el imperativo de los instintos.

La obsesión sexual de los héroes huxlenianos arranca de su primera novela, Escándalos de Crome, y llega hasta su última obra, La isla.

En las relaciones amorosas de Contrapunto recarga las tintas, las notas sensuales, el juego de pasiones. Son ejemplos: las entrevistas de Walter y Lucy, la tensión del diálogo de Everard y Elinor; el estudiado tempo lento de la seducción de Beatriz por Burlap; el desgarró de las protestas de Gladys.

El pansexualismo obsesiona a los protagonistas de El tiempo debe detenerse. Además de la voluptuosidad de Eustace y las escenas de placer físico, sin freno, de Sebastián y Ms. Thavale, abundan las conversaciones sobre el campo sexual, las procacidades de Barnack, que nos recuerdan el Ulises, de Joyce.

El amor libre es el único permitido en las utopías huxlenianas. Tenemos un buen ejemplo en La isla. En Un mundo feliz, el amor libre anticoncepcionista, sometido a rutinarios ejercicios malthusianos, es obligatorio, y cuando algunos miembros de esta sociedad automatizada se inhiben en su vida sexual y no se someten a la artificial felicidad del «soma», son desterrados. La fecundación e incubación están sometidas a tratamientos científicos en laboratorios asépticos; por eso, las palabras madre y padre resultan obscenas. [241] Sólo en las «reservas salvajes» existen los lazos familiares, la procreación normal.

Autorretrato de Unamuno.

Ramón Gómez de la Serna.

Huxley se muestra contrario a la represión sexual. En Ciego en Gaza, la inhibición de Brian ante Joan, porque cree que el amor es algo sucio, motiva su muerte trágica. El «no» prohibitivo de los protagonistas de Mono y esencia es una consecuencia de una humanidad degenerada.

La católica Virginia, de Viejo muere el cisne, tiene conciencia del pecado, temor del infierno, esperanza en la Virgen; pero en sus relaciones con Jo y con el doctor Obispo se siente sin voluntad, como si fuese de goma.

Una solución distinta es la de Molly en Contrapunto: «La energía que quería gastarse en la pasión física se desvía de su curso y hace girar los molinos del alma».

Una novela-ensayo

La postura intelectual de Huxley se manifiesta en distintos campos: historia de la cultura, sociología, filosofía, física, química, naturaleza humana, biología evolucionista. Ya en *Those Barren Leaves* (1925) habla con entusiasmo de los etruscos y su idioma; pero el tipo de novela-ensayo cristaliza en su primera gran obra, *Point, Counter Point*, publicada en 1928.

Contrapunto representa la fascinación real de los años de entreguerras; es un ejemplo de la «intelligence» inglesa; una novela de ideas, según la afirmación del propio novelista.

Huxley pone en escena personajes condicionados por su destino social, satiriza sus actitudes vitales. Vuelca, por otra parte, su densa cultura en las páginas; embute pensamientos sobre distintas dimensiones de la vida. «Apenas circula en el mundo -dice Ricardo Gullón- idea viva, operante y eficaz que no se incluya en las páginas de *Contrapunto*».

Abundan los juicios literarios, las preocupaciones por la pintura, por la música. El catolicismo queda un poco ridiculizado en el comportamiento del borracho Carling.

Algunas de sus ideas tienen sorprendente profundidad. Nos recuerda una penetrante reflexión de Gracián esta imagen de Rampion: [242] «El hombre, semejante a un equilibrista, cruza el vacío sobre un hilo de acero; no tiene para sostenerse más que un balancín».

André Maurois destaca el admirable bagaje intelectual de *Contrapunto*. Philip Quarles, personificación del propio Huxley, es un ejemplo de inteligencia viva e infatigable, manifestada en una serie de circunstancias. El atropello de un perro es suficiente para ponerla en movimiento, para que evoque «un extracto de las estadísticas de la natalidad en Sicilia, una especulación acerca de la relatividad de la moral, una brillante generalización psicológica».

Huxley se enfrenta en esta novela con la angustia de hombre contemporáneo en desamparo, con la corrupción de costumbres, con las actitudes y el comportamiento de la alta burguesía y la aristocracia inglesa. La individualidad egoísta prevalece con frecuencia y, a veces, la personalidad se reduce al impulso de los instintos.

Técnica contrapuntística

En la novela pueden imbricarse varios núcleos narrativos estructurados en trazos paralelos, quebrados o espirales, en tiempos distintos o tiempos simultáneos. El paralelismo de «acontecimientos» protagonizados por personajes distintos, su sincronización temporal, su localización cronológica en escenarios cercanos o alejados, se llama contrapunto.

La técnica contrapuntística, ya esbozada en la vieja Odisea, es ensayada por Joyce en algunos episodios del Ulises, y alcanza formas definitivas en Contrapunto, de Huxley; El curandero de su honra, de Pérez de Ayala; Las palmeras salvajes, de William Faulkner; Los caminos de la libertad, de Sartre; La colmena, de Camilo José Cela.

Aldous Huxley crea una perfecta técnica contrapuntística en su gran novela Point, Counter Point (1928); logra una sorprendente armonía entre los simultáneos momentos dolorosos de los personajes, con los relieves, los points salientes, símbolos del sufrimiento; ensambla el counterpoint, el contrapunto de los contrastes.

El escritor inglés parte de la musicalización de la novela, expresada por su doble Philip Quarles. La construcción narrativa está [243] en función de los cambios, la brusca transición, las modulaciones.

«Se expone un tema -dice Philip-, luego se desarrolla, se cambia, se deforma imperceptiblemente hasta que, aunque permaneciendo reconocible el mismo, se ha hecho totalmente diferente». Para aplicar esto a la novela «se necesita un número suficiente de personajes y de intrigas paralelas, argumentos de contrapunto...»

La alternancia de temas, la modulación reduplicada de situaciones, la expone así: «El novelista modula reduplicando las situaciones y los personajes. Muestra varios personajes enamorados, o muriendo, o rezando, de modos diferentes: disimilitudes que resuelven el problema. O, viceversa, personajes símiles confrontados con problemas disímiles».

En Contrapunto no hay una intriga única; se ensamblan media docena de núcleos narrativos. Se desarrollan en forma contrapuntística: la doble aventura amorosa de Walter Bidlake con Marjorie y Lucy. La vida emocional de Rampion y Mary; las andanzas del escritor Philip Quarles y su mujer Elinor; la aventura del viejo Quarles con Gladys; el proceso lento de los sentimientos de Burlap y Beatrice; la enfermedad del pintor John Bidlake...

Al paralelismo de diversidad argumental se une el espacial. Contrapunto de reuniones distintas dentro de la misma ciudad: veladas nocturnas en el Club, en un restaurante, en la casa Tantamount. Contrapunto de escenas alejadas por centenares de millas: correspondencia entre la estancia de Philip en la India y las reuniones familiares de Londres.

Los cambios contrapuntísticos tienen casi siempre un punto de enlace. En el capítulo IV hablan de Marjorie en la reunión de Lord Edward, y en una escena fundida aparece ella, sola, apesadumbrada, repasando las cartas de Walter. En la misma velada le preguntan a John Bidlake por su hija y, en fusión cinematográfica, el novelista nos traslada inmediatamente a la India: Philip y Elinor están comiendo allí en ese momento con Sita Ram.

El capítulo XI es un modelo de esta técnica. En un restaurante se habla de la solterona Beatrice y aparece ésta en su casa, zurciendo una camisa, esperando a Burlap. El foco de visión del novelista vuelve al restaurante de Soho Square; se proyecta en el laboratorio de

Lord Edward que habla de animales con Illidge; cambia [244] para el restaurante, porque también allí se habla de animales. Salta a las escaleras de John Bidlake para captar su llegada a casa; recoge el monólogo dislocado de Polly Logan, que también regresa en ese momento...

A veces, el contrapunto es de escenas amorosas, de diálogos diferentes, dentro de un mismo ámbito espacial; del rondar de la enfermedad y la muerte; la enfermedad del pintor, la gravedad del pequeño Phil, el asesinato de Everard, la muerte violenta de Sprandell...

Ruptura de la secuencia temporal de «Ciego en Gaza»

Eyeless in Gaza (1936) es el más complejo ejemplo de ruptura de la secuencia temporal, de dislocación cronológica, mediante un hábil procedimiento intelectual. El protagonista Anthony Beavis manifiesta, al comienzo del relato, su odio a Proust, el asmático buceador del tiempo perdido; pero, unas horas más tarde, él mismo se siente importunado por el pasado, por medio de sensaciones cercanas a las proustianas. Tres elementos obran el milagro de anular el «antes» y el «después»: viejas fotografías de distintas fechas; la semejanza del cuerpo de Helen con un Gauguin; el olor de su piel templada por el sol, que le recuerda la sensación olfativa de las piedras golpeadas por Brian hace 20 años.

La reconstrucción del pasado no se da directamente a través de la memoria del protagonista, ni de la corriente de la conciencia. Anthony y Helen encuentran las sensaciones que son un disparadero para sus saltos al pasado; pero el novelista narra en tercera persona, con su peculiar detallismo, con riqueza de sensaciones; se sirve, incluso, del monólogo interior en las distintas etapas de los protagonistas.

Los 30 años de vida consciente del protagonista se revelan de manera «inmediata como un caos, como una baraja de fotografías en manos de un orate». Desde el capítulo V comienza el contrapunto temporal, en un caos de acciones entrecruzadas, desconcertante para el lector corriente.

Es necesario separar, a través de la novela, tres distintas materias novelescas: la narración histórica presente, que se desarrolla a partir del estío de 1933; el diario de Anthony Beavis, de contenido preferentemente sociológico, y los sucesivos buceos en el pasado, en burla constante con el tiempo.

Huxley comienza su novela con las relaciones íntimas de Anthony y Helen, el 30 de agosto de 1933. Entre los capítulos primero y tercero se intercalan unas páginas del diario de Beavis, fechadas el 4 de abril de 1934. El capítulo IV retrocede 31 años; nos traslada a la niñez del protagonista, 6 de noviembre de 1902. El quinto avanza hasta 1926, vida juvenil de Helen. Se entrecruzan estas fechas, y en el capítulo X se inicia una nueva etapa: la juventud de Anthony en 1912; saltamos seguidamente al mismo 8 de diciembre de 1926, con la presencia de Anthony en el ámbito familiar de Mary Amberley, madre de Helen...

El novelista señala las fechas exactas al comienzo de cada capítulo, y dentro de este laberinto temporal podemos seguir al protagonista en distintas etapas de su vida. Voy a señalar el orden cronológico, prescindiendo de la confusa ordenación novelística.

La vida infantil de Anthony se nos muestra en varios momentos: el entierro de su madre, a finales de 1902; la estancia en el colegio y amistad con Brian, en 1903 y enero de 1904. La fecha de 12 de junio de 1912 nos sirve de enlace con la juventud de Anthony. La acción avanza a través de julio de aquel año y en 1914. En realidad, aquí los verdaderos protagonistas son Brian y Joan. La inhibición de Brian por considerar que el amor es malo, algo sucio, desespera a Joan, que cae en brazos de Anthony. Esta circunstancia provoca la muerte trágica de Brian, con la que se cierra el cielo, el 23 de julio de 1914.

El tercer núcleo narrativo se inicia en 1926, cuando el protagonista tiene 35 años, y progresa por el mismo procedimiento de avance y retroceso a través de 1927. Recoge las relaciones de Mary con Anthony; se funde en 1928 con la tirantez de Helen y su marido y, a través de unas fechas sueltas de 1931, se funde con la masa narrativa más importante de la novela.

En mezcla contrapuntística temporal con otras épocas, en 1933 nos presenta las escenas de la azotea y la crisis de las relaciones ilícitas de Anthony y Helen. Este núcleo se funde con las fechas de 1934 y 1935 y con el diario del protagonista.

El diario de Anthony es lento, sin acción, lleno de reflexiones sobre la vida, sobre los hombres, concreción de sus ideas políticas y sociológicas. Las referencias sentimentales son escasas y escaso [246] también su valor novelístico. Sus páginas llenan bastante espacio en la novela, desde el 4 de abril de 1934 hasta el 1 de enero de 1935. La acción novelesca da un salto desde febrero del 34 hasta febrero del 35. Pero la laguna está cubierta perfectamente por las páginas del diario.

La historia de Brian, con su desenlace en el antepenúltimo capítulo, y las relaciones íntimas de Anthony y Helen son las acciones más destacadas de la novela.

«El tiempo debe detenerse»

Dentro de la etapa «mística», señalada por Moeller, tiene un interés especial la novela *Time must have a stop*. «El tiempo, que cuida del mundo todo, debe detenerse», arrancado de los versos shakespearianos, se proyecta sobre dos ámbitos radicalmente distintos: las experiencias de Sebastián con su tío Eudace y la señora Thavale, y la visión ultraterrena de Eudace Barnack. Mezcla de realidades sociales, divagaciones intelectuales, experiencias amorosas, ideas religiosas y concepción metapsíquica.

En el real plano terreno, el novelista nos presenta al joven poeta Sebastián a vueltas con sus aventuras pasadas, la ternura de su prima Susan, sus inventadas fantasías y las noches pasionales con la señora Thavale.

El novelista nos introduce en un mundo intelectual; nos mezcla en conversaciones de gente culta, profesores, periodistas, escritores. Y al lado de ideas literarias y preocupaciones pictóricas se acumulan opiniones sobre la humanidad, el socialismo teórico, el fascismo, la religión.

No falta la problemática social en la presentación de familias con servidores, ayudas de cámara, en la visión de una tranquila y apenas turbada Weltanschauung de la clase media. Tiene un interés especial la crítica de la mecanización y su definición del hombre industrial: «Una máquina consciente de movimiento alternativo y producción fluctuante, unida a una rueda de hierro que gira con velocidad uniforme. Y después nos maravillamos de que sea ésta la edad de oro de la revolución y del desarreglo mental». [247]

También este enjuiciamiento del siglo XX es un ejemplo de ensayismo.

«El avasallamiento del pensamiento por la vida es uno de nuestros temas favoritos. Bergson y los pragmatistas, Adler y Freud, los hombres del materialismo dialéctico y los behavioristas... Todos tocan variaciones sobre el mismo tema. El espíritu no es más que un instrumento para hacer instrumentos y está dominado por fuerzas inconscientes, sexuales o agresivas; es el producto de presiones sociales y económicas; es un manajo de reflejos condicionados».

Pero lo más importante de El tiempo debe detenerse es el enlace del mundo terreno con el más allá. A través de varios capítulos, el novelista nos acerca, directamente o a través de las invocaciones espiritistas de la señora Gamble, a la vida ultraterrena de Barnack, a sus sensaciones del exterior, a la pesadilla obsesiva de sus monólogos, a sus evocaciones llenas de procacidades, muy cercanas a las utilizadas por el Esteban Dédalo joyciano.

Con Eustace nos acercamos al más allá de un espíritu torturado. Mientras que con su sobrino Sebastián percibimos la senda áspera del dolor y las decepciones.

Una visión de América

Ya hemos visto cómo el intelectualismo es una constante en parte de la novela europea del siglo XX. En cambio, los novelistas americanos se acercan a la vida real de distintos estamentos; se enfrentan con los conflictos sociales; captan la existencia infrahumana de medios subdesarrollados; pintan tipos marginales.

El intelectualismo y el espíritu aristocrático de Huxley le alejan de los medios populares. En sus años de residencia en California tomó contacto con estructuras sociales distintas, que se reflejan en Viejo muere el cisne, título español de After many a summer (1940).

El protagonista de esta novela, Jeremías Pordage, es un intelectual. Viene desde Inglaterra para estudiar un tesoro documental y nota desde el primer momento las desconcertantes diferencias con su país. Pasa ante las modernas villas de artistas de cine; se cruza con muchachos mascando goma. Se sorprende del derroche de dinero en las

construcciones. Stoyte, magnate de los negocios, jefe de [248] una compañía petrolera, es un hombre sin cultura, pero los 2.000 encargados de sus estaciones de gasolina son graduados universitarios.

La otra cara del país está representada por la miseria de los trabajadores temporeros, por los braceros desplazados por los tractores, por la mecanización de la década 1930-1940. El cuadro nos recuerda la crisis económica planteada en la gran novela de John Steinbeck, *Las uvas de la ira*.

Por otra parte, el millonario Jo Stoyte es un ejemplo de labilidad social; había sido pobre y se enriqueció paulatinamente con su esfuerzo, favorecido por la suerte. Pero ahora odia a los pobres; cree que «la pobreza y el sufrimiento involuntarios hacen a los hombres peores». Frente a él, Mr. Propter sostiene que las personas no pueden trabajar «sin haber comido lo bastante».

Las utopías de Huxley

La larga tradición literaria de las utopías tiene buenos representantes en el siglo XX. El cientifismo de nuestra época hace posible sus realizaciones. Con razón dice Nicolás Berdiaiev: «Tal vez, en un siglo futuro, los intelectuales y la clase cultivada se verán obligados a buscar medios de evitar las utopías y de volver a una sociedad no utópica, menos «perfecta» y más libre».

La science fiction, notable instrumento de investigación metódica, despliega la complejidad del presente por la proyección en el futuro, desarrolla algunos aspectos todavía larvados.

Entre las mejores muestras del género -*La máquina del tiempo*, de Wells; *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury; 1984, de Orwell; *Das Glasperlenspiel*, de Hesse; *Stern der Ungelorene*, de Werfel...- están las novelas de Aldous Huxley *Un mundo feliz*, *Mono y esencia*, *Nueva visita a un mundo feliz* y *La isla*.

El utópico mundo feliz

En 1932 publica Huxley *Brave New World* (*Un mundo feliz*), novela de anticipación del futuro, utopía ultracientífica, «adivinación» [249] de los peligros que correrá la humanidad con su progreso de mecanización y su saturación científica.

El mundo futuro entrevisto por el novelista inglés está técnicamente estilizado; la civilización ha conseguido todos sus objetivos. Todo está fría y mecánicamente estructurado: el trabajo, los deportes, las diversiones, el placer... En las grandes fábricas se produce todo lo necesario. Un tercio de la población de la comunidad mundial se dedica a la agricultura. Los helicópteros producen un incesante sonido sobre las terrazas de los

edificios; rápidos cohetes cruzan el Atlántico. No hay fronteras dentro de la comunidad mundial.

Los hombres disfrutan de los deportes, de la música sintética, del cine sensible con sus sorprendentes imágenes estereoscópicas, del vibromasaje, de los sahumadores de variados perfumes. Pero, además, no conocen la vejez ni la enfermedad; estimulan su metabolismo, renuevan su sangre, sostienen su juventud hasta los sesenta años. Se apagan como una llama.

La humanidad de este cosmos huxleniano está perfectamente acondicionada desde su niñez con procedimientos neopaulovianos. Recordemos la escena del capítulo segundo, en la que provocan el «horror instintivo» en los niños hacia los libros y las flores: primero les muestran los libros brillantemente iluminados y las flores, y cuando se acercan a cogerlos los someten a enloquecedores timbres de alarma, explosiones y sacudidas eléctricas.

Se aplica, además, el procedimiento hipnopédico. Se repiten millares de veces las mismas reglas. Los altavoces hacen oír la voz artificial de la razón y el buen sentido. En algunas reuniones se sugestionan con el canto coral, con las «orgías latrias», con las sesiones de cine sensible.

Pero lo más sorprendente de este mundo utópico es la eliminación del dolor, los remedios radicales contra la tristeza y la soledad, la técnica de la felicidad. Una de las repeticiones hipnopédicas es ésta: «Fui y seré me ponen triste; tomo un gramo de soma y solo soy». El soma es la panacea de uso obligatorio. Un gramo cura diez pasiones. Y al ser ingerido proporciona el bienestar, la felicidad; abre el umbral de los paraísos artificiales. Para el doctor Martínez Lago, la ciencia médica ha llegado casi al soma previsto por Huxley con el amplio grupo de los tranquilizantes o atarácnicos que [250] nos inducen al sueño, como los barbitúricos, y producen un estado de sosiego, dejando intactas las facultades intelectuales y eliminando la tensión y la angustia.

La vida aséptica de estos hombres de la era de Nuestro Ford está regulada por una estructuración fría, insoslayable, impulsada por el consumo de tubos de soma y por la goma de mascar de hormona sexual. Son hombres esclavizados por el acondicionamiento. No tienen libertad de acción. Son seres infrahumanos que caen hacia el campo de los robots, de la autorregulación.

La discriminación social

El amor en Un mundo feliz es un juego intrascendente, un placer obligatorio para todos. No existe el matrimonio; mediante previos ejercicios malthusianos se practica el anticoncepcionismo. Los óvulos extirpados, en operaciones voluntarias, se fecundan y se incuban en modernos laboratorios. Todos los hombres, generados por manipulaciones científicas, son fisioquímicamente iguales, pero los embriones son sometidos a tratamientos distintos para prefabricar una sociedad clasista. En las salas de Predestinación Social se acondicionan los óvulos fecundados de las clases privilegiadas Alfas y Betas; se someten

otros al proceso de reproducción de múltiples gemelos Gammas, Deltas, Epsilones. Los Alfas y Betas serán individuos diferenciados; los Gammas se producen en serie; los Deltas, en forma uniforme; los Epsilones, sin inteligencia, invariables.

La diferencia de estatura y de inteligencia y el acondicionamiento especial contribuyen a la estratificación rígida y cerrada. Quedan cortados todos los esfuerzos de superación, de labilidad social ascendente. Cada clase está irremediabilmente uncida a una profesión determinada.

Un mundo feliz es un clarividente mensaje de denuncia de la crisis y los peligros de nuestro tiempo. Con penetrante acierto, Tomás Barros lo relaciona con otras dos producciones inglesas: El impacto de la ciencia en la sociedad, de Bertrand Russell, y La máquina del tiempo, de Wells. [251]

Dentro del monstruoso mundo superhumano de Huxley encontramos también la rebelión contra la automatización, contra las drogas que aniquilan la libertad. Bernard Marx delinque contra la reglamentación común; aventura heréticas opiniones sobre los deportes y el soma; escandaliza con su inhibición sexual. No consume su dosis de soma porque quiere encontrarse a sí mismo, no ser sólo una célula del cuerpo social: «Prefiero ser yo mismo - dice-, yo mismo amargado. Y no otro alegre».

Bernard prefiere sufrir por Lenina, prefiere su soledad y su cólera a los gramos de soma; quiere hablar, ser libre, aunque se sienta extraño y solitario; saber lo que es la pasión, sentir algo fuerte. La rebelión de Bernard está explicada por su «insuficiencia física». Pero también Lenina se abre a una insólita vida emotiva en su amor por John; y Helmhotz pregunta: «¿No has sentido nunca tener algo dentro de ti que sólo espera para salir que le des una ocasión? ¿Un exceso de fuerza que no usas, como el agua que se precipita en cascadas en vez de pasar por las turbinas?»

Pero el espíritu de rebeldía, de libertad humana, está representado por el joven John, arrancado de la reserva salvaje de Méjico, en sus reacciones, en su comportamiento, en su amor desesperado, en la misma soledad de la vida. Prefiere ser desgraciado a esta nueva «felicidad falsa y engañosa».

Claro que tampoco en su comportamiento está la verdad. Significa también un peligroso retroceso su autoflagelación masoquista, la irracional búsqueda del sufrimiento por el sufrimiento, la precipitada desesperación final del suicidio.

El dominico P. Gerald Vaun señala el acercamiento a la doctrina tomista en la concepción de la naturaleza humana, crucificada entre la razón y la pasión. Mientras que Luka Brajnovic habla de un pesimismo blasfemo que toca todas las esferas huyendo de Dios.

Los inventos científicos proporcionaron muy poca felicidad al mundo. Y el panorama es aún más sombrío en Nueva visita a un mundo feliz, con un planteamiento de problemas, algunos ya tratados en Ciencia, libertad y paz: la superpoblación, las dificultades de

alimentación, el exceso de organización, los sistemas políticos; las [252] dificultades de adaptación a la asociación masiva del mundo actual; el veneno de la masa.

La «regresión fisiológica»

El pensamiento de Aldous Huxley está, indudablemente, influido por la brillante aportación intelectual de su familia. De su abuelo, el biólogo racionalista Thomas H. Huxley, hereda la propensión a descubrir comportamientos simiescos en el hombre.

En *Viejo muere el cisne*, el doctor Obispo estudia detenidamente el proceso de la longevidad, de la prolongación de la vida. La confirmación de su tratamiento con intestinos de carpas la encuentra en la existencia del conde de Gonister. En las últimas páginas nos presenta un cuadro naturalista, de espantosa «regresión fisiológica»: el conde inglés y su ama de llaves convertidos en monos, impulsados por sobresaltos lúbricos, por un haz de reflejos.

Los progresos técnicos, la rápida mecanización, influyen en la evolución del hombre, lo transforman en «antropoide perfeccionado», como hemos visto en *Un mundo feliz*; pero también generan la regresión biológica.

En *Ape and Essence* (1949), las explosiones atómicas de una supuesta tercera guerra mundial eliminan la vida humana en gran parte del planeta. Los hombres reducidos a estado simiesco: los Einstein, representantes de los intelectuales, encadenados y humillados por horribles monos.

Mono y esencia, escrito con enfoque y técnica de guión cinematográfico, es un viaje al futuro, a un futuro localizado en el año 2108. Del desastre bélico se salva la lejana Nueva Zelanda; y una misión científica de neozelandeses arriba a California, en viaje de nuevo descubrimiento.

El doctor Pool entra en relación con unos seres física y espiritualmente degenerados por las mutaciones biológicas que la radiación ha provocado; nos introduce en un mundo de antropoides tiranizados por un poder demoníaco. En este mundo sin progreso, sin ilustración, sin libros, el amor está prohibido, y sólo «reflejos condicionados» desbordan los instintos lúbricos en unas fechas señaladas, en las fiestas venusinas organizadas por sacerdotes eunucos.

El neozelandés Pool consigue liberar a la joven Loola de la demonocracia sacerdotal. Loola, en el final esperanzador de la novela, [253] deja de invocar a Belial para impetrar a Dios; descubre el orden de las cosas, la esencia que diferencia al hombre del mono.

En esta novela utópica de Huxley tienen dimensión dos problemas: el peligro de la humanidad ante las potentes explosiones atómicas y el mundo caricaturesco que para Moeller se agita en un abismo alejado de la «Esencia» divina, separado para siempre del Fundamento trascendente.

Perspectivismo de «La isla»

La obsesión de Huxley por las concepciones utópicas se mantiene hasta su última novela, *Island* (1962). La visión de la fantástica isla de Pala, perdida en el Pacífico, entronca con el tradicional procedimiento perspectivista. El novelista, en vez de enfrentarse directamente con nuestra cultura occidental, pone como comparación, como punto de contraste, la «perfecta» organización de los palaneses. El periodista Will Farnaby, náufrago en su litoral, es el intérprete de sus estructuras políticas y económicas.

Los palaneses están inmersos en el presente, en el «aquí y ahora»; el «allí y entonces» carece en absoluto de sentido. Tienen una especial organización de la familia; practican el yoga amoroso; se someten a una sorprendente biología experimental. Para evadirse provocan paraísos artificiales con el estímulo de la medicina «moksha». El propio periodista Will se somete a este tratamiento y cuenta con tempo lento sus violentas impresiones, el paso de la luminosa dicha al Horror Esencial...

La administración palanesa tiene organizada la enseñanza en forma original y el trabajo sucesivo en varias profesiones; aboga por un movimiento mundial para salvar la humanidad de la autodestrucción; rechaza los placeres de la vanidad, el amedrentar a los demás, los desfiles militares... Pala es una isla prohibida para los subversivos extranjeros: vendedores de armamentos, traficantes de petróleo, periodistas, misioneros... Pero todas estas prevenciones fracasan, al final de la novela, con una ingerencia militar extranjera.

Para uno de los personajes, los hombres son a la vez beneficiarios y víctimas de la cultura. La cultura los hace florecer, pero [254] también los corta en capullo o introduce un cáncer en el corazón del brote».

Más importancia tienen sus ideas sobre estructuración económica. Para los rectores palaneses no hay capitalismo ni socialismo del Estado; no existen los bancos comerciales europeos. En cambio, tienen establecidas modernas técnicas de cooperativas de compraventa, distribución de ganancias y financiación. Su sistema está expuesto así: «Hemos preferido siempre adaptar nuestra economía y tecnología a los seres humanos, no nuestros seres humanos a la economía y tecnología de otros. Importamos lo que no podemos fabricar; pero fabricamos e importamos sólo lo que podemos permitirnos».

La boyante situación económica, la superalimentación, está explicada así por el doctor Robert: «Lenin solía decir que la electricidad más el socialismo es igual a comunismo. Nuestras ecuaciones son distintas. Electricidad menos industria pesada más control de la natalidad es igual a democracia y abundancia. Electricidad más industria pesada menos control de la natalidad es igual a miseria, totalitarismo y guerra».

[255]

Bibliografía

ATKINS, J.: Aldous Huxley, a literary study, 1956.

BRAJNOVIC, Luka: Aldous Huxley y su literatura de la huida, en «Nuestro tiempo», núms. 117-118, marzo-abril 1964, págs. 433-449.

BROOKE, J.: Aldous Huxley, Writers and Their Work, London, 1954.

GERARD, A.: A la recontre de Aldous Huxley, París, 1947.

GHOSE, S.: A. Huxley, a clyrical salvationist, 1962.

JOUGUELET, Pierre: Aldous Huxley, París, 1948.

MOELLER, Charles: A. Huxley o la religión sin amor, en Literatura del siglo XX y Cristianismo, págs. 241-299.

VANN, P. Gerald: On Being Human: St. Thomas and Mr. Aldous Huxley, 1933.

VARELA JÁCOME, B.: Novelistas del siglo XX, San Sebastián, Ágora, 1962.

[256]

Intelectualismo de Pérez de Ayala

La tendencia intelectual, apuntada ya en las primeras novelas de Azorín, tiene un buen representante en Ramón Pérez de Ayala (1881-1963). En el escritor ovetense influyen su formación universitaria, su condición de catedrático de Filosofía del Derecho, sus misiones diplomáticas.

Cultiva Pérez de Ayala la poesía, el periodismo, el ensayo y la novela. Su producción poética está representada por tres libros de distinta tónica, espaciados en el tiempo: desde la publicación de *La paz del sendero* (1903), enlazado estéticamente con el modernismo, hasta *El sendero andante* y *El sendero innumerable*, media un silencio lírico de casi veinte años.

Más importancia tiene su producción ensayística. En los dos tomos de *Las máscaras* (1917-19) enjuicia obras teatrales de Galdós, Benavente, los Quintero, Arniches, Lope de Vega, Shakespeare, Ibsen, Wilde... Por las páginas de *Política y toros* desfilan las figuras de Romanones, Maura, El Gallo, Vicente Pastor, Belmonte, Joselito... En *Hermann encadenado* se enfrenta con el espíritu y el arte italianos. Principios y finales de la novela, compilación de artículos de los últimos años, demuestra un penetrante conocimiento de la narrativa universal.

Autobiografismo y realidad española

Las historias de la Literatura encuadran al autor de Belarmino y Apolonio dentro del movimiento llamado novecentismo; pero, además de coincidir cronológicamente con la

producción de Pío Baroja, sorprendemos en sus obras una serie de motivaciones noventayochistas: pinceladas ambientales, visión criticista, tensión conflictiva de la vida española.

Aldous Huxley.

Ramón Pérez de Ayala.

Sus primeras novelas, llenas de resonancias autobiográficas, entroncan, [257] en algunos motivos argumentales, con el mundo realista de Pérez Galdós. Su ímpetu juvenil, su concepción trágica de la vida, su espíritu satírico, determinan el «clímax» de la tetralogía Tinieblas en las cumbres (1907), A. M. G. D. (1910), La pata de la raposa (1912) y Troteras y danzaderas (1913).

El protagonista común de este primer ciclo narrativo, Alberto Díaz de Guzmán, es un trasunto del autor, se corresponde con su andadura vital, desde la educación en los jesuitas hasta el contacto con los medios literarios, políticos y sociales. Para Curtius es un «típico intelectual moderno que se sabe nacido artista». Su «compromiso» antijesuítico de A. M. G. D. nos recuerda la postura del Esteban, héroe, de James Joyce.

Algunas actitudes de los protagonistas de estas «biometrías espirituales» son un anticipo de las tensiones de la novela europea de la posguerra: la caótica lucha consigo mismo, el criticismo religioso, el extrañamiento, el corrosivo juego de soñar y pensar, la desatada voluptuosidad, la perversidad femenina...

Las primeras novelas de Ayala nos ofrecen, además, una penetrante visión de la vida española de comienzos de siglo. Desde la ciudad de Pilares (Oviedo), desde el ambiente provinciano de Asturias, el novelista nos traslada al abigarrado mundo de Madrid. El poeta modernista Teófilo Pajares, Díaz de Guzmán, Travesedo, Tejero, Angelón Ríos, personifican a otros tantos escritores de la época. Desde la óptica del novelista se hilvanan en forma lineal estampas de la bohemia literaria, de las tertulias, del mundillo teatral, de la vida nocturna.

Nos interesa especialmente el hipercrítico enjuiciamiento del país, muy próximo a los escritores del 98. Nos bastan unos ejemplos. Alberto advierte a una de las protagonistas:

«Mientras vivas en España, Verónica, harás vida de bohemia, porque vivirás entre gente miserable, holgazana e inútil, sin fortuna y con ambición, sin trabajo y con lotería nacional».

En otra ocasión comenta y se lamenta de la falta de educación estética. «Mire por una vez siquiera, querido Antón, alrededor suyo y hacia atrás en nuestra literatura y verá una raza triste y ciega, que ni siquiera puede andar a tientas porque le falta el sentido del tacto». Y más adelante añade: «Somos una raza con los sentidos [258] sanos, a través de los cuales la realidad apenas si se filtra a intervalos y deformada».

También se insiste en la situación política: «En España, la grey política se compone casi exclusivamente de arribistas, o sea, hombres que juzgan tontos a los demás y no piensan sino en medrar, como quiera que sea». Se apuntan diagnósticos sobre España, y el periodista Raniero Mazorral coincide con Unamuno al afirmar que la salvación está en «incorporarse a la cultura, europeizarse».

La novela se cierra con nuevo planteamiento de las preguntas: «¿Qué ha hecho España? ¿Qué ha producido España?

-Pues si le parece a usted poco... -murmuró Guzmán con sordo fastidio.

-¿Poco? Nada. ¿Qué es lo que ha producido? Sepámoslo.

-Troteras y danzaderas, amigo mío; troteras y danzaderas».

Nos muestran también una determinada realidad española dos de las novelas poemáticas, Luz de domingo y La caída de los limones (1916). En cambio, Prometeo es una adaptación del episodio de Ulises y Nausikaá, además de la obsesiva decisión de procrear un Prometeo, enlazada con la motivación de Las vírgenes de las rocas, de D'Annunzio, y Amor y pedagogía, de Unamuno.

Tendencia intelectualista

«Superada al fin la dependencia de la realidad autobiográfica y de la realidad histórica de la vida nacional, aparece ahora la novela de libre creación, de humana y universal realidad, con su valor simbólico original». Esta aprehensión de la realidad humana universal en símbolos vivos, señalada por César Barja, está representada por las cinco últimas novelas de Pérez de Ayala: Belarmino y Apolonio (1921), Luna de miel, luna de hiel, y Los trabajos de Urbano y Simona (1923), Tigre Juan y El curandero de su honra (1926).

Esta última etapa de la novelística de Ayala está relacionada con la corriente intelectualista europea. Aparte de su acercamiento a Proust, al establecer un tiempo vivido para todos los personajes [259] distinto del tiempo físico, aplica la visión diafenomenal y el enfoque múltiple; se adelanta a Huxley en el empleo del contrapunto; se aproxima a la construcción musical de la novela con su ritmo «sinfónico». Y está en la línea de la tendencia ensayística, de la novela de ideas.

En estas «novelas intelectuales» funde el escritor ovetense formas literarias tradicionales, escenas asainetadas, humor discursivo, ideas abstractas, motivos melodramáticos, nuevas perspectivas lingüísticas. Frente a la realidad individual, autobiográfica, de Alberto Díaz de Guzmán crea la oposición dialéctica de Belarmino y Apolonio; la figura arquetípica de Tigre Juan, con su rectificado concepto del honor; la caricatura donjuanesca de Victoriano Cebón. Pero en sus «breves universos» nos lleva de nuevo al ambiente de Pilares, al campo asturiano de sus primeras singladuras novelísticas.

La crítica considera a Belarmino y Apolonio como la obra maestra de Ayala. Para Jean Cassou es, «depuis Don Quichotte, l'un des plus grands livres espagnoles». También para César Barja «es el Don Quijote de este escritor y acaso de la novela española contemporánea». Por su parte, Salvador de Madariaga destaca «la delicada mezcla de humorismo, serenidad y emoción».

Belarmino y Apolonio se inicia en una casa de huéspedes madrileña, pero, a través de la historia del prebendado don Guillén, el novelista traslada la acción a «la muy ilustre y veterana ciudad de Pilares». Este salto al pasado es distinto del procedimiento decimonónico. El novelista extrae de la zona profunda, negra y dormida de la memoria, «viejas voces y viejos rostros familiares». Lo importante para él es comunicarse, manifestarse, darse a entender, «siquiera sea con alusiones remotas, gestos mudos y palabras volanderas».

El escenario de la acción, la Rúa Ruera, no está descrito con técnica decimonónica. El novelista se inhibe, busca una «visión diafenomenal»; se sirve de dos observadores de distinto temperamento para ofrecernos «ángulos laterales contrapuestos», «duplicidad de imágenes e impresiones».

Emplea la misma ambivalencia en la presentación de los protagonistas. Las confidencias de Angustias le sirven al autor para [260] contar la historia de Belarmino, el zapatero filósofo. El propio autor alterna en el tiempo presente en la pensión madrileña, y don Guillén narra, por una parte, la sorprendente vida de su padre Apolonio, el zapatero dramaturgo, y, por otra, la aventura amorosa con la hija de Belarmino, Angustias. El pasado y el presente se unen en el capítulo VII, con la efectista aparición en escena de Angustias. Al final de la novela, en un tiempo presente-posterior, los dos protagonistas se unen en la misma convivencia del asilo, deponen su antigua rivalidad.

El estilo de Ayala se perfecciona en la sorprendente historia amorosa narrada en Luna de miel, luna de hiel, y Los trabajos de Urbano y Simona. Parte el autor de la inocencia erótica del protagonista, sometido a la rigidez obsesiva de su madre doña Micaela, y del adormecimiento de Simona. Pero el inverosímil planteamiento, la extraña inhibición, se resuelve, después de una acumulación de episodios al final de la serie, con esta confesión de Urbano: «Nosotros no somos figuras de cera; somos dos llamas de la misma hoguera».

Más fuerza tienen los protagonistas de Tigre Juan y El curandero de su honra. Pérez de Ayala novela aquí dos motivaciones de la literatura española del Siglo de Oro: Don Juan y el honor. Tigre Juan es una fuerza primitiva, arrancada del medio rural asturiano, orientada hacia estos dos tópicos. Con este paradigma de varón perfecto, «anti-Don Juan, anti-Otelo y

anti-Calderón», para Eugenio de Nora, contrasta la hiperbólica figura del viajante de comercio Vespasiano Cebón, inversión de Don Juan Tenorio, por su «belleza decadente», por su «ambigüedad de rasgos y miembros», por su labia insinuante, por la carencia de hombría en la aventura de la fuga de Herminia.

El original contrapunto de Pérez de Ayala

Uno de los aspectos más interesantes de las novelas de Pérez de Ayala es su técnica narrativa. El propio novelista afirma que él aspira a «crear un breve universo». Ahora bien, este «universo» [261] unas veces es trasunto directo del mundo en torno, otras está modelado por las ideas, por la formación intelectual del autor.

Las novelas de Ayala son generalmente de acción lineal de sucesivos episodios temporales y espaciales. Con frecuencia encontramos un cruce de motivaciones - psicologismo y sensualismo, problemas sociales y problemas morales-; confluencias o paralelismos argumentales; intentos de monólogo interior; bipolarización ambiental...

Es singularmente significativa la aportación de una técnica contrapuntística. En El curandero de su honra, las vidas de Tigre Juan y de Herminia, confundidas y disueltas en el matrimonio, se bifurcan «como el río que, ante un obstáculo, se abre en dos brazos».

«De aquí adelante, cada vida había de seguir su curso, misterioso para la otra; pero las dos tenían que ser ya vidas paralelas. Entre una y otra vida, y a través de la distancia, era fatal que existiesen mutua correspondencia, misteriosas resonancias, secreta telepatía e influjo recíproco. Aunque con separado derrotero, el caudal era el mismo... Ni Tigre Juan ni Herminia, a partir de aquel punto, podrían entender el sentido de su propia vida. Nadie pudiera tampoco, a no ser elevándose hasta una perspectiva ideal de la imaginación, desde donde contemplar a la par el curso paralelo de las dos vidas».

Pero Pérez de Ayala da a este paralelismo una solución técnica mucho más clara y lógica que la de James Joyce en el Ulises y que la que empleará, unos años más tarde, Aldous Huxley en Contrapunto y Ciego en Gaza. Para que el lector pueda seguir con comodidad, sin esfuerzo, el fluir en contrapunto temporal y espacial de las existencias de los protagonistas, las dispone a dos columnas en la misma página, bajo los epígrafes: «Así fluía la vida de Tigre Juan». «Así fluía la vida de Herminia».

Mientras la columna del marido se remansa en un reflexivo y lógico monólogo, o se resuelve en diálogo dramático, lleno de las voces de Eugenia y Herminia que resuenan dentro de él, la ridícula aventura de Herminia y Vespasiano se enfrenta directamente, se dinamiza con varias incidencias. La intertensión llega en la noche de San Juan, cuando el protagonista se entera de la fuga de su esposa y ésta huye con Carmen del prostíbulo.

Dentro de la sincronización temporal menudean, en la bifurcación del contrapunto, los fuertes contrastes y las correspondencias. Tenemos un buen ejemplo en el doble encuadre de las hogueras: [262]

«Pululaban ya las hogueras. Parecía que el fuego oprimido en el seno del orbe, las hogueras de San Juan. Algunos blandían en desgarrando la dura corteza, estallaba en una el aire despeinadas antorchas. Tremolaba en la erupción de menudos cráteres innumerables. noche el largo y agrio gallardete de un «Ijujú».

Cada hoguera, una simbólica llamada
 apasionada, declaraba el oculto sentido de la Herminia, con voz firme desnudó su corazón.
 tierra; ansia infatigable de destrucción y de Mientras hablaba, sobre los campos azul topacio
 reproducción... Saltaban los mozos sobre las de la noche, perfumados de menta y flor de hogueras... Derretíanse un instante fugaz en la saúco, se abrían las grandes amapolas de las trémula lengua de fuego, y en este punto hogueras infinitas...
 proferían un «ijujú» delirante...

La bifurcación cesa con el regreso de Herminia a Pilares, pero el contrapunto se repite en las simultáneas reflexiones de los protagonistas.

[263]

Bibliografía

BALSEIRO, José A.: Ramón Pérez de Ayala, novelista, en *El Vigía*, II, Madrid, Mundo Latino, 1928.

BAQUERO GOYANES, Mariano: La novela como tragicomedia en P. de Ayala y Ortega, en «*Ínsula*», núm. 110, Madrid, febrero 1955.

BATAILLON, M.: Belarmino y Apolonio, en «*Bulletin Hispanique*», XXIV, 189, Burdeos, 1922.

BOBES, María del Carmen: Notas a «Belarmino y Apolonio», de Pérez de Ayala, en «*Bol. Instituto de Est. Asturianos*», XXXIV, págs. 305-320 (Oviedo, 1958).

CLAVERÍA, Carlos: Apostillas al lenguaje de Belarmino, en «*Cinco estudios de literatura española*», Salamanca, 1945.

LEVY, B.: Pérez de Ayala's «Belarmino y Apolonio», en «*Spanish Review*», Nueva York, 1936, III, 74-81.

PÉREZ MINIK, D.: *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957.

STARKIE, Walter: Introductory Essay a «Tigre Juan», Londres, Cape, 1933.

[264]

Objetivismo y surrealismo en Azorín

Ya hemos visto en otro capítulo cómo el arte narrativo de Martínez Ruiz evoluciona desde las criticistas visiones españolas de 1902-1903 hasta las interpretaciones literarias de 1922 y 1925. Ahora quiero destacar la sorprendente madurez renovadora de Félix Vargas (1928), Superrealismo (1929) y Pueblo (1930).

La nueva técnica azoriniana, desdeñada por parte de la crítica española, fue bien acogida por los comentaristas franceses. Para Francis de Miomandre, Félix Vargas y Superrealismo «son libros absolutamente prodigiosos, únicos en la literatura moderna, en los que un artista lleno de exigencia y rigor ha querido captar lo real desde un poco más cerca, asediar con sugerencias todavía más ligeras y sutiles, pero más apremiantes, los estados del alma de sus personajes».

Félix Vargas, titulada en las ediciones recientes *El caballero inactual*, se ambienta en el mirador donostiarra Errondo-Aundi y en Biarritz, en un tiempo muy limitado. A pesar del calificativo de etopeya, la andadura novelesca del protagonista queda reducida a sus vacaciones estivales en San Sebastián, con escasos saltos al pasado: evocación de su casa de Madrid y de su antigua amistad con Andrea.

Nos encontramos ante un nuevo modelo de protagonista intelectual. Félix Vargas es un escritor preocupado por el estilo, dominado por la fiebre bibliográfica. En medio de la intensa cerebralidad que le rodea, su obsesión literaria le lleva a los escritores franceses de fines del XVIII; pero la invitación a desarrollar un ciclo sobre Santa Teresa en el Club Fémina de Madrid hace girar su preocupación hacia el XVI español.

En Félix Vargas predomina la objetividad. En cambio, Superrealismo se estructura en tres planos distintos: la búsqueda del escritor para encontrar el ambiente y los personajes, que podemos denominar «novela de la novela» o «prenovela», según el calificativo [265] del propio autor, el juego imaginativo de raíz surreal; y la rica visión de la geografía de Gabriel Miró, la exaltación de las cosas de Monóvar, el colorido y el alma del paisaje mediterráneo, que acreditan el segundo título de Libro de Levante.

Objetivismo de «Félix Vargas»

La etopeya de Félix Vargas se apoya en dos soportes: el ímpetu interior y la exterioridad de las cosas. Entregado a su trabajo intelectual, a sus meditaciones, el poeta se mueve dentro de su túnel espiritual, se repliega sobre sí mismo. Unas veces experimenta un desasimiento de las cosas; otras carece del apoyo moral interior, no puede ocultar su desastre, su derrumbamiento íntimo.

Las imágenes exteriores palidecen, en ocasiones, se desenvuelven «ante Félix como la cinta de un cinematógrafo en que no hubiera imágenes». Pero también se objetivizan. Se objetiva el personaje en los momentos de total indiferencia, de su caminar frío por San Sebastián y por la carretera de Francia. Y responden a una óptica objetiva sus encuadres del paisaje, del mar, de la fábrica de gas, de la humareda de las estaciones donostiaras, de la cinta de la carretera, de las joyas de un escaparate.

Veinte años antes que los logros objetivistas de Robbe-Grillet, Azorín consigue captar, con la fidelidad de una filmina, las cosas y las perspectivas del paisaje desde su casa de Errondo-Aundi. Al lado de la panorámica -«la estación del Norte, en lo hondo, a la derecha; la estación de los ferrocarriles vascos, a la izquierda; la fábrica de gas, más hacia acá; los tranvías eléctricos que van y tornan»-, el detallismo fotográfico:

«Un caminejo asciende por detrás; camino abierto en lajas transversales de negruzca pizarra. Desde lo alto, la fábrica con sus gasómetros; uno grande, alto, que se ve desde fuera; otros dos recoletos en el patio, bajos, achaparrados. Muros rojizos, renegridos por el humo y la lluvia; la alta chimenea; el torreón con el reloj. El atractivo de las ventanas y vidrieras de las fábricas; siempre algunos cristales rotos...» [266]

Pero encuentro más objetivación en los diálogos. Las conversaciones de Andrea y Félix, en los capítulos XII, XXVI y XXIX, simplificadas, telegráficas, parecen grabadas con un magnetófono. Se adelantan por su verismo a las novelas de Marguerite Duras, a los diálogos directos de El Jarama, de Sánchez Ferlosio.

A través de los ensayos azorinianos abundan los encuadres objetivos, fotográficos. Incluso en Superrealismo podemos espigar esta secuencia de visor cinematográfico:

«Mano que se dirige hacia un picaporte; el picaporte de una puerta; tal vez de una puerta de anchos cristales recios. Mano que está acaso apoyada en el picaporte para abrir la puerta. De pronto, en su marcha hacia la puerta, la mano se detiene. No puede avanzar. Sentimiento de duda, de leve temor en el personaje que tiene la mano tendida. Otra vez hace ademán de apoyar la mano en el picaporte. Acaso la vez pasada ha sufrido una alucinación... Ahora, de nuevo, hace gesto de apoyar la mano en el picaporte. Y la mano no puede avanzar y apoyarse; el picaporte está allí, a cuatro centímetros de la mano, y la mano no puede, no, llegar a apoyarse».

El superrealismo azoriniano

Azorín siente la atracción de los procedimientos surrealistas. «El superrealismo -afirma ya en 1927- es un hecho evidente. Aspiración que flota en la atmósfera espiritual acabará por imponerse. No lo dudemos. Con jóvenes o sin jóvenes, con viejos o sin viejos, el superrealismo entrará de lleno en el arte».

En el prólogo de Félix Vargas, lo inorgánico, que complace al protagonista, es para Azorín profundamente orgánico, en oposición a una organización anterior ya caduca.

El poeta-protagonista, en sus ensoñaciones, «percibe un trastocamiento y subversión de planos y de reminiscencias». Su conciencia va, a veces, a la deriva, despierta, «tras la penumbra entre el sueño y la vigilia». Algunos de sus pensamientos e imágenes se desbordan, corren vertiginosamente, se confunden, se dilatan en materias radiantes, abstractas. Vuela la imaginación, se interferencian los planos, los colores, los volúmenes de luz. [267]

Pero esta nueva tendencia azoriniana está representada, sobre todo, por Superrealismo, publicada en 1929. En sus páginas juega un papel importante el subconsciente y la libertad de expresión. Podemos espigar un primer testimonio en el prólogo:

«Los peces de colores, que giran, tornan a girar, vuelven a dar la vuelta, se escabullen y aparecen. En el acuario de lo subconsciente».

También giran las palabras autónomas, en plena libertad, cansadas de la prisión de la vieja retórica: «Conceder valiente la libertad a las palabras engarzadas, incrustadas, fosilizadas en la prolijidad de un estilo anacrónico. Que vivan las palabras su vida; hacer que cada palabra rinda el máximo de su vitalidad».

De la zona oscura que Azorín denomina «acuario de lo subconsciente» surge, caótica, «gasiforme, amorfa», la materia novelable. Las sensaciones se entremezclan, se enmarañan, se superponen unas a otras. Una imagen obsesionante es «disolvente que diluye las otras imágenes».

El novelista conecta, en ocasiones, con lo infinito, con lo que está fuera del tiempo y del espacio. Se sirve de lo maravilloso, de la abstracción, de la nigromancia, del ultrasonido, de la intervención angélica. Crea imágenes oníricas para revelar la oculta personalidad; se acerca al limbo de los sueños; juega con las imágenes de los sueños, que pasan «en planos que se suceden sin que tengamos conciencia de lo que acaba de pasar, una realidad misteriosa se forma con reminiscencias de la realidad cotidiana. Del fondo de lo subconsciente ascienden al cristal de las aguas conscientes rarísimas flores».

En sus intentos de seleccionar el material novelable, los escenarios y los personajes, el escritor idea decoraciones artificiosas, teatralidad. Pero, como en una súbita explosión, desaparece todo lo imaginado antes. Los objetos se corporeizan, a veces, en un primer plano espacial o en la imaginación; pero se esfuman en el tiempo o en el «fondo de la personalidad». Tenemos un claro ejemplo en el capítulo X: las manos objetivadas que, al mismo tiempo, «emergen del condesijo de los recuerdos», surgen de lo subconsciente, del caos: «Caos; espacio negro; ámbito en que se agitan confusamente recuerdos, emociones, imágenes, sentimientos. Como desde la puerta de la caverna, miramos esa negra aglomeración de nuestra conciencia; no de nuestra conciencia, sino de ese terreno indeterminado [268] que se halla entre lo consciente y la sima de lo inconsciente. Y allá dentro, una mano; una mano que se rebulle y que nos llama».

En una cala más profunda descubriríamos una frecuente fragmentación de la realidad, procedimientos de automatismo, fuerzas supernormales, exploraciones distintas en el

«campo radiante de la conciencia». Y, además, esta defensa de la visión surreal: «Lo superrealista, que se desenvuelve plenamente, con limpieza, aislado, definido, en la atmósfera de esta espiritualidad permanente».

Últimas novelas

El profesor Martínez Cachero agrupa la producción novelística azoriniana de la posguerra española bajo la doble enunciación: «Desasimiento, Crepúsculo». Desasimiento de la realidad sensible, y cierto agotamiento narrativo, falta de novedad, repetición de los recursos conocidos.

Puede interesarnos *El escritor* (1942), por su ambiente intelectual, por sus alusiones constantes a escritores del Siglo de Oro, por el enfrentamiento de Antonio Quiroga, escritor de la anteguerra, nueva personificación de Azorín, y el joven Luis Dávila, producto de la posguerra, quizá imagen de Dionisio Ridruejo, como atisba Cachero. Pero, en cambio, la acción es escasa, se estanca, avanza lentamente. Claro que este tempo lento le procura a Raúl Castagnino «un regusto particular, que no es curiosidad, suspenso, sino placer semejante al que experimenta el buen «gourmet» cuando saborea un coñac añejo».

Más consistente es la estructura novelesca de *Capricho* (1943), «divertimiento en la fábula, en los personajes y a veces en el léxico»; cubileteo «con la ficción y la realidad a la manera de un prestidigitador»; acotaciones personales del novelista; autorretratos femeninos; proyecciones geográficas distintas; vacilación entre veracidad y sueño, «entre realidad y no realidad».

De la misma fecha es *El enfermo*, otro relato autobiográfico, salpicado de postulados estilísticos, ambientado en el tan conocido paisaje levantino de Petrel. En 1944, Azorín publica dos etopeyas femeninas: *María Fontán* y *Salvadora de Olbena*. [269]

María Fontán lleva el subtítulo de «novela rosa»; puede coincidir con el género en la motivación amorosa, en el final feliz; pero es muy distinta, por la racial circunstancia judía de la heroína, por su sensibilidad, su depuración expresiva.

La serie se cierra con el relato romántico *Salvadora de Olbena* (1944), «novela de la mujer bonita e inteligente que empieza a declinar», que atrae con su encanto, con su ansia de vivir, con sus mórbidas turgencias, a los tres pretendientes: Juan Pimentel, Paco Ardales y Ricardo Valdecebro.

[270]

El vigoroso expresionismo de Valle-Inclán

Guillermo Díaz-Plaja, en un libro reciente, analiza tres estéticas en el mundo literario de Valle-Inclán: la visión mítica, la visión irónica, la visión degradadora.

La realidad en las primeras obras del escritor gallego es un ideal soñado, un mundo esotérico, de sabidurías ocultas, doctrina gnóstica, fórmulas cabalísticas, presencia demoníaca, alejamiento temporal, juego de sensualidad y misticismo.

Ya en 1904, Ortega y Gasset desea que Valle-Inclán abandone las «princesas rubias que hilan en rucas de cristal», los «ladrones gloriosos», los «inútiles incestos», que se «deje de bernardinas y nos cuente cosas humanas».

El autor de las Sonatas, difícilmente se desliga de su primera estética. Recordemos Flor de Santidad, la trilogía La guerra carlista, el «clímax» mítico del teatro poético, Aromas de leyenda, El pasajero. Pero en contrapunto con su mundo literaturizado, nos estremece el bronco realismo de las Comedias bárbaras (1907-1908). Y en su teatro de evasión sorprendemos un gradual abandono de elementos modernistas. La suave nebulosa de color se altera, primero, con el contraste de vivos matices, y termina transformándose en una masa chillona, llameante, de color. El protagonismo individual se convierte en colectivo. La aristocracia galante, convencional, se degrada grotescamente. La tipología marginal, pasiva y resignada, se dinamiza, estalla en gritos, en violencias. El pueblo urbano y campesino adquiere conciencia de su problemática social.

Teoría del esperpento

La fecha clave de este viraje técnico y temático es el 1920. Coinciden en este año tres piezas dramáticas significativas: Divinas [271] palabras, penúltima visión del mundo rural gallego; Farsa y licencia de la Reina Castiza, precedente de la «befa septembrina» de El Ruedo Ibérico, y Luces de bohemia, crítica comprometida de la historia española contemporánea.

El protagonista de Luces de bohemia, Max Estrella, expone la teoría del nuevo procedimiento técnico: «Mi estética actual es transformar, con una temática de espejo cóncavo las normas clásicas». «Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española, sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada...»

Los espejos, cóncavos, convexos y planos, estaban en la fachada del comercio madrileño, y aún están hoy en el bar, del callejón de Álvarez Gato. El propio Valle-Inclán hace referencia a ellos. Pero creo que los críticos han exagerado su papel. El esperpentismo es un procedimiento más complejo que la visión especular cóncava o convexa.

Los procedimientos deformantes, preferentemente desmesuradores, negativos, forman una varia escala. A veces no son más que adjetivos cargados de aguda intención satírica. Pueden aplicarse sólo a la apariencia de un órgano humano, la nariz, las manos, la boca, las orejas, los ojos, las greñas, o extenderse a toda una parte del cuerpo; aludir sólo a la apariencia física o entrañar, al mismo tiempo, como en algunas producciones expresionistas, un comportamiento psicológico. Pueden tener cierta rigidez escultórica, o producir la impresión lúdica de siluetas contorsionadas, cinemáticas.

La complejidad del esperpentismo se incrementa con la aparición de fanticos, de «peleles huidizos», de «garabatos» macabros, del «rígido estuco de la máscara», de «momias perplejas», de fantasmones y estantiguas, de muñecos guiñolescos.

Pero, además, nuestro novelista juega con un nuevo elemento degradante: la comparación animalizadora. En *Tirano Banderas*, el protagonista olisquea como una «rata fisgona», el comerciante yanqui muestra su «magro perfil de loro rubio», don Celes tiene la petulancia del «pavo real de la fábula», doña Lupita mira con «ojos oblicuos de serpiente»... En *El Ruedo Ibérico*, la Duquesa de Fitero «acentúa su gesto de cotorra disecada»; Adelardo López de [272] Ayala es un pomposo «gallo polainudo», el cronista Asmoedo se mueve como «títere de monosabio»; al general Cabrera le atribuye ojos de gato, cautelas de zorro».

Es necesario señalar que este parcial zoomorfismo se relaciona con la transformación, cargada de simbolismos, de la figura humana en los espejos goyescos. Y ésta no es una mera suposición. Valle-Inclán alude varias veces al pintor aragonés y en *Luces de bohemia* proclama: «el esperpentismo lo ha inventado Goya».

Para esbozar una teoría completa del esperpento, podríamos señalar una filiación literaria con Quevedo, un enlace con la pintura de Solana. Pero no podemos olvidar las vivencias del escritor: la impresionante procesión del Nazareno en Puebla del Caramiñal, las máscaras de carnaval, las barracas de feria, las figuras de guiñol, los retablos de los titiriteros, los pintarrajeados carteles de ciego, las alucinantes escenas de la guerra del catorce, los peleles y fanticos humanos, el melodramatismo del incipiente cinematógrafo.

Lo importante es que Valle-Inclán con su acrobatismo satírico, identificado unas veces con el expresionismo, próximo, otras al ultraísmo, al surrealismo, a las greguerías de Gómez de la Serna, logra una prosa sin par en la literatura contemporánea.

Novelas esperpénticas

El esperpentismo se forma en el teatro, pero invade también el campo de la novela. El impresionismo-modernismo de las *Sonatas* es sustituido por un fuerte expresionismo. El lenguaje seleccionado, sensorial, rítmico, literaturizado, se transforma tumultuosamente, se populariza, se puebla de gritos, de formas de «argot», cercanas al humorismo del género chico. La historia mitificada de la trilogía *La guerra carlista* se deforma trágicamente, en el mundo americano de *Tirano Banderas*, en la revolución septembrina de *El Ruedo Ibérico*.

Tirano Banderas y la trilogía publicada de *El Ruedo Ibérico* [273] significan un cambio radical en los procedimientos, en la intención, en la tipología, en el vehículo expresivo. Si aplicamos a la novelística valleinclanesca la concepción de Spranger, comprobaremos la evolución desde el «homo aestheticus» de las *Sonatas* al «homo socialis» de *Los amenes de un reinado*.

Podemos observar el proceso evolutivo de la estética valleinclanesca en la comparación de la princesa Gaetani de Sonata de Primavera, con la Reina Castiza; la dama florentina, con su gesto reposado, con su equilibrado sosiego, con su frase rítmica, parece extraída de un cuadro renacentista. Pero estas cualidades modernistas se convierten en El Ruedo Ibérico en acres brochazos de anuncio, en respingos sonoros, abanico alocado, aplebeyada entonación de arrabal.

El mundo americano de «Tirano Banderas»

Tirano Banderas, publicado en 1926, es un fruto maduro, sorprendente, de la novelística valleinclanesca. Su redacción, sugerida por la segunda visita del autor a Méjico, en septiembre de 1921, invitado oficialmente por medio del notable ensayista Alfonso Reyes, arranca de varios tanteos parciales. En 1926 y comienzos de 1927, publica, en la revista El Estudiante, los capítulos «El juego de la ranita», «El honorable cuerpo diplomático», «Mitote revolucionario» y «La mueca verde». También se publica el relato Zacarías el Cruzado o Agüero nigromante. Todos estos elementos se refunden y reestructuran, con diversas modificaciones, en las ediciones de 1926 y 1927.

Valle-Inclán se sirve de las vivencias de la problemática social, de las típicas revueltas de las repúblicas americanas, del «clímax» dramático y tumultuoso del país mejicano, desde la revolución de 1910 hasta la muerte de Vespasiano Carranza (1920).

La revolución mejicana influye poderosamente en la creación novelística de Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes. El escritor gallego [274] conocería algunas de sus obras; pero disponía además de una fuente informadora importante: el libro dedicado por el presidente Obregón, Ocho mil kilómetros de campaña.

Fuentes históricas y literarias

Aparte de sus vivencias mejicanas, de su observación directa de los problemas españoles en América, Valle-Inclán utiliza varios episodios de dos crónicas del siglo XVI: la Jornada del río Marañón, de Toribio de Ortiqeira, y la Relación verdadera de todo lo que sucedió en Omagua y Dorado, atribuida al soldado prófugo Francisco Vázquez.

A través de un significativo libro de Emma Susana Speratti de Piñero podemos seguir el repetido aprovechamiento de las fuentes históricas por don Ramón. La desgracia de Domiciano recuerda la condena de Orellana por Lope de Aguirre. La fuga del coronelito de la Gándara, coincide sorprendentemente con la huida del capitán Alonso González. La navegación de Filomeno Cuevas y la formación de una tropa de indios y rancheros, son una dinámica elaboración de la insurrección del capitán de Aguirre, Pedro de Monguía.

No cabe duda de que Valle-Inclán aprovecha la materia histórica de las crónicas de la aventura de Lope de Aguirre, pero la somete a un proceso combinatorio y selectivo, cambia el movimiento de la prosa, le imprime tensión dramática, la salpica de expresiones brutales.

Habría que tener también en cuenta una fuente literaria contemporánea descubierta por Emma Susana Speratti: el relato *La juida*, del «Dr. Atl» (Gerardo Morillo), enmarcado en la velada de la prisión. Pero creo que nos interesa más el paralelo entre Lope de Aguirre y el generalito Banderas.

[275]

Lope de Aguirre y Santos Banderas

La soberbia, la locura, el carácter diabólico de Lope de Aguirre irradia al protagonista valleinclinanesco. Las represiones crueles de Santos Banderas recuerdan las tomadas por el aventurero español contra los habitantes de la Margarita. Ambos personajes, el histórico y el novelesco, muestran sus inclinaciones sanguinarias al condenar con la muerte a los que se desmandan. El inquieto vizcaíno mandaba rasurar las barbas de sus desafectos; el Tigre de Zamalpoa ordena afeitarse en seco la melena de un impostor. Santos Banderas blasfema y reniega, lo mismo que el Lope de Aguirre de la Relación verdadera.

Pero hay, sobre todo, una indudable coincidencia entre el dramático desenlace de las crónicas y el violento final de la novela. La situación límite de Lope de Aguirre, abandonado por sus hombres de confianza, asediado por los rebeldes, apuñalando a su hija para que no la deshonre el enemigo, arcabuceado por los enemigos, se reproduce, enriquecida artísticamente, en Tirano Banderas.

Valle-Inclán aprovecha el episodio de las crónicas, en todos sus motivos, como ya ha demostrado J. I. Murcia. La impresionante muerte de la hija del generalito sigue casi literalmente al relato de Toribio de Ortigueira en la jornada del río Marañón:

Tirano Banderas «subió a la recámara donde se recluía la hija. Al abrir la puerta oyó las voces adementadas:

-¡Hija mía, no habéis vos servido para casada y gran señora, como pensaba este pecador que horita se ve en el trance de quitarte la vida que te dio hace veinte años! ¡No es justo quedéis en el mundo para que te gocen los enemigos de tu padre, y te baldonen llamándote hija del chingado Banderas!

Oyendo tal, suplicaban despavoridas las mucamas que tenían a la loca en custodia. Tirano Banderas las golpeó en la cara:

-¡So chingadas! Si os dejo con vida, es porque habéis de amortajármela como un ángel.

Sacó del pecho un puñal, tomó a su hija de los cabellos para asegurarla y cerró los ojos. Un memorial de los rebeldes dice que la cosió con quince puñaladas».

En la Relación verdadera se cuenta como muerto el tirano, a [276] arcabuzazos, le cortan la cabeza, lo despedazan y dispersan sus cuartos por los caminos. En la novela valleinclanesca, Tirano Banderas se asoma a la ventana, cae acribillado a balazos y «su cabeza, befada por sentencia, estuvo tres días puesta sobre un cadalso con ropas amarillas, en la Plaza de Armas. El mismo auto mandaba hacer cuartos el tronco y repartirlos de frontera a frontera, de mar a mar. Zamalpoa y Nueva Cartagena, Puerto Colorado y Santa Rosa de Titipay fueron las ciudades agraciadas.

La redención del indio

Valle-Inclán demuestra una clara conciencia social en la mayor parte de las obras escritas en la década 1920-1930. En Tirano Banderas, las turbulencias revolucionarias condicionan el desequilibrio social: la explotación de cholos y morenos; las especulaciones desaprensivas; las urgencias de la reforma agraria; la grave situación del indio...

Nuestro novelista es ardiente partidario de la redención del indio; se solidariza, como el político don Roque Cepeda, con el indígena «escarnecido, indefenso» que «trabaja en los latifundios y en las minas bajo el látigo del capataz».

Pero lo importante es que esta postura valleinclanesca no es discursiva, como acontece en la narrativa tradicional; está atestiguada por episodios dramáticos, por «tranches de vie», por violentos conflictos sociales, por situaciones límite. Puede servirnos de plástico, de objetivo ejemplo, la impresionante historia del indio Zacarías, contada en el libro VI. Por la injusta denuncia del empeñista, la policía detiene a la chinita y deja a su hijo abandonado al borde de la charca en donde es devorado por los cerdos. Zacarías Cruzado venga en forma tremenda esta muerte despiadada; recoge en un saco los restos de su hijo y con un pensamiento insistente, dolorido, va al encuentro del empeñista, le echa el lazo y lo arrastra atado a su caballo; oyendo como el cuerpo rebota en los guijarros «consuela su estoica tristeza indiana».

[277]

Degradación de la colonia española

Otro estamento activo en la novela es la colonia española de las repúblicas hispanoamericanas. Valle-Inclán observa sus actividades en distintos ámbitos geográficos, en sus tres viajes. Pero, con el paso de los años, cambia su opinión.

Recordemos que durante su primera estancia en Méjico, en 1892, toma audazmente la defensa de sus compatriotas, insultados en la carta de «Oscar», inserta en El Tiempo. En cambio, en 1921, se indispone con la colonia española, y recoge los argumentos de la injuriosa misiva «para una palinodia corrosiva y violenta».

Emma Susana Speratti señala que la mayoría borrosa que viene a «prostituir» al país está precisada en este desfile de tipos valleinclanescos que se acercan a saludar a Santos Banderas: «El abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el

doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado». Don Ramón se encarniza con gracia en la pintura de la jactanciosa «gachupía balandrona». Y carga despiadadamente las tintas en el retrato del Ministro de España, Barón de Benicarlés, vicioso y afeminado, escándalo de la Colonia y de las legaciones extranjeras por sus relaciones con Currito Mi-Alma. La intencionada degradación acumula notas negativas: voz «cotorrón», «pisar bailarín»; «lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreó», rezumando «falsas melosidades»; «rollos las manos y el papo».

«Tirano Banderas»: síntesis de América

Valle-Inclán funde en Tirano Banderas todas sus vivencias del Nuevo Mundo: las dos estancias en Méjico, la visita a un ingenio de Matanzas, la jira por América del Sur (Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay y Bolivia), en 1910. A través de sus páginas se acumulan una serie de referencias topográficas de varias regiones del continente. También se confunden los tipos populares de diversos países: charros, jarochos, pelados, cholos, rotos, chinos, gauchos... [278]

La novela funde acontecimientos típicos de la vida pública en la América española. «Santa Fe de Tierra Firme es una América en síntesis». El generalito Santos Banderas, además de refundir el acusado carácter de Lope de Aguirre, se apropia de rasgos de los dictadores contemporáneos del Nuevo Mundo: Porfirio Díaz, Santa Cruz, Melgarejo, Rafael Carrera, Manuel Estarada, Rosas, Francisco Solano López... Pero el dinámico mundo social, las situaciones políticas, la decoración paisajística son, sobre todo, un reflejo transfigurado de sus dobles impresiones de Méjico.

El amplio ámbito geográfico está atestiguado por el habla de los protagonistas, por la confluencia de «formas de expresión de Méjico, de Cuba, del Perú, de Venezuela, de Chile, del Río de la Plata». El contacto directo del autor con el habla americana está patente en muchos vocablos, empleados con la exactitud de quien los conoce vivamente. Valle-Inclán se sumerge en el decir coloquial y efectúa una selección acorde con la idea capital de la novela. Los americanismos aparecen con verdadera profusión en los diálogos; florecen a cada momento en labios de los indios, de los rancheros, de los criollos, de los gachupines.

Emma Susana Speratti de Piñero ve en la modalidad lingüística valleinclanesca «un instrumento forjado de realidad y fantasía con que un artista cumple su intención fundamental». Su vocabulario tiene una elevada proporción de mejicanismos. De los cien vocablos y giros de uso más frecuente, cincuenta son mejicanos, siete exclusivos de Chile y cinco pertenecen rigurosamente a la Argentina. Su elección, su efecto estilístico, su función en la frase sugieren la impresión de síntesis americana.

Renovación técnica

Tirano Banderas es una novela renovadora en todas sus dimensiones. En torno a la figura dominante del Generalito, giran numerosos personajes arrancados de los distintos estamentos sociales; se suceden episodios dramáticos; se dinamiza la masa popular con visor cinematográfico, sobre todo en los capítulos «El circo Harris», «El rancharo» y «Noche de farra». [279]

La preocupación valleinclanesca por el tiempo, por la ruptura de la secuencia temporal, se aplica especialmente a esta novela. El prólogo de preparativos de la revuelta enlaza con el epílogo: la cámara retrocede en la primera parte, para presentarnos a Santos Banderas, después de haber fusilado a los insurrectos de Zamalpoa. Hay, además, una alternancia contrapuntística entre los tres elementos novelescos. el Tirano y su séquito, la colonia española y la masa revolucionaria.

En la percepción de la realidad quedan claras huellas del impresionismo de las Sonatas. Puede servirnos de claro ejemplo esta visión urbana, mágico juego de luz y de color: «La ciudad se encendía de reflejos sobre la marina esmeralda. La brisa era fragante, plena de azahares y tamarindos. En el cielo, remoto y desierto, subían globos de verbena con caudal de luces. Santa Fe celebraba sus ferias otoñales... La ciudad, pueril ajedrezado de blancas y rosadas azoteas, tenía una luminosa palpitación, acastillada sobre la curva del puerto. La marina era llena de cabrilleos, y en la desolación azul, toda azul de la tarde, encendían su roja llamarada las cornetas de los cuarteles».

Pero la novela nos interesa más por su vigoroso expresionismo, por su indudable entronque con el esperpento. Los trazos grotescos, desmesurados, esbozan la original figura de Santos Banderas: «inmóvil, taciturno», rumiando coca; «garabato de un lechuzo», cuando vigila a los indios; «calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo», pájaro nocherniego, momia indiana... Anda con paso de «rata fisgona»; hace cortesías inclinando con gesto mesurado su figura de palo; al mascar la coca, produce un desagradable «chac, chac»...

Los retratos de técnica esperpéntica se repiten a través de la novela: «Torva, esquiva, aguzados los ojos como montés alimaña, penetró dando gritos, una mujer encamisada y pelona». Un retrato típico es el de doña Rosita Pintado: «Una gigantona descalza, en enaguas y pañoleta: la greña aleonada, ojos y cejas de tan intenso negror que, con ser morena la cara, parecen en ella tizones y lumbres: una poderosa figura de vieja bíblica: sus brazos de acusados tendones, tenían un pathos barroco y estatuario».

[280]

Dramáticas perspectivas sociales en «El Ruedo Ibérico»

La producción novelística de Valle-Inclán de mayor empeño es el cielo El Ruedo Ibérico. El escritor gallego se proponía novelar en tres trilogías la historia española desde las vísperas de la revolución de 1868 hasta la muerte de Alfonso XII, en 1885, en tres momentos cruciales: revolución, república y restauración.

De este plan cíclico, sólo publicó la primera trilogía, Los amenes de un reinado, integrada por La corte de los milagros, Viva mi dueño y Baza de espadas. Esta gran cucaña

de la vida nacional estaba ya interpretada en una de sus obras dramáticas, la Farsa y licencia de la Reina Castiza (1920).

Historia e intrahistoria

Valle-Inclán encuadra su trilogía en 1868, año decisivo para la historia española decimonónica. La difícil situación política isabelina, agravada desde la Noche de San Daniel (1865), el intento de pronunciamiento de Prim (enero de 1866), la sublevación del cuartel de San Gil (junio de 1866), encuentra una salida en la represión violenta del último gobierno del general Narváez (1866-68).

En *La Corte de los milagros* (1927), se proyecta sobre los últimos días de Narváez, las cámaras reales, el papel de la madre Patrocinio, la lucha política de moderados, unionistas, progresistas y radicales, la ascensión de González Bravo. En *Viva mi dueño* (1928), interpreta las intrigas y conspiraciones del período de González Bravo, el «clímax» subversivo que se enciende «por la redondez del Ruedo Ibérico»; enfoca, con procedimiento contrapuntístico, la existencia de los emigrados en Londres y París. *Baza de Espadas* enlaza las preocupaciones de los políticos emigrados con el activismo de los generales unionistas y los comités revolucionarios.

Para su interpretación de 1868, Valle-Inclán consulta los libros sobre la revolución septembrina de Pedro Domingo Cortés, R. Muñoz, Antonio Altadill, Tulio Montuano, José Paúl y Angulo... Utiliza [281] las semblanzas de políticos y figurones de Ángel María Segovia, el libro de Fernández de los Ríos sobre las luchas políticas, las *Historias de España de Morayta y Pirata*... Pero la perspectiva histórica lograda es muy distinta de los Episodios Nacionales galdosianos, como ya han señalado Laín Entralgo y Gaspar Gómez de la Serna.

En la trilogía valleinclanesca la Historia tiene un sentido distinto de los cuadros externos escritos por Pérez Galdós. Los acontecimientos nacionales están enfocados desde dentro, desde las perspectivas sociales, desde el dinamismo de la masa popular. Es una concepción intrahistórica que salta de las cámaras regias y los palacios aristocráticos, a los porches de las plazas, a las tabernas madrileñas, a los colmados andaluces, a los chigres y frontones; que se desplaza de Madrid hacia el Sur, a los villorrios polvorientos, al bronco ambiente manchego, a las estribaciones penibéticas, a las calles cordobesas y gaditanas.

Contrapunto social

Valle-Inclán muestra en toda su obra de tendencia esperpéntica una honda preocupación social. El primer volumen del cielo isabelino es un claro ejemplo de «intrahistoria», proyectada hacia las vidas concretas, cotidianas, dispersas, inquietas, de unos cuantos hombres. Valle-Inclán abandona el protagonismo individual de sus primeras novelas, por el protagonismo colectivo. Y logra una «roman fleuve» orientada hacia tres caras distintas de

la vida española: la aristocracia cortesana, el pueblo sufrido y trabajador, los duros tipos marginales de los campos penibéticos.

Dentro de la perspectiva histórica de *La Corte de los milagros* y *Viva mi dueño*, se establece un opuesto contrapunto social: las cámaras y antecámaras regias, los salones aristocráticos, las brillantes representaciones de los bufos. Y las secuencias populares de baratillos y tenderetes, los tumultos callejeros, las barracas de lona; los cenáculos nocturnos, en los que se mezclan periodistas, toreros, [282] sablistas, jóvenes nobles desocupados, irresponsables, libertinos, daifas alegres que se cimbrean taconeando sobre una mesa.

Podemos afirmar con Díaz-Plaja que este Madrid burocrático y plebeyo, esta España infrarreal, estilizada hasta lo grotesco, sometida a los contrastes de los procedimientos esperpénticos, es un trasunto de los años en que Valle-Inclán escribe su trilogía.

Caballistas y gitanos

El mundo sociocultural madrileño, los círculos cortesanos y aristocráticos mueven la tramoya de la época isabelina: la lucha de partidos, la intriga, la conspiración. Pero también escribe las inquietas páginas históricas de 1868 la España provinciana. Por eso reconstruye el violento pintoresquismo, la pasión de hombres marginales, el desgarramiento social, en los cuatro libros centrales de *La corte de los milagros*.

El desplazamiento de la acción al Coto de los Carvajales nos brinda la visión desgarrada, bronca, el violento pintoresquismo de las estribaciones penibéticas, madriguera de secuestradores, cabañistas y cuatrerros. El prestigio fabuloso del *Tempranillo* y *Diego Corrientes* parece reencarnarse en el *Viroque*, *Carifancho*, *Vaca Rabiosa*, *Veritas* y *Patas Largas*, ya intérpretes del auto para siluetas, *Sacrilegio* (1927).

Estos mozos crudos, activistas, viven en la soledad penibética, bajan de la sierra, recorren los caminos entre espesos coscojares, merodean al margen de la ley; se enfrentan a la Guardia Civil; están en íntima relación con los encubridores, el administrador de los Carvajales y el Tío Blas.

A través de la trilogía, Valle-Inclán cala en otras zonas de la humanidad marginal. No faltan los personajes tarados, empleados ya desde sus primeras obras: tullidos clamantes, parejas de ciego y lazarrillo, el manco de los romances, una moza enseñando el cirro que le corroe los pechos, el «evangelista» que vende rosarios, un soldado inválido que teclea el acordeón...

Enfoca también encuadres del mundo trashumante de los gitanos: gitanos armados, enzarzados con los chalanos, en las ferias de [283] Solana; «la verde gitana que ciñe el pandero al zagalejo y alarga pedigüeña la mano»; niños pelones jugando en el polvo; fuego al resguardo del carro toldero; y esta característica escena de la «troupe» gitana en el olivar: «Las mujeres se peinaban las greñas. Críos desnudos, perros rabones, amatados jamelgos,

asnos mediatibundos, metían en ruedo de polvo el carricoche pintado de azul, con toldete de remiendos».

Cartel de feria

En Viva mi dueño, la visión del paisaje manchego y de las estribaciones penibéticas tiene puntos de contacto con el sentimiento telúrico de los escritores del 98. Pero el cuadro se pinta, de una «luminosidad agresiva» muy valleinclanesca. Estallan trifulcas de arrieros en los mesones. Toreros apicarados rumian su silencio, su estoica cobardía, sus sudados oropeles famélicos. En el parador la cuerda de señoritos madrileños rompe vasos y botellas, castizamente. Al borde del camino se levanta un coro de deformes pedigüenos. El carro toldero de los gitanos, perros pitañosos, chavales pelones entre el polvo, mozuelas avispadas.

La visión popular se masifica y dinamiza en la feria y capea de los Verdes. El novelista intensifica los motivos; aviva el cromatismo, los movimientos atropellados del gentío, el clamoreo trenzado de pitos y palmas, las faenas de los toreros, las actitudes violentas de gitanos y chalanés.

La pelea, iniciada «con furia de voces, picas, tijerones y navajas», se generaliza en el coso taurino; con un hábil visor cinematográfico. La «grey faraona de esquiladores, cuatrerros, jaques, ensalmistas y truhanés» arremete contra los chalanés. «Daban sangre algunos rostros. Picas y varas, con seco restallo, saltaban rotas. Relucían puñales y navajas. La cuerda de señoritos, con un impulso, se echaba sobre el gentío gitano»... «La Guardia Civil repartía culatazos. La cabeza de un chavalillo manaba sangre. Una mujer obesa se desmayaba en un balcón. La Guardia Civil hundía el cachete de las culatas en las jetas endrinas de los gitanos.

[284]

Revolución social

Al enfrentar la situación de 1868, Valle-Inclán tiene una conciencia distinta de la realidad histórica y social española. La romántica postura tradicionalista de la etapa mítica se transforma, en El Ruedo Ibérico, en lucha de los partidos liberales, en activismo revolucionario.

Recordemos que la guerra europea de 1914-1918 significa el derrumbe de las viejas tradiciones. El novelista gallego vive esta dramática experiencia, durante su visita al frente de combate; contempla de cerca las huelgas revolucionarias, la efervescencia socialista, las resonancias del desastre de Annual. Estas presiones influyen en el abandono de su esteticismo, y, desde Luces de bohemia, centra su interés en el desequilibrio social, en las tendencias políticas de avanzada.

En La corte de los milagros, la idea de una revolución social brota en las mentes del pueblo, «desde los latifundios alcarreños a la Sierra Penibética», invocada por los cuatros y denunciada por los nobles.

Sorprendemos en Valle-Inclán un audaz planteamiento del problema social. La ideología de los caballistas se aproxima a la de algunos protagonistas de Luces de bohemia. Parten del desarreglo, de la injusticia del mundo; para ellos «el dinero agencia el gobernar, los ricos que truenan en lo alto, todo lo amañan mirando su provecho, y hacen de la ley un cuchillo contra nosotros y una ciudadela para su defensa. ¡Si a los ricos no les alcanza nunca el escarmiento, por fuerza tienen que ser más delincuentes que nosotros! ¡Con la salvaguardia de su riqueza se arriesgan adonde nosotros no podemos!»

El tullido, en su resentimiento, denuncia la falsedad de las leyes: «Se puede robar un monte y no se puede robar un pan. ¡Eso es la España! Y el paso aconteció en Doña Ximena: Tío Belona, cuando fue alcalde, se quedó con el monte del Peralvillo. ¡Sembrado de olivar lo tiene!»

A través de la trilogía Los amenes del reinado se está fraguando el pronunciamiento armado de los generales unionistas. Pero los representantes del pueblo no están de acuerdo con el exclusivo levantamiento [285] de los «espados». Sírvanos de gráfico ejemplo este diálogo de Viva mi dueño, entre don Juris y don Segis.

«-Pues yo me declaro enemigo de la revolución de fajines sin masas. Eso nunca será una revolución, será una cuartelada! ¿Espera usted algo de Prim? ¡Otro Narváez!

-¡Pero sin monjas ni frailes!

-¡Con negreros y bolsistas! Aquí hace falta una revolución proletaria que fusile a cuantos llevan fajines y bandas. ¡Y el resto a la guillotina!

-¡Dirás al garrote!

-¡A la guillotina!

-¡No la tenemos en España!

-¡Se establece!»

Deformación caricaturesca de los personajes

Los personajes de la trilogía Los amenes de un reinado están sometidos a una sátira corrosiva, caricaturesca. La idealización sentimental, respetuosa, del pretendiente carlista, en las novelas de la primera época, se convierte aquí en deformación, en gestos caricaturales, en calificativos degradadores. Sobre Isabel II, acumula calificaciones despectivas: «pomposa», «fondona», «regia y plebeya», «chungona», «flamencota». Y la

escala descendente de degradación se acentúa en el retrato del rey consorte. Don Francisco, «menudo y rosado», tiene «el empaque de bailarín de porcelana»; «hace chiflas de faldero al flanco opulento de la Reina»; se mueve y habla, a veces, a impulsos de un resorte.

Los gobernantes entran también en esta caricatural picota. Resaltan los gestos de búho, el «ojo de mochuelo aguzado» de González Bravo, la «carátula de cartón malhumorada» de don Cándido Nocedal, la «expresión perruna y dogmática» de Cánovas del Castillo. Los generales están siempre calificados con el despectivo espadón. También los nobles sufren la intencionada degradación de los rasgos físicos y tics tipificadores, sobre todo la «rancia estantigua» duquesa de Fitero y el «repintado palatino» Marqués de Torre-Mellada. [286]

Pero la deformación se repite en todos los niveles sociales. En la interpretación de los ambientes populares se recarga con tonos sombríos, con brochazos casi naturalistas. Los rasgos físicos, las vivas manchas de color, alternan con gritos, carcajadas histéricas, sentimientos violentos.

La tensión intensificadora invade, con frecuencia, todo un primer plano, hasta conseguir encuadres de hiriente expresionismo. Bástenos los ejemplos de la carroña insepulta de la mujer de Blas de Juanes o la operación de hacer pasar el cadáver por el río con la soguilla. El cuerpo de la vieja zozobrando en la corriente, las manos de cera fuera del agua, nos hace pensar en un episodio posterior de *Mientras agonizo*, de Faulkner.

Los personajes valleinclanescos descienden, a veces, en su degradación física y moral. Los tipos tarados, ya preferidos en las Comedias bárbaras, pueden hacernos pensar en ciertos niveles del mundo humano de Dostoyevski. Podemos seleccionar algunos ejemplos: el «baboso, cegato y tontaina» hijo del Tío Blas; la «tuerta, endrina y rizosa molinera, con su vivacidad de cabra; el marido tullido, «estibado en la amarilla coraza», encendidos sus ojos de lechuza...

Resonancias mironianas

Dentro del mosaico de claros recursos expresionistas, no faltan en la trilogía valleinclanesca los matices de naturaleza modernista: ritmo de algunos grupos fónicos, formas adjetivales, juego de sensaciones, sugerencias sensuales. La clara luz de la tarde madrileña se decora de elementos rubenianos, con el «séquito joyante de tornasoles, plumas, mantos y entorchados». En el compás de la música criolla, «el voluptuoso ritmo complicaba una afrodita esencia tropical y todas las parejas velaban una llama en los pájaros». En la ceremonia de la recepción de la Rosa de Oro, sobre la conciencia de la Reina, «turbada de lujurias, milagrerías y agujeros, caían plenos de redención los oráculos papales».

El Marqués de Bradomín, donjuanesco y galante, sentimental, reaparece en los salones madrileños, con sus ojos «desilusionados, tristes de ciencia mundana». Alguna de sus entrevistas con Feliche tienen un indudable marco modernista, en el jardín de naranjos: «Un jardín de traza morisca, recluso entre tapias de cal rosada. [287] El espejo de una alberca

estrellaba sus mirajes en una métrica de azulejos sevillanos. Aquel jardín pedía las voces de un esquilón de monjas, tal era su gracia sensual y cándida, huidiza del mundo, quebrada de melancolía».

Sigue engarzando, además, notas poéticas de resonancia modernista: tardes serenas y azules, vaho azul de los olivos, baños inmobilizados sobre los alcores, oros del sol en las cimas...

Pero lo que tiene más importancia, y creo que no ha sido señalado, es la resonancia del estilo de Miró en las páginas de Valle-Inclán. Engarzados en procedimientos esperpénticos, encontramos fragmentos de estructura yuxtapuesta, elisión verbal, sintagmas nominales, de indudable estilo mironiano.

A través de Viva mi dueño podemos espigar distintos ejemplos de prosa directa y recortada. Sucesión de sintagmas objetivos: «Casernas y pabellones, soldados que hacen ejercicio. Reductos. Platerías. Pelotones en traje de maniobra. Una corneta».

La misma objetividad sustantiva se repite en esta enumeración de Baza de espadas:

«Gaviotas. Filas de roses y bayonetas. Un oficial que saluda con un sable. Pañuelos. Un grupo de uniformes sobre la toldilla del «Vulcano». Coros marineros de zarzuelas...».

Nos sorprende este juego de sensaciones sugeridoras, próximo a la plasticidad de Años y leguas:

«Aceras angostas. Triangulados azoquejos. Lumbre de cales... Brisas de azahares y callejones morados ondulando por tapias de huertas y conventos. Labrados cancelos. Motivos del moro. Patios de naranjas y arrayanes, arquerías y persianas. En el verde silencio, el espejo de la alberca.

También en Baza de espadas encontramos notas cromáticas, mezcladas con resonancias exóticas:

«Comedor de caoba. Aparatosa magnificencia de cristales y argentería: Frutas antillanas y flores del Turia: Beatos silenciosos: Efusiones cordiales. Humo de regaladas brevas».

[288]

Bibliografía

BROOKS, J. L.: Valle-Inclán and the «Esperpento», en «Bulletin of Hispanic Studies», XXXIII, July, 1956.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: Las estéticas de Valle-Inclán, Madrid, Gredos, 1965.

FALCONIERI, John V.: Tirano Banderas: su estructura esperpéntica, en «Quaderni Ibero-Americani», diciembre 1962, págs. 203-7.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar: «Las dos Españas de D. Ramón María del Valle-Inclán», en España en sus episodios nacionales, Madrid. Ed. Movimiento, 1954.

GREENFIELD, Summer: Madrid in the-mirror: «esperpento» de «La hija del capitán», en «Hispania», mayo de 1965.

___Reflejos menores en el espejo cóncavo, en «Ínsula», núms. 176-177.

SPERATTI PIÑERO, Emma Susana: La elaboración artística en «Tirano Banderas», Méjico, El Colegio de México, 1957.

___Génesis del esperpento, en «Buenos Aires Literario», junio, 1953.

___Las últimas novelas de Valle-Inclán, en «Cuadernos Americanos», Méjico, 1954, núm. 6, págs. 250-266.

VARELA JÁCOME, B.: Las novelas esperpénticas de Valle-Inclán, Publicaciones del Curso Hispano-Portugués, Vigo, 1963.

ZAHAREAS, Anthony: La desvalorización del esperpento de Valle-Inclán, en «Ínsula», octubre de 1963.

[289]

La «generación perdida» norteamericana

[291] La rica y variada novela norteamericana encierra para el lector europeo el interés subyugante de un mundo distinto por sus horizontes paisajísticos, por su problemática social, por sus conflictos raciales. En otro libro estudiaré las derivaciones del naturalismo, los ambientes provincianos de Sinclair Lewis, la variedad temática y los saltos geográficos de Ernest Hemingway, las densas estructuras sociales de John Steinbeck, el mundo primitivo, infrahumano, de Erskine Caldwell, las perversiones de Vladimir Nabocob...

Aquí me interesan, en forma especial, los nuevos realismos surgidos en la década 1920-1930. La primera guerra europea es un punto de partida. Unas cuantas novelas representan el heroísmo fallido de los americanos combatientes: 100%, de Upton Sinclair; Three Soldiers, de Dos Passos; The Enormous Room, de Cumming; What Price Glory, de Maxwell Anderson y Lawrence Stallings...

La sensibilidad americana ya se había orientado hacia la cultura europea a fines del XIX y comienzos del XX. Fueron «peregrinos apasionados» de la civilización europea Henry James, Edith Wharton, Logan P. Smith, Henry Adams... Pero un contacto masivo con Europa se debe a la guerra de 1914. Muchos miembros del Cuerpo Expedicionario permanecieron en el Viejo Mundo al terminar la conflagración, atraídos, sobre todo, por Francia e Italia.

Durante la década 1920-1930, «Montparnasse fue la capital literaria de los Estados Unidos, y el Dôme y la Rotonde fueron la Meca de la mitología artística nacional». Europa era el dadaísmo, el surrealismo, el «bel esprit», la casa de Gertrude Stein; las salas nocturnas, los abusos alcohólicos hasta la amanecida; los cafés; las gentes del Sena, la disciplina del hambre...

Hemingway trazó la epopeya de los expatriados en *The sun [292] also rises*, y al final de su vida volcó los recuerdos de aquel París de la «generación perdida» en el libro póstumo *París era una fiesta*. Hemingway atribuye la denominación a Gertrude Stein, cuando le increpa por sus abusos alcohólicos: «Todos los jóvenes que sirvieron en la guerra son una generación perdida. No le tienen respeto a nada. Se emborrachan hasta matarse...»

Pertenecían a este grupo, más interesado por las experiencias violentas que por el refinamiento y las visitas a los museos: Hemingway, Dos Passos, Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Thomas S. Eliot, John Peale Bishop, Archibald MacLeish... A la generación perdida pertenece también William Faulkner y bastantes protagonistas de sus novelas.

La mayor parte de estos escritores permanecieron en Europa, en el París alegre de los años veinte, en medio de una sociedad placentera y seductora. Pero la crisis económica estadounidense de 1929 motivó su regreso, al verse privados de las pequeñas rentas que percibían.

El Great Crack de 1929, con la depresión, el hundimiento del mercado de valores, la bancarrota de algunas industrias, la violenta conmoción de Wall Street, influye poderosamente en la economía norteamericana y se refleja en los novelistas. Contamos, sobre todo, con el sorprendente testimonio de *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck.

Pero lo importante es que la mezcla del «bárbaro rugido» de los pioneros y la cultura cosmopolita de los expatriados, el desplazamiento desde el lejano Oeste rural a la mecanización, la vacilación entre el optimismo y el pesimismo, la oposición entre el Norte y el Sur, la discriminación racial... configuran el universo de la novelística norteamericana.

Novela americana y novela europea

El directo contacto de los escritores norteamericanos influye en la incorporación de nuevas técnicas, sobre todo el juego del tiempo y el monólogo interior. Pero, en vez del análisis interior, de la introspección, [293] de los resortes psicológicos, la narrativa norteamericana emplea el enfoque behaviorista.

Existe, además, una diferencia fundamental en el nivel de los protagonistas. Para Albert Camus: «La novela norteamericana pretende encontrar su unidad reduciendo al hombre bien sea a lo elemental o bien a sus reacciones exteriores y su comportamiento». En los gestos indiferentes, en las repeticiones de los personajes descubre «autómatas desdichados que viven en la coherencia más marginal».

También el nivel intelectual es distinto en los novelistas y en sus creaciones. Ya ha advertido Jean-Paul Sartre: «El norteamericano, antes de hacer sus libros, ha practicado muchas veces oficios manuales, a los que vuelve entre dos novelas, ve su vocación en el rancho, el taller, las calles de la ciudad; no ve en la literatura un medio de proclamar su soledad, sino una ocasión de huir de ella; escribe ciegamente, por una necesidad absurda de liberarse de sus miedos y sus cóleras, un poco como la granjera del Medio Oeste escribe a los locutores de la radio neoyorquina para abrirles el corazón... Se presenta rara vez en Nueva York y, si lo hace, es corriendo o, en otro caso, como Steinbeck, se encierra durante tres meses para escribir y hele ya libre para todo un año que pasará en los caminos, los talleres o los bares».

Nos hallamos ante un cosmos de realidades sociales distintas. Los «beatnik» de la novela norteamericana son una repulsa al mundo burgués; son tipos marginales, parados, negros, analfabetos, obreros, agricultores. Formas de vida muy diferentes de los medios aristocráticos y burgueses ingleses, de los franceses, universitarios, rentistas, escritores o funcionarios.

Los personajes franceses «disponen de un tiempo limitado para ocuparse a placer de sus pasiones y permitirles que se desarrollen y maduren». Tiene razón Maril Albérès al señalar que el 85 por ciento de los personajes en las novelas francesas tienen su título de bachiller, su certificado de estudios. No nos extraña esto si pensamos que la mayor parte de los autores proceden de círculos intelectuales, son de formación universitaria. Tenemos buenos ejemplos de Mauriac, [294] Jules Romains, Martin du Gard, Maurois, Bernanos, Sartre, Camus..., todos licenciados en Letras.

Esta formación universitaria de los escritores franceses les dota de un espíritu crítico, de profundidad en el conocimiento del hombre, de inteligencia.

[295]

El mundo social de John Dos Passos

John Dos Passos, «el escritor más grande de nuestra época», según Jean-Paul Sartre, ocupa un primer plano dentro de la novelística contemporánea, por el desbordante raudal de vida que fluye en sus obras, por su problemática social, por sus innovaciones técnicas.

Dos Passos nace en Chicago en 1896. Su abuelo paterno era un emigrante portugués de Madeira casado con una cuáquera. Su padre es un claro ejemplo de labilidad social: con su propio esfuerzo se impone en el foro y en los negocios.

Ciertas circunstancias familiares condicionan el carácter del escritor. Después de residir en Europa, con su madre, asiste a la Choate School e ingresa en Harvard en 1912. En este ambiente universitario, hasta su graduación en 1916, entra en contacto con la cultura norteamericana y lee a Thorstein, Veblen y James Joyce.

La dura experiencia bélica del escritor en Italia y Francia se refleja en *One Man's Initiation* (1917) y en *Three Soldiers* (1921). Su primer relato es artificial, episódico, influido por los primeros escritos de Joyce. Pero en *Tres soldados* nos ofrece ya una visión

directa de la gran tragedia. La guerra trunca violentamente la vida de los tres protagonistas norteamericanos: el pianista y compositor Andrews, el obrero Fuselli y el granjero Chrisfield.

La desventura se agita también sobre los tres protagonistas de *Streets of Night* (1923), el profesor Faushaw y los estudiantes Wendell y Naucibel; pero aquí no es la guerra la que destroza sus vidas, son las condiciones sociales. El período juvenil de Dos Passos se cierra con *Orient Express*, inspirada por su viaje al servicio del Near East Relief (Ayuda al Oriente Medio).

Preocupación social y política

Con la trascendente novela *Manhattan Transfer* (1925) inicia John Dos Passos su profunda preocupación por la problemática [296] social. Ya en *Streets of Night*, al lado de los tres protagonistas intelectuales, nos descubre un mundo de clases humildes, de emigrados, de tipos marginales.

En la preocupación social de John Dos Passos influye seguramente la lectura de Pío Baroja. En unas páginas de *Rocinante* vuelve al camino analiza el mundo barojiano, «lúgubre, irónico», poblado de tipos marginales, «parias, rateros, ladrones, mendigos de todas clases», y reconoce que, «fuera de Rusia, nunca ha habido un novelista tan interesado por todo lo que la sociedad y la respetabilidad rechazan». Al leer al escritor vasco piensa en Gorki y descubre que «un profundo sentido de la depravación de las instituciones existentes se halla detrás de cada página que escribe».

Analizaré más adelante la dramática pintura de la vida norteamericana del primer tercio de siglo en la sorprendente trilogía *U. S. A.*

La problemática social se mezcla con la política en la trilogía *District of Columbia*, historia un poco desarticulada de la familia Spotswood, visión del movimiento obrero, la demagogia, la fuerza de la masa democrática, el lastre burocrático de los gobiernos contemporáneos.

El primer volumen, *Adventures of a Young Man* (1939), nos presenta a un típico joven norteamericano, izquierdista de los años treinta, Glenn Spotswood, que arriesga su vida por los mineros en huelga. En las últimas páginas nos traslada al dramático ambiente de la guerra española y vuelve a descubrir la culpable intervención comunista. En *Number One* (1943), otro Spotswood se ve arrastrado por la venalidad política.

El ciclo se cierra en 1949 con *The Grand Design* (El gran diseño), novela didáctica que enfrenta con los comunistas «a los abnegados funcionarios gubernamentales, Paul Graves y Millard Carroll, que quieren proteger la iniciativa local, ayudar a los pequeños granjeros y a los negociantes modestos, y conservar el control del pueblo sobre el gobierno nacional».

Tiene también interés Chosen Country, titulada en la versión española Un lugar en la tierra. El protagonista de esta novela, Jay [297] Pignatelli, como el propio novelista, mezcla de sangre latina y sajona, es también universitario y participa en la guerra.

Conjuga en este relato dos planos cronológicos: el presente lleno de la vida norteamericana provinciana y neoyorquina, de la aventura inusitada de la guerra, y en contrapunto, los saltos al pasado de los «prolegómenos», con los progenitores de la pareja Jay-Lulie y las notas retrospectivas sobre personajes de distintas profesiones.

También en Los días mejores imbrica dos tiempos: las impresiones presentes del famoso periodista Roland Lancaster, en sus relaciones con Elsa en La Habana, y la evocación del pasado: el matrimonio con Grace y el honor y brutalidad de la guerra de 1940-45, con las acciones navales del Pacífico centradas en torno a Pearl Harbour.

En este ensayo analizaré las cuatro novelas más densas de John Dos Passos: Manhattan Transfer, El paralelo 42, 1919 y El gran dinero.

Manhattan transfer

La consagración definitiva de John Dos Passos llega en 1925 con la publicación de Manhattan Transfer, visión densa, profunda, polidimensional de Nueva York. Acierta Sinclair Lewis cuando dice que es «el panorama del sonido, el olor, el ruido y el alma» de la gran ciudad.

El ambiente neoyorquino está enfocado desde dos ángulos distintos: las vistas expresionistas que inician cada capítulo y la presentación, el análisis psicológico de una gran colectividad.

Las acotaciones de los capítulos de Manhattan Transfer están captadas con técnica caleidoscópica. Algunas pueden encuadrarse dentro del realismo mágico: el embarcadero, las gaviotas que giran sobre cajas rotas y repollos podridos, la humeante ciudad de asfalto; los rascacielos, conjunción de acero, vidrio, baldosas y hormigón; el paso del primer tren, que hace vibrar la mañana; el torbellino de luz de las calles nocturnas; los gatos en las latas de basura; limpiabotas de rodillas sobre las aceras...

En la acción de la novela, Dos Passos nos muestra múltiples frescos de la gran ciudad: la animación de Broadway, el torbellino [298] del tráfico rodado, el bullicio nocturno, la dura realidad de ciertos ambientes, los restaurantes frecuentados por gentes ricas y alegres, los escaparates de las tiendas, los vertederos llenos de escombros, los vagones del metro repletos de viajeros; la penetración en la vida familiar, en las reuniones, en el aspecto de los interiores.

Manhattan Transfer es un característico ejemplo de roman fleuve. A través de sus 400 páginas, John Dos Passos pinta verdaderas tranches de vie; crea un diverso mundo humano; juega con los contrastes sociales: trabajadores, empresarios, gentes desarraigadas,

millonarios, saltimbanquis, contrabandistas, abogados, traficantes de alcohol, hombres afincados en la ciudad, el éxodo del campo en busca de mayor nivel de vida... Hilvanando la compleja realidad de la novela contamos con datos suficientes para trazar un survey social de Nueva York.

La perspectiva histórica alcanza la primera treintena de nuestro siglo, se proyecta sobre el mundo de los negocios, la picaresca, la repercusión de la guerra europea, con la quiebra moral de una sociedad, las huelgas laborales, el brote de ideas extremistas.

Una motivación significativa de la novela es el amor, en diversas manifestaciones: Emile y la señora Rigaud, Dutch y Francie, Ellen y Stam... Dentro del protagonismo masculino resaltan los líos del abogado George Baldwin. La contrapartida femenina está representada por la ambiciosa actriz Ellen Thatcher.

Dentro del río de los personajes terminan adquiriendo más relieve Ellen Thatcher y Jimmy Hert. Sus andaduras novelescas arrancan desde su niñez, seccionadas repetidas veces por saltos temporales. A partir de la segunda sección se vigorizan, se adensan, se proyectan en primer plano.

Ellen es un ejemplo de veleidad amorosa; tienen relieve sus relaciones con George y Stam, sus fracasados casamientos con Jojo y Jimmy Hert. Jimmy es un soñador, un idealista, un fracasado; consciente del mundo materialista ciudadano huye de él y de su infeliz matrimonio.

La acción de *Manhattan Transfer* se desarrolla cronológicamente, pero con apreciables saltos temporales que segmentan la andadura novelística de los protagonistas. Dos Passos utiliza constantemente la técnica del contrapunto. Después de los intentos de Joyce en el *Ulises*, *Manhattan Transfer*, tres años antes que *Contrapunto*, de Huxley, ensaya con acierto la alternancia paralela de varios núcleos [299] narrativos. Varios personajes se mueven contrapuntísticamente, en distintos ambientes neoyorquinos. En cada capítulo se confrontan paralelísticamente varias escenas. Esta técnica dispersa ramifica la acción.

Abundan los personajes inconsistentes que aparecen y abandonan la escena con una pirueta. Así, la mayor parte de los protagonistas de la primera sección desaparecen y son sustituidos por otros. La acción va recibiendo nuevos afluentes, «vidas involuntarias», pero al mismo tiempo va desaguando parte de su caudal. Esta discontinuidad y simultaneidad pasa, sin transición, de una acción a otra, de un personaje a otro, señalado por John Brown, e imprime rapidez, visor cinematográfico al relato.

Un recurso utilizado con frecuencia es la intercalación de titulares y fragmentos de noticias periodísticas. Con frecuencia bordea el monólogo interior; el pasado alterna, a veces, con el presente en la mente de Jimmy. Por otra parte, los diálogos son vivos, directos, sin hojarasca literaria; corresponden al nivel social de los protagonistas; están salpicados de formas de «argot» y de expresiones en otros idiomas.

Perspectiva histórica de la trilogía «U. S. A».

John Dos Passos publica entre 1930 y 1936 la trilogía U. S. A., formada por El paralelo 42, 1919 y El gran dinero.

La perspectiva histórica de este ciclo se proyecta desde comienzos de siglo hasta la presidencia de Roosevelt. Dos Passos conjuga cuatro elementos: la acción propiamente novelesca, los news reels, noticieros periodísticos; las semblanzas biográficas y los enfoques «el ojo cinematográfico».

El novelista introduce en la serie personajes históricos y entes de ficción. De tarde en tarde intercala sucintas biografías de relevantes personalidades contemporáneas: el candidato socialista a la presidencia de los Estados Unidos, Eugene Debs; el botánico Lutero Burbank; el dirigente obrero Bill Haywood; el constructor de ferrocarriles Minor Keith; el rey del acero, Carnegie; el mago de la electricidad, Thomas Edison; el senador Lafayette; el antibelicista Randolph Bonme; el presidente Wilson; el potentado John Morgan; el arquitecto Frank Lloyd; el magnate del automovilismo Henry Ford. [300]

Los noticieros (news reels) registran los sucesos más salientes del primer tercio de nuestro siglo: la muerte de Oscar Wilde en 1900; la bienvenida al nuevo siglo; la agonía de la reina Victoria; las sangrientas huelgas; el hundimiento del Titanic; el idilio de Eleonora Duncan; crímenes, sucesos escandalosos; conflictos en Europa, rumores de guerra; la batalla de Verdún, la huida de los turcos en Gallipoli, combates aéreos; entrada de Estados Unidos en la contienda; referencias a Wilson y Joffre; la huida de Lenin a Finlandia, la revolución rusa; la conferencia de la paz; sucesos vulgares; problemas sociales; conmociones económicas; operaciones bancarias; progresos de la ciencia; notas policíacas; anuncios; el tremendo balance de 1.000 muertos y 38.000 personas sin hogar en Florida, arrasada por un huracán; los ataques de Trotsky contra Stalin; la condena a muerte de Sacco y Vanzetti...

En El paralelo 42 se enfrenta con los principales acontecimientos de los primeros años del siglo XX. La primera catástrofe novela los años de la guerra, con un desplazamiento de la acción a Francia e Italia. El último volumen de la serie, El gran dinero, es la novela del crack up, de la desintegración, de las especulaciones bursátiles, del avance industrial, de la aguda crisis económica de 1930, también descrita en Las uvas de la ira, de John Steinbeck.

Problemática social

Algunos críticos consideran la trilogía U. S. A. como la obra más ambiciosa, más significativa, de la llamada «generación perdida». Para John Brown «es un gran documento que atestigua la transformación de la energía en desesperación y expresa la filosofía de la historia de una parte de los intelectuales americanos del período comprendido entre las dos guerras».

Lo más sorprendente de este ciclo narrativo es el desfile de personajes dominados por la soledad, por la angustia existencial, por el absurdo; personajes que se debaten en un mundo estéril, conmovido, violento, cuarteado moralmente. Un mundo ficticio, de pasiones desatadas, conmocionado por dos acontecimientos trascendentes: la gran guerra y el crack financiero norteamericano. [301]

El panorama sociológico de esta novela cíclica es amplísimo: adensa y amplía las visiones de Manhattan Transfer. En El paralelo 42 nos presenta dos mundos socioculturales distintos: las ciudades provincianas y Nueva York. Los principales protagonistas proceden de los medios provincianos y llegan a Nueva York después de un voluntarioso aprendizaje.

No faltan los ejemplos de labilidad social ascendente y descendente. Pero otro caso interesante es el paralelismo entre personajes de distintos estamentos. Nos puede servir de ejemplo el parangón establecido por el comentarista Max Kickmann entre la joven burguesa Eveline, generosa, inexperta, infeliz hasta la desesperación y el suicidio, y la pobre empleada Eleanor, reservada, tenaz, fríamente ambiciosa, hasta lograr todos sus propósitos.

El novelista juega con los violentos contrastes. Tienen interés las rápidas visiones de la zona carbonífera de Trinidad y del barrio metalúrgico de Pittsburg: hileras de cabañas cubiertas de hollín, mineros grasientos y tristes, sofocante humo de la fundición; chozas consumidas por el humo, denso olor a guisos de coliflor, a ropas enjabonadas y a niños sin lavar.

Por otra parte, nos acerca al ambiente neoyorquino de bajos fondos. Nos descubre los clubs nocturnos, los bares llenos de una juventud embriagada, los bailes, las fiestas elegantes de la alta burguesía. Nos enfrenta con gentes ricas que viven en la capital y hacen viajes a Europa.

Al mismo tiempo, nos introduce en el mundo del dinero, de las relaciones industriales, de los compradores de bonos, de los impulsores de la mecanización. Se perfila el porvenir industrial estadounidense. El país comienza a tener maquinaria de producción para competir con el resto del mundo.

Frente a su esbozo de una teoría de la clase desocupada, plantea una serie de problemas en forma conflictiva. Las ganancias desmedidas de los empresarios crean un desnivel, un desequilibrio social. Dos Passos, además de combatir la injusticia, nos muestra la cara virulenta del problema: la paralización del trabajo en las fábricas, las huelgas, la efervescencia de las doctrinas sindicalistas, las luchas obreras, el choque de los mineros con los guardias. El novelista tiene un especial interés en pintarnos trabajadores rebeldes con conciencia de clase, con afán de reorganización.

La propaganda socialista está enfocada desde distintos ángulos. [302] Algunos protagonistas, como Ben Compton, corresponden a líderes sindicalistas reales. La actitud y las palabras de Mary French tienen mucho de común con el mismo novelista: «La comida que tiran y el dinero que gastan da asco, mientras nuestra gente se muere de hambre en pobres tiendas de lona».

John Dos Passos tiene obsesión por los problemas laborales, por el nivel de vida de los trabajadores, a veces con una vinculación ideológica marxista. Un ejemplo de planteamiento desnudo son las rápidas instantáneas naturalistas a través de the camera eye del novelista, del herido en la mina, con el vientre enormemente hinchado, de los encarcelados, de la boca de la mina vigilada.

Otro testimonio, otra dura denuncia es el cuadro titulado Vagabundo, con el que termina El gran dinero: el vagabundo, roto, hambriento, agotado, espera inútilmente al borde de la carretera; frente a él pasan, en veloces automóviles, gentes acomodadas, y en el avión transcontinental vuelan pasajeros que pueden hacer tres suculentas comidas diarias, que piensan en contratos, en ganancias, en viaje de vacaciones, en miles de dólares.

Estructura narrativa

John Dos Passos se muestra como un gran innovador de la técnica narrativa en la trilogía U. S. A. Juega constantemente con el contrapunto de varios núcleos narrativos, con la intercalación de los noticieros (news reels), las rápidas biografías y los originales enfoques del «ojo cinematográfico».

En la primera novela del cielo, El paralelo 42, publicada en 1930, ensambla cuatro núcleos narrativos. Presenta a cuatro personajes que siguen la misma trayectoria, individualmente, sin relacionarse hasta momentos precisos. El complejo relato arranca de las primeras andanzas de Mac: sus trabajos de impresor, sus amores con Maisie, su ideología socialista.

Abandona a Fainy Mac Leary cuando se marcha a Méjico a trabajar por la revolución, para contarnos la historia de Janey Williams. Janey, nacida en una familia de empleados, se encadena a la monótona vida de oficinista.

Seguidamente, la novela se centra en Johnny Ward Moorenhouse, [303] ejemplo significativo de labilidad social; desde su humilde nacimiento provinciano se embarca en «las relaciones públicas» hasta convertirse en importante hombre de negocios. El cuarto personaje que entra en la noria de la acción es Eleanor Stoddard, hija de un obrero de Chicago, que se impone con su carácter, con su rebeldía contra el medio ambiente, hasta conseguir trabajar como decoradora en Nueva York.

En un momento determinado, la acción se desplaza de los medios provincianos a Nueva York. El relato retrocede a la tercera historia, con una nueva salida de Ward, en el momento de su divorcio de Annabelle, su segundo casamiento con Gertrude y su asiento en la capital.

A partir de este momento, los personajes centrales van entrando en la misma esfera. Eleanor decora la casa de Ward; Janey entra como su secretaria. El viaje de Ward a Méjico es el pretexto para retroceder al primer núcleo narrativo para mostrarnos a Mac luchando con Zapata.

La declaración de la guerra vuelve a quebrar la convivencia normal de los protagonistas. Y aparece un nuevo eslabón, Charley Anderson, que jugará un papel nuclear en 1919.

En *La primera catástrofe* (1919), John Dos Passos sigue la misma técnica contrapuntística de enmarcar a los personajes en núcleos narrativos distintos. En la primera parte, Nueva York sirve de meta de contacto de los que llegan desde distintos ámbitos geográficos provincianos. En el año 1919, el contacto tiene lugar en los escenarios de la guerra europea.

La óptica behaviorista de Dos Passos se proyecta en primer lugar sobre Joe Williams, el hermano de Janey. Con la intercalación de otros núcleos narrativos cuenta sus viajes, su existencia de borracho en Nueva York, su trashumancia, su lucha con el destino.

A continuación crea un personaje nuevo: Richard Ellsworth Savage; parte de su niñez empobrecida y lo abandona momentáneamente con su marcha a la guerra. La tercera historia está protagonizada por un personaje conocido, Eveline Hutchins, la amiga de Eleanor, pero aquí enfocada desde el ángulo de su acomodada vida burguesa.

La acción se desplaza a Europa y el novelista sigue mostrando en fluencia contrapuntística las andanzas de Dick, Savage, Eveline, Eleanor y Ward en los escenarios de la retaguardia. El propio novelista [304] sirvió en las ambulancias de la Cruz Roja y se muestra conocedor del cosmopolitismo de París, de las ciudades del Sur de Francia y de Italia.

Dos Passos interrumpe estas historias en la noche del armisticio, para presentarnos la existencia retrospectiva de Hija, un nuevo personaje, que desde su ciudad de Dallas se viene a Europa y aquí vive una plena aventura amorosa con Dick Savage.

La acción vuelve a los escenarios neoyorquinos de *El paralelo 42* con *The Big Money* (El gran dinero). Con el mismo procedimiento narrativo, Dos Passos nos presenta a nuevos personajes. Gran parte de la acción se centra en el héroe de la aviación Charley Anderson, el mecánico del último capítulo de *El paralelo 42*; al regresar de la guerra se impone al desarraigo, a la inadaptación ciudadana, para afanarse en su trabajo de diseñador de motores de avión y en sus especulaciones de bolsa. Su profesión nos pone en contacto con el progreso industrial norteamericano.

En la activa vida sentimental de Charley se mezcla la oportunista Margo Dowling. Margo es una de las protagonistas de mayor vigor de John Dos Passos. Después de una triste niñez logra trabajar como bailarina; una dura experiencia sexual la impulsa al infeliz casamiento con Tony Garrido; la tremenda experiencia de *La Habana* relaja su moral, pero consigue entrar como «vedette» en el mundo cinematográfico de Hollywood.

Un carácter opuesto es el de Mary French, graduada social, luchadora de los movimientos sindicales, idealista, desilusionada por la condenación de Sacco y Vanzetti, pero en la brecha hasta el final de su andadura novelística.

Los enfoques del «ojo cinematográfico»

La novelística de John Dos Passos sorprende por su densidad humana, por su problemática social, por sus innovaciones técnicas. He hablado de la estructura narrativa, del contrapunto, de la visión panorámica de la época en los fragmentados «noticieros». Merecen un análisis especial las instantáneas *The Camera Eye*, tituladas en español *El ojo cinematográfico*.

Los enfoques de «el ojo cinematográfico» se suceden a través de la trilogía *U. S. A.*, en contrapunto con los noticieros y con los [305] núcleos narrativos; perfeccionan las instantáneas caleidoscópicas de *Manhattan Transfer*.

John Dos Passos.

William Faulkner.

En *El paralelo 42*, a través de 26 enfoques, el propio novelista evoca sus recuerdos, se revela a sí mismo desde un ángulo objetivo, impersonal, o utilizando la corriente de la conciencia de Proust y de Joyce. A la simple reviviscencia se unen el sueño, la introspección, el monólogo interior.

Por esta «cámara oscura» desfilan escenas de la niñez en Virginia, juegos infantiles, personas de su mundo, viajes en tren; el recuerdo vivo de los estudios en Harvard, «cuatro años debajo del cono de éter»; el viaje embarcado, en zona de guerra... Hay, por lo tanto, una sincronización cronológica entre el enfoque autobiográfico y la acción colectiva de la novela.

En *La primera catástrofe*, el objetivo cinematográfico continúa reflejando la intimidad del novelista, sigue siendo un artificio experimental que interrumpe el fluir de la larga narración. Además, ensaya nuevos virtuosismos técnicos y expresivos.

En los primeros enfoques, Dos Passos abandona su impresionismo expresionista para crear una realidad cambiante, transformada por la subjetividad. Se sirve de la corriente de la conciencia; nos muestra sus recuerdos, sus pensamientos, como en un «semáforo psíquico».

El monólogo interior es un surtidor desatado, en constante encabalgamiento, en dislocamiento sintáctico, con supresión de las pausas puntuísticas. El fluir del pensamiento es tan rápido que, además de la puntuación, a veces suprime las pausas de articulación y enlaza en una sola cadena fónica hasta una decena de palabras. Podemos verlo en este párrafo: «Sin cesar trataba todo el tiempo de salir de la cama más vale que estés quieto su voz estaba en Minnesota no comprendéis que unotienequelevantarse tengo una cita

una importante entrevista acerca de aquellos lotes
no debíahaberme quedado tanto tiempo en la cama...»

Este balbuceo encabalgante se da igualmente en el primer párrafo de la biografía «El cadáver de un norteamericano», con que se cierra *La primera catástrofe*. [306]

El bucear introspectivo del novelista, en *La primera catástrofe*, se sincroniza temporalmente con la acción de los protagonistas; se centra en el hiriente recuerdo de su aventura bélica: las riberas del Marne, el burbujeo de la sangre de los heridos, «los trozos de carne embarrada que uno mete viva en la ambulancia y saca muerta»; la jadeante respiración en la cama del hospital; los rumores del armisticio...

La realidad íntima se nos manifiesta truncada, en imágenes dislocadas, fundidas, en un juego de interferencias confusas, en una confluencia de sensaciones disparadas desde distintos tiempos y espacios, lo mismo que en el *Ulises* de Joyce y en las novelas posteriores de Faulkner.

Esta técnica de fragmentación está relacionada con el surrealismo. La misma estructura lingüística es surreal, por su automatismo, por la ruptura violenta de la sintaxis, por su indeterminación, por el encabalgamiento de sintagmas de distinto campo semántico. También podemos relacionar con la técnica surrealista las abundantes superposiciones temporales y espaciales, la ruptura del tiempo en la acumulación de sensaciones, el girar del fluir psíquico en espiral hasta enlazar con lo anterior.

Algunas de las matizaciones poéticas de John Dos Passos recuerdan al gran poeta norteamericano Walt Whitman; otras están en la línea de André Breton. El novelista es consciente de los giros, de las imágenes surreales. Sería interesante espigar medio centenar de textos y trazar con ellos un estudio comparativo.

Del primer objetivo de la cámara podemos seleccionar estos ejemplos de distinto signo: «Las ruedas del tranvía rechinaban en torno a la campana de vidrio como todas las tizas en todas las pizarras de todas las escuelas»; «tenemos que enterrar el uniforme de la tristeza»; «abril se basta para escandalizar al mundo»; «crepúsculo en trozos»; «columna de la garganta»; «rosa crepúsculo ocre ladrillo»; «dulzona grandilocuencia de vómitos»...

En *El gran dinero*, el procedimiento cambiante de cámara oscura disminuye; el novelista sólo se asoma de tarde en tarde; su óptica íntima se proyecta sólo ocho veces, con recuerdos de la profesión periodística, de la muerte de Sacco y Vanzetti, de la existencia angustiosa de los mineros.

[307]

Últimas novelas de Dos Passos

La inquietud de John Dos Passos por los problemas sociales, por los movimientos obreristas, por los acontecimientos mundiales, se mantiene en sus últimas novelas: *Chosen Country* (1951), *Most Likely to Succeed* (1954), *The Great Days* (1958).

Chosen Country, titulada en la versión española Un lugar en la tierra ya la hemos analizado anteriormente.

Para algunos críticos, estas obras representan el agotamiento del talento de John Dos Passos. En realidad, el novelista no hace más que estructurar sus propios recuerdos, sus experiencias periodísticas, su contacto directo con la lucha de los partidos de extrema izquierda.

«Mediados de siglo»

En 1961, Dos Passos nos brinda un nuevo ejemplo sorprendente de su talento con Midcentury. Sus procedimientos técnicos nos acercan a la trilogía U. S. A. Los perfiles biográficos de dirigentes sindicalistas repiten parte de la ideología de Distrito de Columbia. Los acontecimientos bélicos se mezclan con los conflictos laborales.

La acción de Mediados de siglo es polidimensional, dislocada en media docena de núcleos narrativos paralelos en varias semblanzas de políticos y dirigentes sindicales. Entre los distintos enfoques novelescos se intercalan 25 documentales, equivalentes a los «noticieros» de la trilogía U. S. A.: titulares periodísticos, anuncios de productos, sucesos, extractos de tema social, noticias sobre Lana Turner y Soraya. Descubrimos en estos news reels una preocupación científica por los antibióticos, las enfermedades mentales, los reactores, la carrera del espacio.

El novelista, personificado en el hombre que recorre un sendero nocturno con su perro, al comienzo y al final de la novela medita sobre la compleja situación de la humanidad en la declinación de la centuria, contempla el girar de cohetes sobre puntuales órbitas, las cápsulas espaciales, los progresos químicos.

Midcentury es una novela trascendente por su contenido social, [308] por sus ataques a los plutócratas, a posturas políticas extremistas; se enfrenta con el abuso del poder, con las injusticias sociales, contra ciertas actitudes reprobables en la segunda guerra mundial y las campañas de Corea.

Tienen un apreciable interés histórico los perfiles biográficos del general MacArthur, de Eleanor Roosevelt, del doctor Oppenheimer y del general William F. Dean y las concretas referencias a Truman y al senador MacCarthy.

En el retrato del general Dean, prisionero heroico de los norcoreanos, el novelista afea y desnuda la vergonzosa conducta de los combatientes norteamericanos que se entregaron en masa, que no supieron comportarse como sus hermanos mayores en los desembarcos anfibios de la segunda guerra mundial, y atribuye este comportamiento a un nuevo condicionamiento social: «Habíanlos desconcertado con las charlas de la radio, y con el coche de la familia, y con las bebidas de la botica próxima... Nadie les había explicado que ser americano significa más que ir al teatro y recorrer los caminos en un automóvil nuevo, obteniendo más ganancias al mes y sacando productos envasados de la nevera».

Los movimientos obreristas

Uno de los relatos más extensos de la novela está protagonizado por Terry Briant; este sargento desmovilizado, después de curar la fatiga de batalla, nos introduce en la difícil situación laboral de una fábrica de caucho; su alma irlandesa se subleva contra los abusos y se convierte en organizador sindical, pero por oponerse a la injusticia y a la venalidad política es despedido; más tarde muere, víctima de una criminal agresión, en un conflicto de taxistas.

En el plano empresarial enfrenta al coronel Jasper Milliron, depuesto de su cargo directivo, y al juez Lewin, que sobrepone las puras finanzas a «las vidas insignificantes» de sus obreros. Y nos muestra un ejemplo de tesón en Will Jenks en «la guerra de los taxis», en su defensa de la libre competencia.

Un ex combatiente, Blackie Bowman, cuenta desde un lecho del hospital sus luchas laborales y sus aventuras amorosas. Pero más [309] importancia tienen las semblanzas de los organizadores sindicales: Harry Bridges, dirigente de los portuarios de San Francisco, consigue mejorar los salarios y las condiciones de trabajo; John L. Lewis, presidente del sindicato de mineros unidos; Walter P. Reuther...

Los protagonistas de las trilogías U. S. A. y Distrito de Columbia están obsesionados por el sindicalismo. En su última novela, *Mediados de siglo*, se repiten los conflictos entre obreros y empresarios, la explotación, los despidos injustos, las huelgas, la violencia. Y John Dos Passos vuelve a desenmascarar la agitación de las células comunistas para abrir fisuras en las organizaciones sindicales. Para Bowman, los comunistas se aprovechan de las circunstancias, se apoderan de las esperanzas de la humanidad y los encierran en un campo de concentración, y «uno resulta ser un maldito capitalista reaccionario si no dice que todas las cosas son exactamente como las expresa el *Daily Worker*».

[310]

Bibliografía

ASTRE, Georges-Albert: *Thèmes et Structures dans l'oeuvre de John Dos Passos*, 2 vols. Paris, Lettres Modernes, 1956.

DAVIS, Robert Gorhan: *John Dos Passos, en Tres escritores americanos*, V, Gredos, Madrid, 1963. Edición inglesa: *The University of Minnesota*, 1962.

GELFANT, Blanche H.: *The American City Novel*, Norman, University of Oklahoma Press, 1954.

_____*The Search for Identity in the Novels of John Dos Passos*, PMLA, 76, págs. 133-149, marzo, 1961.

KAZIN, Alfred: *On Native Grounds*, New York, Reynal and Hotchcook, 1942.

SARTRE, Jean-Paul: *John Dos Passos and «1919»*, en *Literary and Philosophical Essays*, London, Rider, 1955.

WRENN, John H.: *John Dos Passos*, New York, Twayne, 1961.

[311]

El universo novelístico de William Faulkner

Faulkner, el novelista norteamericano más difundido entre las minorías intelectuales, ha logrado crear un mundo denso, desgarrado, conmovido por agudos problemas sociales, interpretado con una técnica complicada, difícil, oscura.

Nació William Faulkner en New Albany, en 1897, de una familia arraigada en Mississippi. A los cinco años se traslada a Oxford. Aquí estudia en la High School; trabaja, más tarde, en un banco; entra en contacto con escritores contemporáneos. Durante la guerra europea sirve en las fuerzas aéreas canadienses y vive la tremenda aventura que le proporciona vivencias para su novelística.

Después de la desmovilización estudia un año en la Universidad de Oxford, y hasta 1924, en que publica su primer libro, se dedica a distintos trabajos manuales. Él mismo recuerda así su diversidad de profesiones: «He sido pintor de brocha gorda, piloto, contrabandista y otras muchas cosas antes de que, a la muerte de mi padre, recayeran sobre mí las responsabilidades del cabeza de familia. He desempeñado, según las circunstancias, todos los oficios que me han permitido subsistir cuando no tenía dinero. Por ejemplo, después de la primera guerra mundial, la aviación era una novedad. La gente pagaba hasta cien dólares por recibir el bautismo del aire. No hacía falta licencia para dedicarse a aquella actividad. Cuando la profesión fue reglamentada y aumentó el número de aviones, el oficio dejó de ser tan interesante y lucrativo, por ello tuve que dedicarme a otro».

En estas actividades consigue una compleja experiencia, fuente viva de su novelística. Después de varios escauceos periodísticos y de un viaje por Europa, se decide por la profesión de escritor. En la década 1929-1939 publica sus obras más significativas. Su [312] producción crece cada año, y en 1950 la Academia Sueca le concede el Premio Nobel de Literatura.

Faulkner viaja con frecuencia por el mundo, pero la mayor parte de su producción la escribe en una granja del Mississippi, en contacto con gentes campesinas y con las labores agrícolas. Muere a comienzos de julio de 1962.

La atracción sureña

Para Faulkner, el escritor necesita tres supuestos: experiencia, observación e imaginación. Sus condiciones de vida le proporcionaron realmente la experiencia suficiente

para crear un denso mundo novelesco. Según el propio novelista, «se escribe siempre partiendo de la experiencia personal, de lo que se ha visto y de las entrevistas con las personas a quien se ha tenido ocasión de conocer».

De su vida aventurera extrae el material para muchos episodios novelescos. La historia de su propia familia, llena de episodios violentos, sirve de base para la fabulación de la vida dinámica de los Sartoris, los Supten, los Varner, los Mac Caslin, los Compton, los Snopes...

La mayor parte de las novelas faulknerianas están ambientadas en sus tierras sureñas. El escritor proyecta la geografía, la historia y la población del Mississippi, en Yoknapatawha County. Al final de *Absalom, Absalom!* publica un plano de esta proyección literaria de su tierra natal: un país de 2.400 millas cuadradas y una población de 6.298 blancos y 9.313 negros.

Faulkner siente la poderosa atracción de esta «tierra violenta, hecha de extremos, tanto por su clima como por el carácter de sus habitantes. Allí reina siempre el espíritu de la época de la colonización, y los sentimientos que me inspira participan de esta violencia».

La novelística faulkneriana acusa la hipersensibilidad del Sur, derivada de la guerra de Secesión y sus graves consecuencias, de la complejidad social, de la esclavitud, del conflicto racial. Pero, además, capta la plasticidad, la riqueza de sensaciones de su paisaje.

[313]

Narraciones breves

La producción literaria de Faulkner comprende más de treinta volúmenes, de novelas, relatos breves, ensayos y poesías. Se inicia en 1924 con la publicación del libro de poemas *El fauno de mármol*. Reúne también poemas en *Una rama verde* (1933) y ensayos y poemas en *Salmagundi* (1931). Bastantes años después publica sus «sketches» de Nueva Orleans.

Una de las preferencias de Faulkner es el relato corto, representado por los siguientes libros: *El doctor Martino y otros relatos* (1934), *Estos trece* (1931), *Baja Moisés y otras historias* (1942)... En 1950 publica otra colección de estas narraciones. Pero, además, la vertebración temática de alguna de sus novelas da lugar a narraciones enmarcadas. Podemos considerar también como un cuento largo la novela de protagonismo infantil *Gambito de caballo* (1949). Y tiene una significación especial su novela corta *El oso*.

El oso (*The Bear*), incluido en el libro *Baja Moisés*, es para Michel Butor «uno de los nudos fundamentales de la construcción faulkneriana e innegablemente una de sus cumbres». Es la historia de una dinastía familiar sureña, con sus complejas relaciones de parentesco, con el problema de una triple diferencia racial: blancos, negros, indios.

Las primeras novelas

William Faulkner no se decide por el género novelesco hasta los 28 años. Posee entonces un sólido conocimiento de la vida sureña, el inquieto recuerdo de los acontecimientos bélicos, la directa experiencia de distintas profesiones manuales. En 1926 publica en Nueva York su primera novela, *La paga de los soldados* (*Soldier's Pay*), influida por la tradición fin de siglo, por Swinburne y Beardley. [314]

En *La paga de los soldados*, bien acogida por la crítica, se enfrenta con la «generación perdida»; es una reacción contra el heroísmo oficial, reflejado en las obras de Remarque, Barbusse, Pabst; interpretada en las novelas norteamericanas *Adiós a las armas*, de Hemingway; *Tres soldados*, de Dos Passos; *Cien por cien*, de Upton Sinclair.

La radical desesperanza faulkneriana se inicia en esta primera novela. El protagonista, Donald Mahon, regresa de Europa mutilado, ciego, parcialmente inconsciente; pasa por la dura prueba de la readaptación, tropieza con la incomprensión de la vida normal, con la frivolidad de su prometida Cecily, y se embrutece en el alcohol.

En 1927 publica *Mosquitos*, indudable avance técnico, a pesar de los reparos de la crítica. En un prólogo presenta a los protagonistas en el ambiente de Nueva Orleans. La acción central transcurre en el barco de recreo *Nausikaa*. A través de cuatro días, el novelista nos describe el ambiente de a bordo a determinadas horas fijas. Emplea la técnica contrapuntística de escenas simultáneas, de vivos y animados diálogos. En el tercer día, la acción se bifurca: la joven Patricia huye del barco con David. Su fuga, en contrapunto con la vida a bordo, tiene la suficiente tensión: como no conocen la comarca, se pierden en el camino infinito, polvoriento, que bordea la interminable ciénaga, asediados por la plaga imposible de mosquitos, por la áspera tenaza de la sed, por el enervante deseo.

Después de un animado cuarto día en el barco, el novelista añade un epílogo que reintegra a los personajes a sus ocupaciones habituales.

En *Sartoris* (1929) mezcla el tema de la «generación perdida» con episodios históricos del XIX a través de los recuerdos del viejo Bayard. Los Sartoris han estado siempre presentes en el peligro. Su nieto John murió en la primera guerra europea al lanzarse de su avión envuelto en llamas. Y el joven Bayard, que acaba de regresar de Europa, después de recorrer todos los caminos del Estado a toda la velocidad de su automóvil, se mata al probar un nuevo tipo de avión.

La evocación de las escenas bélicas en esta novela y en *La paga de los soldados* corresponde a impresiones vividas por el novelista. Él mismo lo confiesa: «Había en aquellos momentos un avión Nieuport del que nos servíamos y que se desintegraba en vuelo [315] si se pasaba en él de cierta velocidad. Es en este avión en el que Bayard Sartoris rebasa la máxima velocidad de seguridad y ve desprenderse la cola. En cuanto a John, he visto, por desgracia, caer a bastantes pilotos para saber lo que ocurre en estos casos. Hasta yo mismo he sufrido accidentes».

Sus aventuras aéreas están vivamente reflejadas en la novela *Pilón* (1935). En torno al pilón del aeródromo de Nueva Valois voltean los aviones de una competición. El aviador Shumann, el paracaidista Jack, el mecánico Jiggs, una mujer, el pequeño Dempsey y un

periodista son los protagonistas. Abundan los diálogos vivos, las situaciones dramáticas, los abusos alcohólicos, las desatadas pasiones. Destaca la figura del periodista, atraído por la gran aventura percibida entre los bastidores de los hangares. Y está logrado el ambiente del hormigqueo de gente en la inauguración del campo, el espejismo del dinero empujando a los aviadores a acrobacias mortales.

«El sonido y la furia»

Entre 1929 y 1931 se publican las tres novelas más renovadoras de William Faulkner: El sonido y la furia, Santuario y Mientras agonizo.

La preocupación del novelista de reconstruir la historia de una familia sureña a través de varias generaciones, cristaliza en *The Sound and The Fury*, publicada en 1929, después de cinco redacciones distintas. El título está tomado de estos versos de un monólogo de Macbeth:

«...it's a tale
told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing...»

Este «cuento de un idiota, lleno de sonido y furia, sin significado», simboliza la lucha con el tiempo, con la tradición; es la imagen de un hombre «semiciego» en busca de su libertad esencial.

La acción de *El sonido y la furia* se complica con cuatro núcleos narrativos, la ruptura temporal y el juego del presente y el pasado. El prólogo sirve de clave ordenadora al hablar de la dinastía [316] de los Compton, luchadores británicos en Georgia, desde 1699 hasta 1945. Las breves semblanzas cronológicas de los protagonistas nos sirven para establecer parentescos y delimitar el ámbito geográfico y social en que se desarrolla la novela.

El primer núcleo narrativo arranca del 7 de abril de 1928 y está protagonizado por el idiota Benjamín (Benjy). En su relato se rompe la secuencia temporal. La acción se remansa, gira sobre sí misma, a través de unos días del discurrir cotidiano de una familia; se fragmenta y pluraliza en torno a Caddy, Quintín, Jason y los negros Luster y Versh. La mirada del protagonista-narrador cae sobre los hechos con un enfoque simplista objetivo. El diálogo vivo, lleno de deformaciones fonéticas de los negros, se mezcla con el barboteo vacilante de Benjy, con sus monólogos caóticos, sin ilación.

Los dos últimos relatos coinciden cronológicamente con el primero; se inician el 6 y 8 de abril, respectivamente. El tercero está hecho por Jason, uno de los hermanos Compton, avaro, hipócrita, resentido. En el cuarto núcleo cambia el enfoque narrativo; el autor

conduce la acción en tercera persona hacia el ámbito de los Compton; se enfrenta con personajes conocidos: Jason, con sus negocios y sus relaciones con Loraine; la huida de Quentin, perseguido por el furor de su hermano; mistress Compton; los aullidos del idiota Benjy; los negros Dilsey y Luster.

El segundo núcleo arranca desde un tiempo distinto: el 2 de junio de 1910. Es la autobiografía de Quentin, estructurada con soltura, con aciertos expresivos. El tiempo presente corresponde a su estancia en Harvard, pero los saltos al pasado son frecuentes. El pasado se bifurca en la reproducción de escenas y en el monólogo. La invitación de boda de su hermana Caddy provoca el recuerdo tremendamente realista del incesto. Y el peso de esta motivación impulsa a Quentin al suicidio.

El sonido y la furia, localizada en un denso «clímax» rural, es una novela sombría, salpicada de monstruosidades, protagonizada por personajes tarados, alcohólicos, enfermos, morbosos. Parte de la acción se filtra a través del cerebro de un idiota que yuxtapone hechos y nombres, que disloca el tiempo, que confunde personas desaparecidas con seres vivos.

A través de la compleja narración se alinean en primer plano varios motivos: la cruda aventura amorosa de Caddy, la castración de Benjy, el suicidio de Quentin, el odio y la atracción de Jason [317] por su sobrina. Para Jean-Paul Sartre, cada episodio, al mirarlo, «se abre y deja ver tras sí otros episodios» y «nada sucede, la acción no se desarrolla, se descubre bajo cada palabra, como una presencia embarazosa y obscena, más o menos condensada, según el caso».

El «clímax» alucinante de «Santuario»

En el marco geográfico de Jefferson, Memphis y Oxford se ambienta la acción alucinante de Sanctuary (1931). Pero la visión ciudadana queda limitada a los bailes universitarios, a las callejuelas de Jefferson, a las casas de madera ennegrecida del suburbio de Memphis, a los interiores del establecimiento de miss Reba... En cambio, está logrado el ambiente de la vieja casa de los traficantes clandestinos de licores. Y resalta la descripción objetiva del paisaje: el manantial, el cañaveral, los cipreses, los árboles gomeros, la frondosa manigua, los pinares, los campos de algodón.

Nos interesan especialmente tres motivaciones de la novela: la contextura de los personajes, la tensión alucinante, la «calidad de angustia» que pesa sobre cada situación.

Algunos de los personajes de Santuario nos resultan ya conocidos desde Sartoris: Horace Benbow, su hermana Narcisa, miss Jenny, Gowan Stevens, Belle... Pero la acción se centra sobre el grupo de marginal men -los «pillos, buscones y maleantes», fabricantes de licor-, el «gangster» Popeye, la «flapper» Temple Drake, miss Reba, la negra Ninnie.

La tensión, iniciada con la escena de Popeye y Horace, contemplándose inmóviles a través del manantial durante dos horas, se adensa en el logrado «clímax» de la casona: el

angustioso temor de Temple ante el deambular de los hombres acechándola, hasta distinguirlos por sus pasos, por su forma de respirar; la lucha por acercársele, el disparo de Popeye sobre Tommy...

La estudiante Temple llega a poder de los traficantes clandestinos debido a un accidente de automóvil y al abandono de su acompañante Gowan Stevens. Después de las tensas horas pasadas en el granero, es conducida por Popeye al prostíbulo de miss Reba, en Memphis, y allí vive días alucinantes, en los que va perdiendo su normalidad. [318]

Popeye es un ejemplo de personaje tarado, de herencia dostoyevskiana y naturalista: repulsivo, sádico, cínico, impotente. Domina a Temple por la violencia y en su impotencia acude a Red para que consume la violación.

Las crudas violencias se suceden a través de la narración: la paliza de Gowan, los asesinatos de Tommy y Red, el linchamiento de Goodwin, las torturas de Temple. Se acumulan, además, en esta atmósfera de violencia y de tipos marginales, la amoralidad, el frívolo e indigno comportamiento de una hija de familia, las taras morbosas de algunos protagonistas.

Contribuye a este ambiente depresivo la técnica narrativa de Faulkner, su forma directa de presentar a los personajes desde dentro; el procedimiento «behaviorista» de exteriorizar la conciencia de los personajes.

Los diálogos, veraces, desnudos, directos, sin una expresión de comportamiento humano. Las actitudes y los gestos están captados con el visor de una cámara cinematográfica.

La cámara avanza, a veces, dinámica: «Temple se soltó. Comenzó a retroceder lentamente. Detrás de ella, la mujer, que entraba con un plato, se hizo a un lado. Sonriendo todavía con aquella mueca rígida y dolorosa, Temple salió, retrocediendo, del comedor. En el pasillo giró sobre sus pies y echó a correr. Salió corriendo por el portal y continuó a galope entre la hierba. Corrió hasta el camino y a lo largo de él por cincuenta metros; luego, sin interrumpir la marcha, giró en derredor y regresó, corriendo, hacia la casa, saltó al soportal y se agachó contra la puerta al tiempo que alguien avanzaba a lo largo del pasillo».

Otras veces se detiene, se remansa, sobre gestos obsesivos: «Temple comenzó a mover la cabeza. Ésta se volvió lentamente, siguiendo el paso de alguien que marchaba al otro lado de la pared. Se volvió hasta un grado extremadamente agudo, sin mover ningún otro músculo, como uno de esos muñecos de cartón piedra llenos de bombones, y se quedó inmóvil en aquella posición. La cabeza se volvió luego lentamente, como al son de pasos invisibles, al otro lado de la pared, hacia la silla arrimada contra la puerta, y así permaneció inmóvil por un momento».

[319]

Mundo turbulento y opresivo

El universo novelístico de Faulkner está traspasado de un vendaval de pasiones. Sus personajes están movidos por primitivos instintos, marcados por estigmas; dominados por un encendido sensualismo, por el imperativo del sexo, por vicios inconfesables. Son incapaces de darle un estricto sentido moral a la vida.

La oposición entre el turbulento pasado decimonónico y el presente del siglo XX, interpretado en *Sartoris* y *El sonido y la furia*, tiene una singular tensión en *Absalom, Absalom!* (1936).

Desde distintos ángulos narrativos, con una frecuente ruptura de la secuencia temporal, se reconstruye la violenta y dinámica historia del «Sutpen's Hundred», en el amplio marco geográfico de 1807 a 1909. El creador de la hacienda, Tomás Sutpen, es un claro ejemplo de labilidad social ascendente: procede de un mísero medio familiar, pero desde su establecimiento en la comarca de Jefferson, en 1833, va ampliando sus tierras y su poder, rodeado de negros salvajes, practicando la violencia. La discriminación racial, la acción directa, los asesinatos, las pasiones primitivas, los cruces ilegítimos, se encadenan en la familia. El pasado, representado por Thomas, Rosa Caldfiel, por Enrique y Judit, por C. Bon, toma cuerpo a través de los distintos relatos. La familia sigue una doble trayectoria, de ascenso y decadencia y disgregación, consumada en la muerte de Quentin en el incendio de la vieja casa por Clite, último descendiente.

La generación de comienzos del siglo XX está inquietada por nuevas aspiraciones, piensa en una liberación por la cultura. Su representante, Quentin, estudia en Harvard en 1909. Pero no rompe con el pasado; la libre vida de la hacienda, la historia accidentada y dura de su familia, están obsesionando sus recuerdos, sus monólogos, llenan el relato que cuenta a su compañero Steve.

Otra muestra desolada del mundo faulkneriano es *Las palmeras salvajes* (*The Wild Palms*), publicada en 1939. Son dos relatos paralelos, relacionados contrapuntísticamente por algunas situaciones de las dos parejas de protagonistas. Una naturaleza hostil ambienta las dos narraciones: *Las palmeras salvajes*, el nevado rincón de las minas de Utah, por una parte; el desbordamiento del Old Man (*Mississippi*), por otra. [319]

Los protagonistas del relato denominado *Las palmeras salvajes*, Harry y Carlota, saltan sobre todas las conveniencias morales, esconden su cruda pasión amorosa en las orillas solitarias de un lago y en el desierto nevado de Utah; viven sólo para su satisfacción física, porque para ellos no hay nada igualable al placer. Harry Wilbourne es médico, pero carece de honestidad, de deontología profesional, no tiene inconveniente en la práctica abortiva, confiesa que no cree en el pecado: le basta con respirar, estar vivo y saberlo; pero termina encarcelado por provocar la muerte de Carlota con una operación rechazable.

En contrapunto con la historia de los dos amantes nos presenta el desbordamiento del Mississippi y la intervención de un grupo de presos en socorro de los campesinos de las riberas. Con la soledad de Harry y Carlota en una naturaleza hostil, contrasta la aventura de un presidiario y la mujer encinta, el alumbramiento de ésta y el regreso del penado a la cárcel en busca de un sosiego que no encuentra en el medio social en que se ha movido en los últimos días.

Francisco Indurain descubre en esta novela una filosofía de la vida que parece la del propio Faulkner, una exposición de la miseria de la condición humana, una crítica de la civilización actual. Son un buen ejemplo ilustrador estas audaces palabras de Harry Wilbourne: «No hay lugar para el amor en nuestro mundo actual, ni siquiera en Utah. Lo hemos eliminado. Hemos necesitado mucho tiempo; pero el hombre es fértil en recursos, y su facultad inventiva, ilimitada. Así hemos terminado por librarnos del Cristo. Tenemos la radio para reemplazar la voz de Dios, y en lugar de ahorrar nuestra moneda emocional durante meses, durante años, a fin de merecer una oportunidad de gastarla toda en amor, podemos ahora dilapidarla a centavos y excitarnos delante de los puestos de periódicos o con trozos de goma de mascar o con tabletas de chocolate en las máquinas tragaperras... Si Jesús volviera, habría que crucificarlo de prisa para defendernos, para justificar y preservar la civilización que nos hemos esforzado en crear y perfeccionar a imagen del hombre, creación por la que durante dos mil años hemos sufrido, hemos muerto chillando de rabia y de impotencia». [321]

Jean-Paul Sartre.

Albert Camus.

La trilogía de los Snopes

Faulkner prefiere el protagonismo colectivo. La mayor parte de sus novelas giran en torno a una familia. Sus propios ascendientes sirven de modelo para interpretar el pasado sudista mítico y legendario. Un audaz ejemplo es su tatarabuelo: nacido en 1825, temerario soldado, coronel de un grupo de combatientes de la guerra civil, acusado dos veces de homicidio, propietario de un ferrocarril, miembro de la Asamblea del Estado y, finalmente, asesinado por un antiguo asociado.

Estas familias «jeffersonianas» pertenecen a diversos estratos sociales: terratenientes aristocráticos; blancos enriquecidos, dueños de plantaciones y esclavos; fundadores de haciendas, veteranos combatientes, negros; líneas colaterales de bastardos mestizos.

Unas familias entran en decadencia con la guerra de Secesión; otras se tornan absorbentes, inagotables. Los Snopes son un ejemplo de estas últimas. Apenas aparecen citados en las primeras novelas, pero protagonizan la trilogía *The Hamlet* (1940), *The Town* (1957) y *The Mansion* (1959). En *El villorrio* (*The Hamlet*) están localizados en el marco rural del Recodo del Francés, en donde llegan a superar a los Varner. El segundo volumen, *En la ciudad*, señala el éxodo del medio rural al urbano, y su entrada en los negocios, en la banca.

Representa esta familia otro caso de labilidad social ascendente, desde Ab Snopes, ladrón de caballos, hasta Flem Snopes, presidente del Banco de Jefferson y dueño de una de las mejores residencias de todo Mississippi. En las interpretaciones ciudadanas de los tres

narradores, Charles Mallison, Gavin Stevens y Ratcliff, está presente la proliferación de los Snopes y el poder absorbente de Flem.

El ciclo se completa con *La mansión*, densa novela de 500 páginas, que tiene como motivación central la condena de Mink Snopes por el asesinato de su vecino Jack Houston, pero que vuelve a reflejar la personalidad exclusivista de Flem dentro del clan familiar.

El simbolismo de «Una fábula»

Faulkner vuelve a evocar sus experiencias de la guerra de 1914-1918 en *Una fábula*, terminada a finales de 1953. Dentro del reducido [322] marco cronológico de una semana, el novelista describe el tremendo dramatismo de la conflagración; enlaza, con su peculiar ruptura de la secuencia temporal, una serie de escenas bélicas en el frente francés: ataques a las trincheras, hombres embarrados, cañoneos, acciones aéreas, prisioneros; tensión de la retaguardia, con los bombardeos, con la llegada del regimiento desarmado...

El cansancio de los cuatro años de lucha, la embrutecedora vida de las trincheras y el proselitismo de un cabo y doce soldados distinguidos y condenados por su valor crean un clima de paz. En un hipotético día de 1918, un regimiento francés rehúsa atacar; los alemanes se solidarizan con esta actitud; y el novelista imagina un armisticio en los mil kilómetros de frente.

A pesar del tema, *Una fábula* no es una novela pacifista por el estilo de *El fuego*, de Barbusse, o *Sin novedad en el frente*, de Remarque. Se trata de una dramatización del amor entre los hombres y la oposición entre el estrecho nacionalismo y la solidaridad humana.

Pero lo más importante de esta novela faulkneriana es su doble simbolismo: por un lado, el drama humano, con su miseria y crueldad, con su generosidad y heroísmo. Por otro, la proyección del trascendente holocausto de la Pasión de Cristo sobre los episodios y un grupo de combatientes de la primera guerra europea.

No se citan los protagonistas de la Redención; la única relación explícita es el relato del Nacimiento hecho por la muchacha desterrada. Pero el esquema bíblico se reconstruye día por día; las estaciones dolorosas de la Semana de Pasión están reproducidas en los episodios bélicos. El cabo y los doce soldados seguidores, que propugnan la paz y la solidaridad, protagonizan a Cristo y sus Apóstoles. No falta el papel relevante de Marta y María; la Magdalena está representada por una marsellesa de vida libre.

El cabo, figura central, representa al Redentor, incluso en ciertas circunstancias de su nacimiento. Está dispuesto a morir para que su sacrificio refuerce el sentimiento de fraternidad entre los hombres. Se reúnen en la cena del jueves. Hay un judas, un traidor, llamado Paluhek, que vende por unas monedas a los conjurados. El padre del cabo, el viejo mariscal, puede identificarse con el Padre [323] Celestial, pero, para Agustín Bartra, también tiene algunos rasgos de Satán y de César.

El cabo es encerrado en la misma celda de los ladrones y asesinos. El «discípulo» Zsettelani niega a su jefe, lo mismo que San Pedro. La tensión de las simbólicas correspondencias llega con el triple fusilamiento contra los tres postes, evocación del sacrificio del Gólgota. El cabo, al ser herido, salta del poste, cae sobre punzantes alambres enmarañados y un trozo se enrolla en su cabeza, como una nueva corona de espinas. El paralelismo continúa en el traslado del cadáver en la oscuridad, en su entierro secreto en el talud de una granja; en su desaparición la noche del domingo de Pascua, durante un cañoneo.

El simbolismo de Una fábula se relaciona con la doble dimensión de Cristo de nuevo crucificado, del griego Niko Kazantzakis. Pero la novela norteamericana se proyecta sobre una realidad occidental, sobre una trágica conmoción. Y es, además, la expresión del universal miedo físico, la proclamación de la solidaridad humana; la afirmación de que el hombre no se limitará a resistir, prevalecerá.

Estratificación social: el problema negro

El universo novelesco de William Faulkner está localizado en un país mítico, rico en acontecimientos históricos y densidad humana: el norte del estado de Mississippi. Dos ciudades: Oxford, Jefferson, Lafayette County (Yoknapatawpha County); y un amplio mundo rural, con las perspectivas de los cultivos, los arenales, las zonas de maleza ricas en caza, las praderas, los bosques, los caminos polvorientos.

Miles de personajes arraigados en sus haciendas, hondamente identificados con estas tierras. Fermentos raciales, sociales y religiosos gravitan sobre un mundo en evolución. Oposición entre el inquieto presente y el pasado primitivo y violento. Historias de viejas familias, vistas desde la disgregación y la decadencia de la época del novelista.

Una humanidad abigarrada se mueve, vive, lucha y ama en este marco sureño, clasificada así por William van O'Connor: [324] «indios, esclavos, propietarios de plantaciones, soldados de la guerra civil, leñadores, distinguidas solteras; veteranos, primero, de la guerra civil, luego de la primera guerra mundial y, finalmente, de la segunda; explotadores, funcionarios, mercachifles, predicadores, abogados, doctores, colonos, estudiantes y otros muchos tipos».

Este complejo universo sociocultural campesino está traspasado de violencias, de pesimismo, de angustia. Muchos de sus personajes arrastran taras físicas o morales; recuerdan, por un lado, las crudezas naturalistas y, por otro, las vigorosas creaciones de Dostoyevski.

El doctor Sterne ha señalado recientemente esta triple estratificación social faulkneriana: Blancos ricos que tenían plantaciones y esclavos, en decadencia desde la guerra civil. Negros, maldición del Sur. Sangre mixta, sobre la que gravita una singular tragedia.

El tema de la decadencia aristocrática está tratado desde Sartoris a Réquiem por una mujer. Y frente a esta evolución descendente, la ascensión de la nueva burguesía, interpretada en El villorrio, En la ciudad y La mansión.

Dentro de la problemática faulkneriana destacan lo social y la discriminación racial. La presencia de una densa población negra en el mediodía norteamericano imprime un carácter especial a las novelas sureñas. Quiero recordar algunas obras que abordan el problema: Mi vida de negro y Sangre negra, de Richard Wright; Sangre de rey, de Lewis; Disturbio en julio, de Caldwell...

El planteamiento del problema de color entra inevitablemente en toda la novelística de Faulkner. En los relatos ambientados en la guerra de Secesión son frecuentes las escenas de negros vapuleados, arrojados de las haciendas, llenando los caminos con su murmullo jadeante, con su susurrante melopea. En Los invictos (1938) es impresionante el tumulto de negros desalojados, atropellados, empujados hacia el río.

El carácter paciente de los negros servidores de las haciendas sureñas aparece ya representado en una de sus primeras novelas, Sartoris, por Simón, Isom y Elnora. Pero el joven Caspey, al regresar de combatir en la guerra de 1914, representa una actitud distinta: siente una definitiva repugnancia por el trabajo, pregona la importancia de los batallones de negros en la contienda y expresa así la reivindicación racial: «La guerra enseñó a los blancos que [325] no pueden hacer nada sin los hombres de color. Péguenle, háganlo trabajar, tumbenlo en el polvo, pero cuando revientan los conflictos nos vienen con sus: «por favor, señor Negro, señor Hombre de Color, tenga la amabilidad de venir por aquí, señor Hombre-Negro, y siga derecho hasta allá, donde están tocando las cornetas; usted, señor Hombre-Negro, ha salvado a la patria, el país se verá perdido sin usted, señor Hombre-Negro...»; y ahora la raza de color va a recoger los beneficios de la guerra, y muy pronto».

En la novela Intruder in the Dust (1948), la idea de confederarse con los negros está expresada por un blanco, catorce años antes de ser decretada la Ley de los Derechos Civiles: «Otorgarle los demás privilegios económicos, políticos y culturales a que tiene derecho, a cambio de la futura de su facultad de esperar, resistir y sobrevivir. Entonces prevaleceríamos; juntos dominaríamos los Estados Unidos; presentaríamos un frente no sólo inexpugnable, sino ni siquiera susceptible de ser amenazado por una masa de gente que no tiene ya nada en común, salvo una frenética avidez de dinero y un temor básico de no llegar a tener un carácter nacional, que se ocultan unos a otros tras un gárrulo homenaje de labios afuera a una bandera».

En el distrito de Yoknapatawha habitan 9.313 negros en difícil convivencia con 6.298 blancos. Los esclavos y servidores negros forman parte de cada familia y a veces reciben el patronímico de su dueño. Esta promiscuidad genera con frecuencia una herencia fisiológica y psicológica; y esta determinante de la «sangre» mixta condiciona las actitudes de algunos protagonistas, provoca singulares tragedias, influye en la disgregación y decadencia de algunas rancias familias.

Las líneas bastardas son frecuentes en la novelística de Faulkner. Del fundador de la dinastía MacCaslin, en la narración *El oso*, al lado de la legítima línea blanca, arranca una doble descendencia negra, reconocida por su testamento. La ramificación de esta descendencia puebla parte de sus novelas. Un último representante es el protagonista de *Intruso en el polvo*, Lucas Beauchamp, negro fatalista, acusado de un crimen que no ha cometido, impasible ante el peligro de linchamiento.

Una tremenda fatalidad gravita sobre estas líneas bastardas [326] sudistas. Parte de la descendencia de MacCaslin es producto de relaciones incestuosas. Tomás Sutpen, fundador de la familia protagonista de *Absalom, Absalom!*, repudia a su primera mujer al enterarse de su ascendencia de color; pero se rodea de negros salvajes, se mezcla con ellos; constituye una familia legítima en el condado de Jefferson. Pero, pasado el tiempo, su hijo bastardo Bon pretende casarse con su hermanastra Judit y el hermano Enrique le da muerte para evitarlo. Y la larga cadena de violencias termina con el incendio de la casa por Clite, última descendiente bastarda.

Joe Christmas, protagonista central de *Luz de agosto* (*Light in August*) (1932), no tiene pigmentación negra, pero es hijo de blanca y de mestizo; es educado con su madre, pero la intransigencia racial de su abuelo le empuja, desde niño, a la vida dura de la servidumbre, de la violencia, de la fuga desesperada. Es un vivo ejemplo de inadaptación, de rebelión de la «sangre» mezclada. Zarandeado por las dos razas, es arrastrado por la fatalidad, se mueve dentro de un trágico destino: asesina a su padre adoptivo; mata a su amante, una blanca otoñal que reza por su condición de negro; se defiende fieramente de los linchadores; y termina entregándose con inconsciente resignación.

Renovación técnica

Me he referido ya a ciertos procedimientos técnicos, pero insisto particularmente en el tema, porque William Faulkner es el más radical renovador de la novelística del siglo XX.

El novelista se apoya en una doble realidad sureña: Una época histórica: evocación de los «pioneros» fundadores de granjas, vivo y doloroso recuerdo de la guerra de Secesión, consecuencia de la derrota. Y la experiencia y observación directa de las formas de vida, de los problemas sociales, de unos tipos humanos de la comarca septentrional de Mississippi a través del primer tercio de nuestro siglo.

Parte de este material novelesco coincide con el realismo y naturalismo norteamericano. Pero la recreación del pasado está dada desde el «punto de vista» de los personajes, desde sus recuerdos, [327] sus diálogos o sus monólogos interiores. Y en su concepción del mundo contemporáneo mezcla el procedimiento objetivo «behaviorista» y el monólogo interior.

Faulkner se aparta del procedimiento descriptivo-caracterizador de la novela clásica. Sus protagonistas se imponen como presencia, como elemento constitutivo del ambiente, como nudo de relaciones. Tienen existencia independiente del autor; se manifiestan en su

comportamiento externo, «behaviorista», en sus diálogos y monólogos, en sus actitudes, en sus gestos.

El ritmo de la narración faulkneriana está sometido a distintas tensiones. Con frecuencia se remansa en descripciones, se hace premioso y discursivo. Aplica el tempo lento al detallismo paisajístico y al empaste y entorpecimiento de los gestos humanos. Además, la acción se detiene con frecuencia, para enmarcar relatos secundarios.

Para Jean-Paul Sartre, «el verdadero drama está detrás, detrás del tedio, detrás de los gestos, detrás de las conciencias».

Faulkner también juega con la impaciencia del lector en los diálogos, en la locuacidad desbordante de algunos protagonistas, en las conversaciones reiterativas y anodinas que no avanzan nada. Por eso, el autor de *La náusea crítica* su estilo «abstracto, suntuoso, antropomórfico» y le acusa de charlatán, comparable a algunos realistas decimonónicos.

En realidad, sólo se ajusta al ritmo ralenti una parte de la obra del novelista. Ya he comentado la alucinante tensión de *Santuario*. Bástenos añadir ahora el testimonio de *Intruso en el polvo* (1949). Los primeros capítulos de esta novela se remansan en las descripciones de la granja, la cacería de conejos y los rumores del asesinato de Vinson Gowrie. Pero el relato adquiere dinamismo y está sometido a una serie de tensiones, con el encarcelamiento del negro Lucas.

Beauchamp, acusado de un asesinato que no ha cometido y amenazado de linchamiento. La novela se complica con una intriga dinámica, con un «suspense» de carácter policíaco: la expedición de Charles, miss Eunice y Alek Souder al cementerio; el encuentro de un cadáver distinto en la tumba; la desaparición de los cadáveres de Montgomery y Vinson, su búsqueda y encuentro entre las arenas movedizas; el descubrimiento del verdadero criminal (el propio hermano de Vinson) y la libertad de Lucas. [328]

El procedimiento narrativo preferido por Faulkner es el «Ich Erzählung». Pero se trata de un autobiografismo distinto del tradicional. La identificación del «yo» con un héroe único aquí se ramifica. Abundan los ejemplos de este enfoque autobiográfico múltiple. El sonido y la furia se bifurca en cuatro nudos narrativos, tres de ellos autobiográficos.

En *Absalom, Absalom!* se imbrican, en alteración cronológica con la historia del Ciento de Sutpen, el relato de Rosa, los recuerdos de Quentin y la historia de la familia contada por Quentin a su compañero de estudios Steve.

A veces, un mismo episodio está visto desde distintos ángulos. Puede servirnos de ejemplo el asesinato de Tommy en la puerta del granero, interpretado en distinta forma por Goodwin, Ruby y Temple (*Santuario*). Pero el modelo más característico es el triple enfoque de *En la ciudad*: las incidencias y las preocupaciones de los habitantes de Jefferson están contadas por el abogado Gavin Stevens, el muchacho Charles Mollison y el comerciante Ratcliff.

Una original modalidad autobiográfica es la pluridimensionalidad de los monólogos interiores de *Mientras agonizo*: la misma visión rural, la muerte de Addie y la accidentada conducción de su cadáver a la ciudad se nos manifiestan a través de la conciencia de los distintos protagonistas.

Faulkner utiliza con frecuencia el contrapunto narrativo: paralelismo de nudos narrativos distintos, simultaneidad de escenas, contrapunto de presente y pasado. En *Santuario* alternan las visitas del abogado Horace a su hermana Narcisa y sus viajes, con los sucesos de la casa de fabricantes de licor, la situación de Temple en poder de Popeye, y el encarcelamiento de Lee. En *Sartoris*, la aventura aérea de Bayard y su muerte coinciden cronológicamente con el nacimiento de su hijo en la hacienda de la familia. Los encuentros contrapuntísticos se suceden en *Mosquitos*.

Podemos multiplicar los ejemplos. Pero nos interesa especialmente la bipolarización narrativa de *Las palmeras salvajes*. La novela sigue dos cauces distintos bajo los epígrafes *Las palmeras salvajes* y *El viejo* (Old Man, nombre familiar del Mississippi). Los medios naturales y las andanzas de las dos parejas de protagonistas se entrecruzan alternativamente. Algunas circunstancias extremas de la aventura del penado y la mujer salvada de la riada corresponden [329] a los momentos más tensos de la vida de Harry y Carlota; y los dos hombres terminan su andadura novelística en la prisión.

Ruptura de la secuencia temporal

Dentro de la renovación técnica faulkneriana desempeña un primer papel la diversa utilización del tiempo novelesco: las diferentes perspectivas temporales, la ruptura de la secuencia temporal, los constantes saltos presente-pasado, pasado-presente.

Al lado de las novelas que transcurren en un espacio cronológico reducido, como *Santuario*, *Intruso en el polvo*, *Una fábula*, tenemos las narraciones cíclicas que desarrollan la historia de una familia a través de varias generaciones, en una alternancia temporal presente-pasado.

La proyección hacia el pasado es obsesiva en los personajes: «En realidad, aunque todas las novelas de Faulkner sitúan su acción y desarrollo en el presente real y se inician las más de las veces con una exposición directa y objetiva de los hechos que acontecen ante nuestros ojos, en la mayor parte de los casos su verdadera intensidad y dramatismo procede del pasado».

La ruptura de la línea cronológica, la alteración de la secuencia temporal, es un procedimiento insistente, y en algunas novelas adquiere una especial dimensión emotiva. En *Absalom, Absalom!*, dos estudiantes de Harvard evocan en sus conversaciones, en el invierno de 1909, la aventura vivida por dos jóvenes en 1864; sienten la congoja espiritual de medio siglo atrás. Con la identificación del narrador y el personaje evocado, Faulkner elimina la separación entre el pasado y el presente.

En Sartoris se imbrican los recuerdos del viejo Bayard con los de su nieto. Dentro de la semana en que se enmarca la acción de Una fábula son frecuentes los avances y retrocesos. La secuencia temporal se quiebra, sobre todo, en *The Sound and The Fury*.

La «metafísica del tiempo»

La verdadera motivación de *El sonido y la furia* es la temporalidad, la «metafísica del tiempo», como la llama Sartre. Pero se [330] trata de un tiempo vivo, sin cronometrar por las agujas del reloj. Recordemos que el protagonista de la novela, Quentin, rompe su reloj y el idiota Benjy no tiene reloj porque no sabe leer la hora. El mirar constantemente la situación de las agujas en el cuadrante es una función intelectual; la «redonda y estúpida aserción del reloj» es absurda. Pero el tiempo no sujeto a la diminuta cronología está operando en presente, o en pasado, sobre los protagonistas. «Un hombre es la suma de sus propias desdichas. Se podría pensar que la desdicha terminará un día cansándose, pero entonces es el tiempo el que se convierte en nuestra desdicha».

En otro aspecto, Faulkner rompe con la secuencia temporal. Dentro de los distintos nudos narrativos son frecuentes los saltos al pasado. Los protagonistas «no son, eran». De este problema se ocupa acertadamente Jean-Paul Sartre. A pesar de que el hombre está bañándose constantemente en él, el presente es lo inesperado, lo informe. El novelista sureño parte del presente para relatar el pasado. Sus protagonistas no tienen intuición del porvenir; en cambio, reproducen la suprarrealidad del pasado con contornos precisos.

La novelística tradicional narra el pasado desde el principio, en forma lineal; Proust, mediante el enlace de «impresiones» y «reminiscencias», logra la reconstrucción integral del tiempo perdido. Para Faulkner, el pasado perdido es una obsesión; se convierte en presente mediante el monólogo interior.

En *El sonido y la furia*, presente y pasado se funden inconscientemente. Nos pueden servir los ejemplos aducidos por Sartre: Cuando Quentin insulta a Blaid, ni siquiera se da cuenta de ello; revive su disputa con Dalton Ames. Y cuando Blaid le abofetea, esta riña queda oculta por la riña anterior de Quentin con Ames.

El monólogo interior

Es frecuente en la novelística faulkneriana el relato hecho por personajes comprometidos en la acción; unas veces está contado y otras es introspección, paso de la realidad a través del filtro de la conciencia o de la subconsciencia.

Faulkner utiliza dos formas de monólogo interior: el discursivo [331] y el narrativo. Nos pueden servir como ejemplos más significativos y constantes sus novelas *El sonido y la furia*, *Luz de agosto* y *Mientras agonizo*.

En *El sonido y la furia* predomina el monólogo narrativo estructurado lógicamente, suscitado por una impresión enlazada con el pasado. El negro Luster advierte a Benjamín que se ha enganchado con un clavo y éste rememora así una escena pasada: «Caddy me desenganchó y pasamos a través. Tío Mauri dijo que nos cuidáramos de que nadie nos viera, de modo que es mejor que nos agachemos, dijo Caddy. Agáchate, Benjy. Así, ves. Nos agachamos y cruzado el jardín, y nos rozaban y golpeaban las flores. El suelo era duro. Trepamos por el cerco, en el sitio donde los cerdos gruñían y olían. Supongo que están tristes porque hoy matarán a uno de ellos, dijo Caddy...»

Está clara la forma narrativa; se trata, por lo tanto, de un monólogo impuro, y su estructura no corresponde al vacilante discurrir del idiota Ben. En cambio, en el relato autobiográfico de Quentin encontramos breves ejemplos de monólogo encabalgado, sin puntuación: «Un rostro ceñudo lloroso un olor de alcanfor y de lágrimas una voz lamentándose constantemente suavemente más allá de la puerta iluminada por el atardecer el perfume de madreselvas color de atardecer».

A veces, su evocación de Caddy se convierte en obsesiva, y son entonces los pensamientos los que se encabalgan y confunden en las ráfagas de monólogo y en algunas situaciones del relato. He aquí un ejemplo del confuso evocar sin puntuación:

«la tomé de las muñecas
quédate quieta quédate
sabía que él no lo haría sabía que no
trató de golpearme la cabeza contra el árbol
le dije que no volviera a hablarme le dije
trató de soltarme las muñecas
suéltame...»

No faltan en Faulkner los estados de semiinconsciencia, los borboteos anteriores a una ordenación lógica. Cuando el mestizo Christmas, [332] protagonista de *Luz de agosto*, está golpeado, con los hilos de la conciencia cortados, monologa así:

«Aquí Bobbie pequeña aquí está tu peine lo habías olvidado aquí está el capitalazo de romeo cristo ha tenido que hacer saltar el cepillo de la escuela dominical antes de venir es de Bobbie no has visto, que se lo ha dado no has visto muy generoso eso es recógelo pequeña te servirá para pagar un plazo o como recuerdo o algo que no lo quiere bueno hombre mala suerte pero no vamos a dejarlo en el suelo para que haga agujero...»

Estos monólogos tienen un claro antecedente en el *Ulises*; pero no tienen la densidad y la introspección de Joyce. Por eso, para Camus, «no reproducen sino la corteza del pensamiento». Sin embargo, Faulkner logra un procedimiento original con la pluridimensión de *Mientras agonizo*. Las intervenciones autobiográficas de Cora, Darl, Jewel, Dewey Dell, Anse, Addie, Peabody, Verdaman, Cash, Samson, Tull, Whitfield, Armstid, Moseley, se suceden sin que ninguno intervenga directamente en el relato. La acción se acerca al característico *fluir* de la conciencia, *stream of consciousness*, pero con una estructuración lógica. A veces se produce la ruptura sintáctica para bordear el monólogo puro en obsesivas repeticiones.

[333]

Bibliografía

CAMPBELL, Harry Modean y Ruel E. Foster: W. Faulkner: a critical appraisal, University of Oklahoma Press, 1951.

COUGHLAN, Robert: The Private World of W. Faulkner, Nueva York, Harper, 1954.

DANIEL, Robert W.: A catalogue of the writings of W. Faulkner, Yale University Library, 1942.

HOFFMAN, Frederick, y VICKEY, Olga: W. Faulkner. Two Decades of criticism, Michigan State College Press, 1950.

HOWE, Irving: W. Faulkner. A critical Study, Nueva York, 1952.

MINER, Nord L.: The world of W. Faulkner, Durham, 1952.

VAN O'CONNOR, William: William Faulkner, University of Minnesota Press, Minneápolis, 1960.

INDURAIN, Francisco: La obra de William Faulkner, «Crece o muere», 1953.

[335]

Literatura de la angustia

[337] «La condición del hombre consiste en estar aquí», afirma Heidegger, al referirse a Esperando a Godot. Para Jean-Paul Sartre, «el hombre no es otra cosa que lo que él se hace». Al estar aquí y al propio proyecto humano se unen, en la literatura de los últimos veinticinco años, el problema de la libertad, el fundamento ético de la existencia, el sufrimiento y la angustia de nuestro tiempo.

El hombre de la posguerra está ligado en una forma muy especial a su época. Ante él se abre un universo inabarcable por su amplitud científica y por su misma naturaleza: el radar, las velocidades supersónicas, la potente fuerza atómica. De las observaciones del biólogo Rosenblueth y del matemático Wiener nace, en 1942, la «ciencia de los sistemas autogobernados»; y la cibernética, con su prodigioso automatismo, invade una serie de campos de la investigación. Pero, al mismo tiempo, la humanidad se enfrenta con el vacío, se defiende del asedio de los «monstruos»; sufre las consecuencias de dramáticos conflictos; bordea las situaciones límite; entra en la «noche de la angustia».

La última guerra influye en la crisis de la conciencia europea, agota la voluntad de acción, merma las reservas espirituales. Aldous Huxley habla, en una ocasión, de la angustia sin forma ni leyes, generada por la segunda gran guerra. Arthur Koestler alude al «vértigo explosivo». El clima psicológico creado por la ocupación, por la derrota, por las

deportaciones, por las demoníacas «experiencias» de los campos de concentración, favorece la filosofía de la angustia.

La «filosofía de la angustia» tiene una larga tradición; se entronca con la proyección sentimental de algunos escritores en el libro de Robert Burton *The Anatomy of Melancholy*. La angustia, «imposibilidad de elección», «sentimiento de impotencia», entra en la corriente [338] existencialista sistematizada por Soren Kierkegaard; se adensa en el pensamiento de Heidegger, Gabriel Marcel y Sartre; se refleja en el surrealismo de André Breton, en los ensayos poéticos de Robert Desnos, en el «clímax» obsesivo de Kafka; en la desesperación de Drieu la Rochelle; en el mundo subyacente de Faulkner; en el drama de los protagonistas de Unamuno; en los hombres asediados de Samuel Beckett, en la novela existencialista...

La angustia era para Freud el resultado de una frustración sexual; Sartre desarrolla la angustia de existir en *La náusea*; ve en la angustia fundamental la misma realidad humana: «Nosotros somos angustia». En cambio, el novelista ruso Ilya Ehrenburg afirma rotundamente: «La angustia es un vicio burgués. Nosotros reconstruimos».

La angustia se imbrica también con la dimensión de la muerte. La muerte es para Marcel un sentimiento profundo. En cambio, para el filósofo racionalista León Brunschwig es un mero accidente. Mientras, Heidegger afirma que el hombre es «un ser para la muerte», «*Sein zum Tode*».

El existencialismo

En la década 1940-1950 se consolidan numerosos escritores, se crean nuevas formas, se conciben personajes medio lúcidos, medio en sombras. Para Gaëtan Picon, se trata, sin embargo, de un período de inflación, «de grande confusion des valeurs. On écrit, on publie beaucoup...; on accorde du talent à trop de talents».

Contamos, sin embargo, con una aportación excepcional: el existencialismo. El existencialismo, filosofía de la existencia personal del hombre, se interesa por el sujeto concreto y existente, por la dignidad de la persona, por el misterio de la interioridad, por el mundo de la conciencia y de la reflexión subjetiva; es un esfuerzo para extraer todas las consecuencias de una pasión coherente; se desinteresa, en cambio, de las cosas externas; se opone a la objetividad de la razón, a los sistemas cerrados...

Tiene la moderna dirección filosófica existencialista un lejano precedente en el danés Søren Kierkegaard (1813-1855), y elabora sus distintas direcciones en Alemania y Francia. Karl Jaspers, inclinado [339] en sus primeras obras hacia el vitalismo, profesa desde 1931, y sobre todo desde 1938, una filosofía de la existencia (*Existenzphilosophie*); teoriza, por otra parte, sobre dos motivos preferidos por la narrativa y el teatro contemporáneos: la «angustia existencial» y las «situaciones-límites». Martín Heidegger, discípulo y auxiliar del fundador de la fenomenología, E. Husserl, considera el existir sinónimo de «enfrentarse

con la nada como fondo metafísico», aísla al hombre de una manera radical, lo mantiene encerrado en el ser-en-el-mundo.

Desde el punto de vista cristiano, podríamos establecer una profunda línea divisoria dentro del pensamiento existencialista. De un lado, la «teología sin Dios» de Heidegger y el ateísmo, el nihilismo de Sartre. De otro, el cristianismo de Gabriel Marcel.

Nos interesa, en particular, el pensamiento sartriano, construido con rigurosa lógica, orientada hacia la aplicación de principios ontológicos al hombre y a sus problemas. Más adelante hablaré del análisis del ser, desde los dos ángulos del en-soi y el pour-soi.

Los existencialistas se sirven de medios extrafilosóficos de expresión: el teatro, la novela, el cine, el artículo periodístico. La propia Simone de Beauvoir señala la difusión del pensamiento de la tendencia tanto a través de los tratados teóricos como por la ficción. «Nunca ha sido la literatura -advierte Merleau-Ponty- tan «filosófica» como en el siglo XX; nunca ha reflexionado tanto sobre el lenguaje, sobre la verdad, sobre el sentido del acto de escribir». Por eso encontramos un denso contenido filosófico en *La náusea*, de Sartre, y en las novelas de Camus.

En la novela, la lucidez y la objetividad sustituyen a la imaginación. El hombre pierde sus básicos soportes, Dios y el universo racional. Mediante un enfoque franco y directo se revelan lo vergonzoso, lo negro, lo más sórdido. Por eso, Gaëtan Picon propone para la literatura existencialista la denominación de naturalismo metafísico.

[340]

Literatura comprometida

En la literatura europea están presentes desde 1939 los problemas de libertad, la responsabilidad, el sentimiento del absurdo, la rebelión, la evasión y el compromiso.

El hombre tiene la facultad de interpretar, de elegir cada minuto; «está forzado en cada instante a decidir lo que va a ser». Algunos comentaristas juegan con un doble concepto: la libertad interior, facultad moral e intelectual, que puede resistir a las violencias exteriores, y la libertad externa, susceptible de distintas presiones. Para Sartre, el hombre en rebeldía sólo se querella contra un desconocido y sus gritos injuriosos se pierden en el cielo. En cambio, para Camus el rebelde es un esclavo que ha recibido órdenes toda su vida y que de súbito juzga inaceptable un nuevo mandato.

La experiencia absurda del autor de *L'homme revolté* ilumina «la razón de su libertad profunda». En Jean-Paul Sartre, la libertad, indeterminación psíquica capaz de ser origen del sentido de la vida, se imbrica con el compromiso. El hombre «ni siquiera es libre de no escoger; está comprometido». El escritor debe ser responsable; «corre un riesgo, haga lo que haga; está marcado, comprometido, hasta en su más lejano retiro».

La noción del compromiso arranca de Nietzsche; reaparece en Max Scheler y Karl Jaspers; se repite en *Manifeste au service du personnalisme*, de Emmanuel Mounier. La precisión del concepto se debe a Landsberg, que llama «compromiso al hecho de asumir de

modo concreto la responsabilidad de una obra por hacer en el porvenir, a una dirección definida del esfuerzo, encarado hacia la formación del ser humano».

Pero se debe a Sartre la popularización de la *littérature engagée*; presenta el imperativo del compromiso como ley de la novela. El valor moral para el autor de *La náusea* consiste en «tomar conciencia» de la responsabilidad y obrar en consecuencia. Algunos de sus protagonistas viven «l'aventure morale» dentro de un mundo absurdo. En *Los caminos de la libertad* encontramos personajes comprometidos [341] y personajes que, por temor a perder su libertad, no se sirven de ella.

Sartre se muestra contrario al espíritu de análisis de la burguesía; se cansa de repetir que el escritor debe tomar posiciones. Claro que «no lo hará políticamente, es decir, no servirá a ningún partido, pero se esforzará en extraer la concepción del hombre en la que se inspirarán las tesis en pugna y dará su opinión de acuerdo con la concepción que de ella tiene formada».

En su vida pública, el escritor no se ajusta a esta norma, pero sus «héroes» se comprometen; a veces se solidarizan con la humanidad. Además, el pontífice del existencialismo teoriza sobre el compromiso: «El escritor tiene una situación en su época; cada palabra suya repercute y cada silencio también. Considero a Flaubert y Goncourt responsables de la represión que siguió a la Commune, porque no escribieron una sola palabra para impedirla. Se dirá que no era asunto suyo. Pero ¿es que el proceso de Calas era asunto de Voltaire? ¿Es que la condena de Dreyfus era asunto de Zola? ¿Es que la administración del Congo era asunto de Gide?»

En definitiva, para el escritor francés el hombre está comprometido, *engagé*, a pesar suyo, dentro de los medios colectivos en que se mueve. Pero este *engagement* resulta, a veces, ciego para darse un objetivo repugnante de la conciencia. Por eso Mathieu, como veremos más adelante, no encuentra una razón suficiente para comprometer su libertad en un proyecto determinado. Sin embargo, el que se compromete toma un nuevo contacto con la realidad, porque la libertad es vana e inútil cuando no se emplea.

Para algunos autores, el «compromiso» nace del cansancio, del aburrimiento, de la búsqueda de «un motivo que eluda el tedio, algo que justifique la nadería de la existencia».

Hay que señalar que el propio Sartre otea el peligro del *engagement* y propugna una literatura moral que despierte las conciencias políticas, planteando los problemas de nuestra sociedad sin menoscabar la libertad del lector.

Creo que, al margen de estas especulaciones, frente a la «decadencia», [342] a la «gratuidad», al «formalismo», debe implantarse la realidad aquí y ahora. Mientras que en un campo opuesto a los escritores responsables, que valoran las circunstancias actuales, se alinean los «irresponsables» y los cultivadores de la literatura evasiva en todas sus formas: ensoñación, evasión social, evasión histórica, evasión frustrada o neurótica.

[343]

Problemática de las novelas de Jean-Paul Sartre

La publicación de *La náusea* incorpora a la novelística europea una nueva dimensión: la angustia existencial. Pero, además, Sartre se enfrenta, en sus novelas posteriores, con dos profundos problemas del hombre contemporáneo: el compromiso y la libertad.

Jean-Paul Sartre, nacido en París el 21 de junio de 1905, crece, en un sólido ambiente burgués; pero se forma e inicia su producción literaria en la época de cansancio de entreguerras. Estudia en la Escuela Normal Superior, ejerce el profesorado en el Liceo de El Havre y en París; publica algunos artículos, pero todas sus obras importantes no aparecen hasta después de los 33 años. Por eso, René-M. Albérès lo considera como «el último escritor de entreguerras y el primero de la posguerra».

Sartre obtiene su primer éxito con *La nausée* en 1938. A esta novela sigue el relato *Le mur* y la tetralogía *Les chemins de la liberté*. En 1943 comienza su producción dramática con *Les mouches*. De esta misma fecha es su fundamental obra filosófica *L'être et le néant*. Su último libro, *Les mots* (1964), nos puede servir para conocer el arranque intelectual del escritor, su medio familiar, sus lecturas, sus comienzos literarios.

Para Albérès, el momento crucial de la vida de Sartre es la segunda guerra mundial; toma posiciones en el teatro y en el pensamiento y al terminar la contienda es un escritor celebrado y discutido. Después de las obras dramáticas *Huis-clos* y *Morts sans sepulture* funda la revista *Les Temps Modernes*. Se orienta, por otra parte, hacia una acción política revolucionaria. Proclama la «responsabilidad automática e inevitable» y se convierte en un escritor comprometido.

El escritor debe vivir abrazado con su época, analizar directamente la realidad política, tomar partido. La política militante choca un poco con la situación de Sartre de profesor e intelectual burgués; [344] por eso, en 1948 intenta fundar, con David Rousset y Gérard Rosenthal, el partido «Rassemblement Démocratique Révolutionnaire», con la intención de atraer el apoyo obrero y laborar por el «advenimiento de una Europa socialista».

La inclinación hacia algunas formas del marxismo llega hasta su obra *Critique de la raison dialectique* (1960), en la que Sartre se perfila como filósofo y militante del neomarxismo; mejor dicho, de un socialismo anárquico relacionado con Sorel y Bakunin. Está, incluso, reflejada en la reciente declaración a la prensa sueca para rechazar el Premio Nobel: «Mis simpatías -dice- van indiscutiblemente al socialismo y a lo que se llama el bloque del Este, pero nací y he sido educado en una familia burguesa y en una cultura burguesa. Esto me permite colaborar con todos aquellos que quieren aproximar las dos culturas. Espero, bien entendido, que el mejor gane. Es decir, el socialismo».

La misma renuncia al Premio Nobel de 1964, para no dejarse transformar en una institución, para seguir actuando sólo con la palabra escrita, es una buena muestra de su inconformismo.

El pensamiento filosófico de Sartre, insistentemente estudiado y discutido, está condensado en *L'imagination* (1936), *L'imaginaire* (1940), *L'être et le néant* (1943), *Critique de la raison dialectique* (1960) y, últimamente, *Théorie des ensembles pratiques*.

La filosofía sartriana, construida con rigurosa lógica, orientada hacia la antropología y la teología atea, se relaciona con Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger y Husserl.

El existencialismo de Sartre, o «esencialismo», como le llaman otros autores, enfrenta el análisis del ser desde dos ángulos: l'en-soi y le pour-soi. Frente a la opacidad, a la forma compacta, rígida, del «en-sí», el no-ser, la nada (le néant) del «para-sí». El «para-sí» es un «pro-yecto» y se caracteriza por tres éc-stasis: tendencia a la nada, al otro y al ser.

Al margen de esta filosofía de Sartre, profusamente comentada, no podemos dejar de aludir al ateísmo que traspasa todo su pensamiento. El propio autor afirma que su «existencialismo no es otra cosa que un esfuerzo para extraer todas las consecuencias de una posición atea coherente».

[345]

El teatro sartriano

El pensamiento de Sartre se proyecta literaria y simbólicamente en su teatro y sus novelas. En su producción dramática entra la tesis, las ideas políticas, sociales y religiosas.

Su primera pieza, *Les mouches* (1943), interpreta un mito helénico con una nueva densidad humana, con una concepción individualista. El protagonista, Orestes, vacilante, conformista, se transforma, recobra su libertad de actuar, conquista la responsabilidad de sus actos.

En *Huis-clos*, estrenada en 1944, nos muestra la falsa existencia de muchos hombres a través de los tres protagonistas reunidos en el infierno, representado por la habitación de un hotel provinciano.

La experiencia de la resistencia está representada en la situación límite de *Morts sans sépulture* (1946), con la presión torturante a que están sometidos Conoris, Sorbier, Henri, François y Lucie, con el tenso juego del dolor, la crueldad y la muerte. *La putaine respectueuse* (1946) es un intento de aproximación al ambiente norteamericano, con el candente problema de la discriminación racial. Destaca también por su densidad temática *Le Diable et le Bon Dieu* (1951), especial planteamiento de la dualidad Bien-Mal, relacionado por Albèrès con *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina.

Después de la adaptación de *Kean*, de Dumas, y de Nekrassov, escribe *Les sequestrés d'Altona* (1960), drama grandilocuente y fuerte a la vez, sátira de la burguesía.

«Las manos sucias»

La pieza maestra del teatro sartriano es *Les mains sales* (1948). El autor se libera de las trivialidades del teatro burgués y de las sugerencias y sugerencias del teatro poético; logra

un drama del hombre anillado por la soledad, por las veleidades de la política de partido, por el conflicto social.

En el protagonista, Hugo, intelectual embarcado en una acción política revolucionaria, debatido entre una libertad formal, individualista, [346] y una libertad concreta, colectiva, sorprendemos bastantes rasgos autobiográficos.

En la obra se imbrican dos motivaciones: postura política y problema social. La cuestión política está planteada sobre la acción directa del partido revolucionario ilirio. Posición aparentemente irrevocable, ya que al final del drama quedan bien claros el cambio de móviles, de intereses, el doble juego. Se imponen el relativismo político y la impureza de intenciones. Por otra parte, la intransigencia de Karsky, el doble juego y el espíritu conciliador del príncipe regente, las maniobras de Hoederer para la conquista del poder.

Creo que aclara bastante la tesis de Sartre el contrastar las palabras de Hoederer: «Hago política de vivos para los vivos», con el afán de Hugo de imponer sólo las ideas.

Un problema tan importante como el político es el social. Está reflejado en el inconformismo de Hugo con su mundo familiar de alta burguesía. Dice que está en el partido para olvidar, pero varios motivos sentimentales le enlazan, le atan irremediabilmente con su clase. Claro que tiene sus reacciones duras, agresivas. Cuando Karsky le dice, refiriéndose a su padre: «Es muy probable que cargue usted con la responsabilidad de su muerte», Hugo responde rápido, cortante: «Es casi seguro que él cargue con la responsabilidad de mi vida».

Otro aspecto de esta problemática social es la posición conflictiva del proletariado frente a la aristocracia y a la burguesía. Para sus mismos camaradas, Hugo no deja de ser un rico, un intelectual, un tipo que no trabaja con sus propias manos.

Quiero hacer una referencia final a un recurso técnico, profundamente acorde con la idea de la libertad en Sartre: el juego del tiempo. En el segundo cuadro, la acción retrocede dos años, y este salto al pasado se mantiene en los cinco cuadros centrales para volver en el último al momento presente. Esta ruptura de la secuencia temporal se da en otras obras dramáticas contemporáneas -recordemos La herida del tiempo, de Priesley-. Pero creo que aquí el procedimiento tiene una indudable raíz novelística: durante tres horas, Hugo relata a Olga los sucesos acaecidos en la morada de Hoederer. Este relato novelesco nos lo ofrece el autor en acción, en diálogo dramático. Pero no por eso deja de estar visto indudablemente desde la óptica del propio protagonista.

[347]

Análisis de «La náusea»

La producción narrativa de Sartre comprende: el relato de tema español *Le mur* (1939), *La nausée*, la tetralogía *Les chemins de la liberté* y los guiones cinematográficos *Les jeux sont faits* y *L'engrenage*.

El primer ensayo novelístico sartriano, *La náusea*, se publica en 1938. Sartre se sirve de sus experiencias de El Havre para crear la realidad burguesa de Bouville.

El protagonista, Antoine Roquentin, es un intelectual de espíritu crítico. A los 33 años se recluye en el rincón marinero de Bouville para investigar sobre un personaje libertino y maquiavélico del siglo XVIII. Ha viajado por Europa central, norte de África, Extremo Oriente; se ha sentado a orillas del Tíber, en las Ramblas barcelonesas... Y ahora se enfrenta con la anodina vida provinciana; deambula por las calles, se pierde entre la muchedumbre que se desborda en mil arroyos, observa el ambiente de los cafés, se roza con el mundo burgués... Pero vive al margen de este medio sociocultural; arremete contra la hipocresía, contra la falsa tranquilidad, contra la vida superficial; se irrita ante el amor y la diversión de los demás.

Antoine, además de su clara tendencia a la exterioridad, está impulsado por el miedo, por la náusea, por la angustia de la existencia. Su escéptica postura religiosa está expresada por estas palabras blasfemas: «En las iglesias, a la luz de los cirios, un hombre bebe vino delante de mujeres arrodilladas». Una grave afirmación de intelectual, que coincide con las afirmaciones chocarreras, irreverentes, de representantes del pueblo inculto. Compárese esta abierta actitud con la búsqueda de Anny en la lectura de los Ejercicios espirituales, de San Ignacio de Loyola.

La contrapartida de Roquentin es el autodidacta; aparentemente es un escritor empeñado en asimilar, por orden alfabético, toda la biblioteca municipal, movido por un especial «humanismo», con inclinaciones coridonianas; pero en realidad se trata de una grotesca caricatura del falso intelectualismo; un intelectual ilusionado por dialécticas primarias, sin el necesario espíritu crítico. Por eso, para [348] Albérès hay que mezclar estas dos figuras para encontrar el verdadero protagonista de la novela.

La náusea está escrita en forma de diario, procedimiento autobiográfico que en ocasiones bordea la precipitación introspectiva del monólogo. El protagonista se asoma, a veces, al pasado desde la visión del presente, nos muestra un pretérito borroso, o en una confusión temporal no distingue «el presente del futuro».

Pueden referirse, al mismo tiempo, a su agitación vital y a su técnica narrativa estas palabras: «No tengo necesidad de hacer frases. Escribo para poner en claro ciertas circunstancias. Desconfiar de la literatura. Hay que escribir todo al correr de la pluma, sin buscar las palabras».

Un intelectual desarraigado

Frente a las numerosas novelas de entreguerras protagonizadas por adolescentes desocupados, libres, precoces, *La náusea* significa una nueva toma de conciencia. Ya *Le condition humaine* (1933), de Malraux, había transformado la libertad de gozar en responsabilidades de destino. Pero la primera novela sartriana pone punto final a una época de *douceur de la vie*.

Antoine Roquentin es, para Albérès, «el héroe envejecido de Gide que, a fuerza de desprenderse de la moral y los convencionalismos, a fuerza de rechazar la «capa de costumbres» y los hábitos arraigados, a fuerza de lucidez y de espíritu crítico, se encuentra sin alimento para vivir, poseedor, en efecto, de una libertad que no está falseada ni contenida por nada, pero que tampoco encuentra en qué aplicarse».

El protagonista sartriano es un intelectual desarraigado, un individualista perfecto, libre, vacío, pero preocupado por la marcha del mundo. Cree que no se puede ser hombre de acción. Está «al acecho, forzando continuamente la verdad».

Vida frustrada, carga onerosa de la soledad y el aburrimiento, triste celibato, ejemplo de vie gâché. Los días se empujan en desorden sobre su existencia. Vive completamente solo; los encuentros con el autodidacta, la sexualidad de Françoise, los paseos por las calles [349] animadas, no le encadenan a la convivencia social. Al contrario, demuestra cierto desdén por los demás cuando afirma: «Considero que no es posible odiar a los hombres del mismo modo que no es posible amarlos».

Al margen de los burgueses de Bouville, que «viven», que disfrutan aparentemente, que se mueven por asuntos intrascendentes, por pequeñas alegrías, Roquentin representa el tedio, el hastío de estar solo; está imbuido de que «nada justifica la existencia».

La réplica a esta morbosa postura pesimista podía ser la Anny de los años jóvenes, empeñada en encauzar la existencia hacia actitudes raras y precisas, «situaciones privilegiadas», factibles de transformarse en «momentos perfectos». Pero en su reaparición en París, la antigua amante de Roquentin reconoce que los momentos perfectos no existen ya».

Por eso no es posible comenzar de nuevo. La vuelta a Bouville, la preparación del viaje a París, le impulsan a repensar sobre el pasado, a enfrentarse con el futuro. Solo en la calle blanca bordeada de jardines, siente recobrar cierta libertad. Se siente libre al despedirse de la ciudad, pero reconoce que, una vez más, ha perdido la partida. Y le queda sobrevivir, vegetar: «Comer, dormir. Dormir, comer. Existir lentamente, dulcemente, como esos árboles, como un charco de agua, como el asiento rojo del tranvía».

La «náusea» y la angustia de la existencia

La náusea, motivación clave de la novela, tiene una dimensión insospechada: arranca de la soledad, del aburrimiento, de la injustificación de los actos humanos, de la angustia de la existencia. Se presenta como algo amenazante, como una enfermedad o una evidencia.

La novela desarrolla una singular «fenomenología de la vida sensible». El protagonista Roquentin descubre «que está de más por toda la eternidad», que el mundo que le rodea está también «de más». El cuerpo de cada hombre es «un en-sí», pesado, opaco, espeso. La «mirada medusea» petrifica al ser que se mira. Los objetos [350] se manifiestan con una

sensación viscosa. Los síntomas de la náusea coartan los movimientos, la libertad. Así, cuando Antoine intenta en vano levantar un papel tirado, tiene que confesar: «Ya no soy libre, ya no puedo hacer lo que quiero».

La «náusea», algo indefinido, innominado, en las primeras páginas, asalta a Roquentin en la soledad de su habitación; pero también lo rodea al entrar en un café, como «un lento torbellino encendido», «un torbellino de bruma, de luces, en el humo, en los espejos, en las banquetas que brillaban en el fondo, y no veía por qué estaba allí ni por qué pasaba eso».

Bajo los efectos de la náusea se alteran las percepciones sensoriales; se desmesuran las mejillas de la camarera Madeleine; Antoine, derribado en el asiento, no sabe dónde está, ve girar lentamente los colores a su alrededor; tiene ganas de vomitar. Queda como aniquilado: «Tengo un resorte roto: puedo mover los ojos, pero no la cabeza. La cabeza es blanda, elástica; parece puesta justo sobre el cuello; si la muevo se me caerá. A pesar de todo, oigo un aliento corto, y de vez en cuando veo, con el rabillo del ojo, como un relámpago, una cosa colorada, cubierta de pelos blancos. Es una mano».

La misma corporeidad adquieren la camisa azul de Adolphe, sus tirantes malva, la pared achocolatada, los objetos circunvalantes. La náusea está en todas partes, se funde con los objetos, con el café. Es el protagonista el que está en ella.

A veces llega acompañada de una pequeña dicha. Mientras oye un disco «se despliega en el fondo del charco viscoso, en el fondo de nuestro tiempo -el tiempo de los tirantes malva y de las banquetas desfondadas-; está hecha de instantes amplios y blandos, que se agrandan por los bordes como una mancha de aceite. Apenas nacida es vieja; me parece que la conozco desde hace veinte años». Pero dentro de este «tiempo» también se operan las mismas transformaciones: la música llena la sala con su transparencia metálica. «En los espejos ruedan globos de fuego; anillos de humo los circundan, y giran, velando y descubriendo la dura sonrisa de la luz. Mi vaso de cerveza se ha empequeñecido, se aplasta sobre la mesa, parece denso, indispensable...» [351]

La náusea viene a turbar, de tarde en tarde, los días vacíos y tranquilos del protagonista; se anuncia con síntomas de desgana, con una falta de fijeza en las ideas, con un temor ante lo que pueda producirse, de que se borren los objetos de su visión. A veces se apodera de él un verdadero pánico que le impulsa a correr de un lado para otro en busca de los rumores de la vida.

La «náusea» invade al hombre en presencia de lo «aglutinante», lo «viscoso», lo «en-sí»; el sofocamiento por «lo en-sí» es una amenaza angustiada. Los sentidos de Roquentin -vista, olfato, gusto- son desbordados por los objetos, por su viscosidad, por su desmesuramiento. Tenemos un buen ejemplo en la «presencia amorfa» del color negro de la raíz del parque.

En la contemplación fija, extática, de los objetos, el protagonista-narrador descubre la «contingencia», la «gratuidad perfecta» de lo que le rodea, el absurdo; cree descubrir las claves de la náusea, de la existencia, de su propia vida.

Un motivo clave de la novela sartriana es la angustia de la existencia. Existimos a despecho de la contingencia, de la gratuidad, de la injustificación. Por eso, para Albérès, «el alcance de la náusea es la responsabilidad que podemos comprobar en nosotros por el mero hecho de existir».

La facticidad de existir oscila desde la sensación de «estar ahí» al pensamiento pesimista de la existencia «sin objeto y sin razón». El protagonista unas veces parece apuntar que la existencia es lo contrario de la náusea, otras las identifica: «La Cosa, que aguardaba, me ha dado la voz de alarma, me ha caído encima, se escurre en mí, estoy lleno de ella. La Cosa no es nada: la Cosa soy yo. La existencia liberada, desembarazada, refluye sobre mí. Existo».

«Existo. Es algo tan dulce, tan dulce, tan lento. Y leve; como si se mantuviera solo en el aire. Se mueve. Por todas partes, voces que caen y se desvanecen. Muy suave, muy suave».

En realidad, no hay contradicción al relacionar la existencia y la náusea. La náusea es producida por la presencia amenazante del «en-sí». La existencia es la nada de la conciencia, el ser «para-sí». En el movimiento pendular sartriano, la náusea nos devuelve inexorablemente a la existencia.

También la existencia está manifestada por la presencia extraña [352] y absurda de su propia mano: «Veo a mi mano que se extiende en la mesa. Vive, soy yo. Se abre, los dedos se despliegan y apuntan. Está apoyada en el dorso. Me muestra su vientre gordo. Parece un animal, boca arriba. Los dedos son las patas. Me divierto haciéndolos mover muy rápidamente, como las patas de un cangrejo que ha caído de espalda...»

La obsesión de la existencia va desde creerse «esos dos animales que se agitan en el extremo de mis brazos» hasta el desbordante monólogo que le empuja a la acción suicida de asestarse un buen navajazo en la palma.

La existencia se impone con fuerza en las cosas: el periódico estrujado, la casa que surge delante, el camino a lo largo de la pared, el pavimento que pisa, el señor que pasa. Existe él porque piensa; existe su mano cortada... Este desbordamiento existencial se refleja en un día del diario, en el que se limita a decir: «Nada. He existido».

La conciencia y las cosas

En La náusea encontramos ya esbozado parte del pensamiento fenomenológico de Sartre. El protagonista vive asediado por las cosas, tiene necesidad de ellas, y las «aniquila» o recorta su forma y les da sentido. Su conciencia se «proyecta fuera de sí misma», se inclina hacia los objetos exteriores, es una «intencionalidad» hacia lo real.

La relación entre la conciencia y las cosas es el problema más discutido del pensamiento sartriano, expuesto en L'être et le néant. La cosa existe, está empastada de sí misma, opaca, sin fisuras; es l'en-soi (el «en-sí»). La conciencia la ilustra, tiene el poder de «ponerse fuera

del ser»; es el *pour-soi* (el «para-sí»), el vehículo por el cual «la nada viene a las cosas». Sin la conciencia, las cosas son un caos sin significación; «sin las cosas, la conciencia no existe tampoco, puesto que su vida consiste en pensarlas». Y de esta dependencia deriva la noción contradictoria de Dios, el ateísmo de Sartre, tan agudamente analizado por Charles Moeller.

Las percepciones de Antoine Roquentin están determinadas por el sentido del tacto; el contacto físico de su mano produce el choque. [353] La sensación táctil es mucho más íntima que la visual; y cuando se impone ésta, los ojos del protagonista están más atraídos por los colores que por las líneas.

La tendencia a la exterioridad, las hipersensibles sensaciones súbitas, están en relación con la aparición de la náusea, Antoine nota algo nuevo en sus manos, «cierta manera de tomar la pipa o el tenedor». ¿Ha cambiado él o ha cambiado la materia? Experimenta esta transformación táctil desde el primer día de su diario: «Hace un instante, cuando iba a entrar en mi cuarto, me detuve en seco al sentir en la mano un objeto frío que retenía mi atención con una especie de personalidad. Abrí la mano, miré: era simplemente el picaporte».

Con frecuencia cree descubrir desagradable viscosidad en los objetos. La mano del autodidacta es «como un grueso gusano» en la suya, Al coger un guijarro a orillas del mar nota una repugnancia dulzona, «una especie de náusea en las manos». Por eso afirma: «Los objetos no deberían tocar, puesto que no viven. Uno los usa, los pone en su sitio, vive entre ellos; son inútiles nada más. Y a mí me tocan; es insoportable. Tengo miedo de entrar en contacto con ellos como si fueran animales vivos».

En otra parte alude a la intocabilidad de los objetos: «Los objetos no están para tocarlos. Es mucho mejor deslizarse entre ellos, evitándolos en lo posible. A veces tomamos uno en la mano y nos vemos obligados a soltarlo cuanto antes».

La viscosidad, la intocabilidad de los objetos, se mezcla con la «superabundancia obscena», con la fascinación de formas y colores, con la «agresividad» de las cosas, como la experimentada en el parque al contemplar obsesivamente la garra negra de la raíz, agazapada como una serpiente entre el césped amarillo.

Las cosas, desembarazadas de sus nombres, se imponen «grotescas, obstinadas, gigantes». El protagonista-narrador está anillado por ellas: «Sólo, sin palabras, sin defensa, las Cosas me rodean, debajo de mí, detrás de mí, sobre mí». Quisiera que todos estos objetos existieran con menos fuerza, «de manera más seca, más abstracta, con más moderación. Pero es inútil: el castaño se aprieta contra [354] sus ojos, con su corteza negra e hinchada; y ahí están los árboles, pilares azul nocturno, el estertor de una fuente, olores vivientes, neblinas de color suspendidas en el aire frío, un hombre pelirrojo dirigiendo en un banco. Pero lo dramático de estas percepciones es que todo, incluso el propio personaje, está de más.

«Los caminos de la libertad»

La postura individualista del Antoine Roquentin de *La náusea* está sustituida, a partir de 1940, por personajes que viven en relación con los fenómenos colectivos, con las extremas circunstancias históricas, con reivindicaciones materiales y concretas. La guerra, la cautividad y la resistencia influyen profundamente en la obra sartriana. La responsabilidad de los actos humanos ante determinadas situaciones está representada por Orestes, el protagonista de *Les mouches* (1943) y desarrollada a través de la tetralogía *Les chemins de la liberté*.

El ciclo de *Los caminos de la libertad* significa una «toma de conciencia», es una acre y desoladora visión de los acontecimientos de 1939-1940. Los tres primeros volúmenes - *L'âge de raison*, *Le sursis* y *La mort dans l'âme*- se publican entre 1945 y 1948; y sus protagonistas están ligados a la tremenda conmoción bélica, al destino de su época; muestran su impotencia, se consideran inocentes y culpables al mismo tiempo.

La edad de la razón, ambientada en el estío parisiense de 1938, nos introduce en la realidad de las calles, en los espectáculos del Barrio Latino, en el deambular nocturno por los cafés. Pero la verdadera dimensión de la novela se debe a la personalidad del profesor de filosofía, Mateo Delarue, y a las vidas fragmentadas de Marcela, Daniel, Ivich, Boris, Lola...

Los protagonistas de este primer volumen de *Los caminos de la libertad* tienen una existencia propia; viven la trascendencia de sus gestos, de sus palabras, de sus problemas; angustiados por su existencia, por la edad, por la frustración, reaccionan en forma demasiado lógica o demasiado absurda; se esfuerzan en expresarse con [355] sinceridad, sin hipocresía... Merodean los «bailes» nocturnos; buscan el olvido o un estado especial en el abuso del alcohol.

En estos personajes «larvarios», vacíos de conciencia, de «vida interior» espiritual, los remolinos que se forman en su cabeza se vacían rápidamente por arriba. El monólogo interior aparece en fugaces ráfagas. Pero Mateo, Daniel y Marcela se remansan algunas veces en la introspección, obsesos en sus problemas.

El profesor Mateo ha llegado a «la edad de la razón» y siente el peso de la soledad, el desarraigo, el fastidio; se irrita ante ciertas cosas; está «harto», se considera abyecto, débil. Al ligarse con Marcela, renuncia temporalmente a los pensamientos de soledad; pero el embarazo de su amante y el proyectado aborto girando en su mente le crean un tremendo problema de responsabilidad. El problema alcanza una indudable trascendencia, pesa en la conciencia del protagonista, claro que con un enfoque deslastrado de toda preocupación espiritual.

Mateo ha evitado comprometerse en actos arriesgados y responsables. Consciente de su libertad, quiere «conservarla» en vez de «comprometerla»; por temor a perderla, no se ha servido de ella.

No encuentra ninguna razón para comprometerse. Pero reconsidera su vida frustrada, siente envidia de los amigos que se deciden por un objetivo. Reconoce que l'engagé renueva el contacto con la realidad. Tenemos claros ejemplos de esta posición en la decisión del Orestes de Las moscas y la acción del Hoederer de Las manos sucias.

Al final de la novela, el protagonista, al tiempo que reconoce que «tiene la edad de la razón», confiesa: «Nadie me ha trabado mi libertad: es mi vida la que se la ha sorbido».

El problema de la libertad aparece planteado varias veces. La joven Ivich se desprende continuamente de las cosas; pasa por momentos de embotamiento, pero termina liberándose. La libertad es interior, invisible para algunos personajes. Pero para el abogado Santiago «consiste en mirar de frente las situaciones en que uno se ha colocado por su propia voluntad y aceptar todas las responsabilidades».

Nos interesa en otro aspecto el comportamiento del pederasta [356] Daniel, sobre todo en su planteamiento del problema del mal. «Llevaba ese Mal consigo como un cosquilleo vivaz, de alto abajo de su cuerpo; estaba infectado; tenía todavía ese dejo amarillo en los ojos, sus ojos lo amarilleaban todo. Más hubiera valido matarse de placer y matar el Mal dentro de sí». En otra ocasión «bosteza de angustia y de hastío. De hastío más aún que de angustia»; y bordea el suicidio, en una obsesión tensa, aséptica, muy distinta del falso delirio romántico.

El contrapunto dislocado de «El aplazamiento»

La técnica y la concepción novelística de Sartre cambian radicalmente con *Le Sursis*. La acción, en este segundo volumen de *Les chemins de la liberté* deja de gravitar exclusivamente sobre Mathieu y sus amigos. La situación europea de la semana de Munich se impone sobre las conciencias individuales. La amenaza de guerra se levanta ante cada hombre, ante cada grupo de personas, en distintas latitudes geográficas.

Para Albérès, la novela «quiere ser una vasta sinfonía trágica, que acompaña, en aquella semana de tensión, al destino del mundo, ejecutada por una multitud de personajes». Se trata de una roman fleuve de acción dislocada y diversa. En el reducido marco cronológico del 23 al 30 de septiembre de 1938 se mueven centenares de personas: personajes históricos, responsables -Daladier, Chamberlain, Halifax, Hitler...- y protagonistas novelescos, enrolados también en el destino histórico, en la responsabilidad, en la psicosis bélica.

Para lograr un cuadro colectivo, unanimista, dentro del engranaje del acontecer universal, Sartre disloca, fragmenta la acción, se sirve de la técnica contrapuntística. Escenas, palabras, gestos simultáneos se repiten en distintas ciudades: en París, Berlín, Londres, Angulema, Marsella, Gante... Un mismo día, una misma hora, se amplifica a distintos paralelos. Una misma frase comienza por describir a una persona que está en Argel y bruscamente, sin prevenir al lector, presenta a otro individuo en París. Muestra a Chamberlain bostezando y a la línea siguiente, para señalar la simultaneidad de [357] los

acontecimientos, nos encontramos con la reflexión de un hombre que está a cien leguas del político inglés.

A través de estos encuadres de visor cinematográfico desfilan personajes conocidos en La edad de la razón: Mauricio, Mateo, Brunet, Marcela, Daniel, Boris, Lola, Gómez... Las actitudes, las conversaciones, las desnudas relaciones íntimas, los encuentros, las despedidas, se yuxtaponen, a veces en la misma página o en el mismo párrafo. He aquí un ejemplo de dinámica simultaneidad, en espacios distintos, de la amenaza de la guerra: «Un instante, Mateo comía, Marcela comía, Daniel comía, Boris comía, Brunet comía, tenían almas instantáneas, que llenaban hasta los bordes de pastosas pequeñas voluptuosidades, un instante y entraría armada de acero, temida por Pedro, aceptada por Boris, deseada por Daniel, la gran guerra de los Desapercibidos, la loca guerra de los blancos. Un instante: había estallado en la cámara de Milán, se escapaba por todas las ventanas, se vertía con estrépito en los Jäegerschitt, rondaba alrededor de las murallas de Marraqex, soplabla en el mar, aplastaba los edificios de la calle Real...»

«La muerte en el alma»

La mort dans l'âme (1949) está localizada en plena guerra, en el estío de 1940. La primera impresión de la tragedia que incendia los campos de Europa se nos ofrece desde Nueva York, a través de las conversaciones del emigrado español Gómez. Con el mismo procedimiento contrapuntístico de Le sursis, la «cámara» del novelista salta a Francia, a la misma hora del 15 de junio, para enfocar la huida de París. Vuelve a Norteamérica y, en encuadres simultáneos, nos presenta a Mateo en el frente; a Boris e Ivich, en Marsella; a Daniel, en París.

A veces, el fundido de los encuadres contrapuntísticos obedece a una identidad temática. Tenemos un buen ejemplo en dos situaciones de borrachera: Un borracho sigue a Felipe en una calle parisiense; en una calle de Marsella, Gros-Louis es atacado por Mario y Starace: simultaneidad de gestos:

«Se acercó a Felipe y le rodeó el cuello con un brazo. Mario había cogido el brazo de Gros-Louis y lo oprimía tiernamente...

-Es que tengo alguna prisa -dijo Felipe.

-¿Y adónde vamos? -preguntó Gros-Louis. [358]

-Vamos a buscar a tu negro.

-¿No querrás hacerte el gracioso? Cuando yo pago una vuelta hay que beber, ¿no?

Gros-Louis miró a Mario y sintió miedo. Mario decía: «Vamos, compañero, compañerito mío, ¿estás cansado, compañero?...» Starace le había cogido el brazo

izquierdo, era el infierno. Trató de desprender el brazo derecho, pero sintió un dolor agrio en el codo.

-Oye, tú, me estás rompiendo el brazo -dijo.

Felipe saltó bruscamente y echó a correr... Starace le soltó el brazo de golpe y dio un paso hacia atrás.... pero Mario se aferraba a su brazo, Felipe oía tras sí una respiración jadeante: «¡Maldito bujarrón de la noche, pedazo de inmundicia, tienes miedo, yo te voy a dar, verás». «¿Qué te pasa, compañerito, pero qué es lo que te pasa, ya no somos amigos?» Gros-Louis pensó: «Van a matarme...»

La simultaneidad se sucede día a día, entre la retaguardia y el frente, en encuadres independientes, o en gestos y actitudes fundidas:

«El tren rodaba, el barco subía y bajaba. Hitler dormía, Ivich dormía, Chamberlain dormía, Felipe se arrojó sobre la cama y se echó a llorar. Gros-Louis titubeaba... Felipe lloraba... Mateo se había despertado».

Al lado de las tranches de vie ciudadana, las tragedias domésticas, las inclinaciones pasionales, resalta el «clímax» de guerra: millones de hombres, entre los Vosgos y el Rhin, acorralados por la imposibilidad de ser hombres; el tumulto de soldados a través de las carreteras francesas, abandonados por sus oficiales, arrastrándose a la vergüenza y la desgracia.

Pero es precisamente en esta situación límite, que nos recuerda *La débâcle*, de Zola, y las novelas de Remarque, en donde Mathieu Delarue recobra la conciencia de sus actos; reacciona contra la humillación, descubre que la libertad no tiene más valor que el uso que se haga de ella, se solidariza con sus compañeros y lucha desesperadamente en la torre de la iglesia frente a la columna motorizada alemana.

Mathieu, que hasta entonces había tenido miedo de actuar, de comprometerse, se libera con la audaz acción de disparar durante [359] un cuarto de hora contra el enemigo, se venga, se resarce de sus antiguas inhibiciones:

«Se acercó al parapeto y se puso a disparar de pie. Era un enorme desquite; cada disparo le vengaba de un antiguo escrúpulo. Un disparo por Lola, a la que no me atreviera a robar; un disparo por Marcela, a la que debía abandonar; un disparo por Odette, a la que no quise besar. Éste por los libros que no me he atrevido a escribir; éste por los viajes que me he negado; éste a todos los tipos en bloque que tenía ganas de detestar y que he tratado de comprender».

Se libera, además, de todas las cobardías: Disparaba, las leyes volaban en el aire... Disparaba contra el hombre, contra la virtud, contra el mundo...»

La segunda parte de la novela cambia de técnica narrativa; se centra en el campo de prisioneros, en el tren custodiado por soldados alemanes, en el temor y la inquietud del destino desconocido. El comunista Bornet pasa a ocupar un primer plano en sustitución de

Mateo. Es un ejemplo de comprometido político. Continuará protagonizando *La dernière chance*, pero resulta, en definitiva, una figura borrosa, desorientada.

«La suerte está echada»

En *Les jeux sont faits*, publicada en 1947, Jean-Paul Sartre explora dos mundos distintos: la vida real y la existencia de ultratumba.

La acción se bifurca en dos medios sociales opuestos: la casa de los Charlier y la calle de los obreros conspiradores. Nos muestra en contrapunto las muertes violentas de Eve y Pierre; de sus cadáveres se levantan las sombras invisibles que marchan por rutas distintas hacia el pasaje Lagnésie; después de ser registrados en el libro de fallecidos quedan absolutamente libres, se introducen en los medios en que habían vivido.

Eve y Pierre se encuentran en el parque, dialogan como los muertos de Huis-clos: se aman y vuelven a la vida. Desde el punto de sus muertes arranca la nueva vida; tienen un plazo de veinticuatro horas para probar la solidez de su amor. [360]

Con la reintegración de Eve y Pierre a la vida, surge el verdadero choque social. El mundo elegante se burla de su amor. Pierre, intimidado por esto, se desespera al enterarse que el marido de su amada es el secretario de la milicia, no quiere aceptar dinero de ella y, además, resulta sospechoso a sus compañeros.

El conflicto clasista es un poderoso obstáculo en el amor sin reserva. En el enfrentamiento de la tiranía y la opresión del regente, con la lucha, la subversión obrera. Eve, en su entrega amorosa, está por encima de la pugna política, es un elemento coordinador de las dos mundos antagónicos. Una noche de amor parece salvar a la pareja, pero el paso de las tropas de represión vuelve a enrollar a Pierre en su pasión política. Y la muerte llega irremediamente para los dos, y sus cuerpos invisibles vuelven a rodar por la morada misteriosa de la muerte. «La suerte está echada -se lamenta Eve-, y no se puede volver atrás».

Sartre conjuga cuatro planos distintos en este relato: el plano objetivo de los últimos momentos de Eve y Pierre; los muertos, dotados de vista y oído, pero sin tacto; el mundo real de los vivos desde el enfoque de los muertos; la reintegración a la vida de la pareja de enamorados.

Nos encontramos ante una obra de densa problemática. El planteamiento de estructuras de orden y formas subversivas nos hace pensar en *L'homme revolté*, de Camus. ¿Legitimidad o ilegitimidad de la rebelión? Lo cierto es que la revuelta contra el regente está condenada al fracaso. Pero hay algo más profundo: Cuando Pierre se decide por la revolución, fracasa en el amor y pierde la vida.

Dentro del ambivalente cosmos de Sartre, el amor desempeña un papel más importante que en otras obras del autor. En esta narración, el amor es más que sadismo y masoquismo;

encadena a dos seres, redime en principio dos vidas; pero termina siendo un acto fallido; no libera a Pierre de su obsesión revolucionaria. Caemos, por lo tanto, en la constante sartriana de que un amante no puede aprehender al otro más que en su coseidad; la posesión no es más que material.

Encierra un indudable simbolismo la mezcla y la diferenciación de muertos y vivos. Dentro del convencionalismo para mostrarnos actitudes vitales, desde dos ángulos distintos, también nos acerca al conflicto entre la facticidad del «para-sí» y la coseidad del «en-sí».
[361]

Pero lo más característico de *Les jeux sont faits* es su despegamiento del pensamiento religioso. Sartre concibe el mundo de ultratumba, en su teatro y en sus novelas, al margen de lo sobrenatural, de la doctrina cristiana.

«El engranaje»

El tema de la rebelión, imbricado con una honda problemática social, se repite en el guión cinematográfico *El engranaje* (1949). Sartre emplea una dinámica técnica de ruptura de la secuencia temporal, de saltos al pasado.

La acción presente del proceso, del tirano Jean Aguerre, se funde con el pasado a través de las declaraciones de los testigos. Las testimonios de Darien, Suzanne, Hélène, Jean y ayuda de cámara iluminan estampas vivas de tres, de siete, de nueve años antes. Este fundido de secuencias temporales distintas se da con indudable visor cinematográfico. A veces se alternan en contrapunto con la voz de los declarantes, con la visión del tribunal juzgador. La cámara salta de una a otra escena: de las palabras de Suzanne a la explotación petrolífera; de la rotativa que vomita periódicos a la voz femenina; de la mirada de Hélène a Jean, a la misma mirada de diez años antes.

En *El engranaje* se conjugan la rebelión política, las huelgas de la explotación petrolífera, las escenas de miseria y violencia; el difícil equilibrio de los Estados pequeños frente a las potencias económicas.

[362]

Bibliografía

ALBÈRÉS, René-M.: *Jean-Paul Sartre*, Ed. Universitaires, París, 1953. Versión de José Desumbila, Ed. Fontanella, Barcelona, 1963.

ANDRY, Colette: *Connaissance de Sartre*, Paris, Julliard, 1955.

BEIGBERGER, M.: *L'homme Sartre*, París, 1949.

BOUTANG, P.: *Sartre est-il un possédé?*, París, 1946.

CAMPBELL, R.: J. P. Sartre, ou une littérature philosophique, París, 1945.

GARCÍA-SABELL, Domingo: Sartre, en «Grial», Vigo, 1964, núm. 5.

HAYEN, Elisabeth Henri: Sartre contre l'homme, Annemasse, 1947.

JEANSON, F.: Sartre par lui-même, París, 1953.

JEANSON, Francis: Le problème moral et la pensée de J. P. Sartre, París, 1947.

MOELLER, Charles: Jean-Paul Sartre o la negación de lo sobrenatural, en Literatura del siglo XX y Cristianismo, t. II. Versión de Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 1961.

PAISSAC, P. Hyacinthe: Le Dieu de Sartre, Paris, Arthaud, 1950.

THODY, Philip: Jean-Paul Sartre, Barcelona, Seix Barral, 1966.

TROISFONTAINES, R.: Le choix de Jean-Paul Sartre, París, 1945.

VARET, G.: L'ontologie de Sartre, París, 1948.

[363]

Dualismo de las novelas de Camus

Albert Camus es uno de los autores más discutidos de nuestro tiempo. Algunos críticos lo encasillan dentro del existencialismo, pero él mismo niega su supeditación a Sartre; en cambio, reconoce otras influencias: «Gide reina sobre mi juventud, o, para ser más exacto, la conjunción Malraux-Gide».

Camus, hombre mediterráneo, muestra una sensibilidad especial en sus primeros escritos; pasa del sueño de dicha de Noces a la «dicha de Sísifo» de L'étranger. Pero en contraste con la sugestión del cielo, el mar y el amor, tropieza, en el ámbito geográfico de África del Norte en que se mueve, con un espectáculo de miseria y de descalificación social.

Nos encontramos ante un ejemplo de corrección del mundo; de búsqueda de unidad, de «creación absurda», de integración de los elementos de rebelión en el arte. Su estética tiene como misión fijar el universo, las aventuras, para conservar libre la conciencia. Su pensamiento se bipolariza en los dualismos de la vida y de la muerte, de la ternura y de la justicia, del amor y del odio.

Perfil biográfico

Albert Camus nace en Mondovi (Constantina-Argelia) el 7 de noviembre de 1913. Muerto su padre en la guerra de 1914, su madre, de ascendencia española, se traslada a

Argel con sus dos hijos y trabaja duramente. Albert tiene que alternar sus estudios con diversos trabajos, pero logra licenciarse en Letras. Una enfermedad le impide dedicarse al profesorado y se entrega entonces a la actividad cultural: monta obras teatrales; escribe; viaja por España, Italia y Checoslovaquia; ejerce el periodismo; llega a redactor jefe de la revista izquierdista *Combat*. [364]

La obra literaria de Camus se inicia en 1937 con los cinco ensayos de *L'envers et l'endroit*. Al año siguiente aparece *Noces*. Su consagración llega en 1942 con la novela *L'étranger*. Desde esta fecha, la producción camusiana se orienta en tres géneros: ensayo, novela y teatro. En 1957 es galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Muere a los 46 años, en un accidente de automóvil, el 4 de enero de 1960.

Albert Camus, ensayista

Para analizar la novelística de Albert Camus es necesario tener en cuenta la dimensión de su pensamiento, su posición existencial, su ateísmo, su obsesión por la idea de la muerte, su concepto del hombre como «pasión inútil».

El pensamiento del escritor argelino está contenido en sus ensayos: *Noces*, *Lettres à un ami Allemand*, *L'homme révolté*, *L'été*, *Réflexions sur la peine de mort* y *Discours de Suède*. Completan su ideología las crónicas, los artículos y las conferencias.

Las nociones esenciales del pensamiento de Camus están desarrolladas en *Le Mythe de Sisyphe* (1943) y *L'homme révolté* (1951). El mito de Sísifo es un ensayo sobre el absurdo; se enfrenta con el sentido de la existencia; reconoce la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esta agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento».

Al lado de la experiencia de «la inutilidad de la vida cotidiana» analiza el sentimiento del absurdo. Al absurdo se unen lo irracional y la nostalgia humana como personajes del drama. Camus, frente a la experiencia absurda, frente al suicidio y la esperanza, considera como verdadera respuesta la rebelión.

En *El hombre rebelde* realiza un estudio histórico de la rebelión, rebelión de los personajes contra sistemas sociales, rebelión metafísica contra situaciones humanas. La rebelión despierta la conciencia, «rompe el ser y le ayuda a desbordarse», genera «un principio de actividad sobreabundante y de energía».

Estas dos dimensiones del pensamiento de Camus orientan su teatro y su novelística; condicionan un período absurdo y un período rebelde.

[365]

Obras dramáticas

La preocupación de Albert Camus por el teatro arranca de 1936. En esta fecha funda la compañía «*L'Equipe*», escribe con sus compañeros *La révolte des Asturies*, sobre la

revuelta minera asturiana de 1934; adapta obras de Malraux, Gide, Ben Johnson y Esquilo; traduce *Requiem pour une nonne*, de Faulkner; *La devoción de la Cruz*, de Calderón de la Barca, y *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega.

El teatro de Camus se desarrolla en forma paralela a su novelística. *Le malentendu*, estrenada en 1944, enlaza con *L'étranger*. La motivación de la muerte de Jan en el albergue por su madre y su hermana Marta está ya en el relato fragmentado del trozo de periódico que Meursault encuentra en la cárcel. Pero el criminal «malentendido» cae dentro de la órbita de lo absurdo.

Al período absurdo pertenece también *Calígula*, representada en 1945, pero escrita en 1938. Para Robert de Luppé, este drama «es El mito de Sísifo en acción, es el hombre absurdo que ejecuta su programa». Pero, además, *Calígula* es un campo de observación para el teórico del Hombre rebelde.

El teatro rebelde camusiano está representado por *L'etat de siège* (1948) y *Les justes* (1949). En *El estado de sitio*, ambientada en la ciudad española de Cádiz, se repite el tema siniestro de *La peste* en forma simbólica, ya que se trata «de imaginar un mito que puede ser inteligible para todos los espectadores». En *Los justos*, al dramatizar un episodio histórico, pone en conflicto las exigencias revolucionarias y las afecciones cordiales.

Las novelas de Camus

La producción narrativa de Albert Camus está representada por los cuentos *L'Exil et le Royaume* (1957) y las novelas *L'étranger* (1942), *La peste* (1947) y *La chute* (1956).

En la novelística de Camus, lo mismo que en su teatro, encontramos [366] la expresión de las dos motivaciones de su pensamiento; el absurdo y la rebelión. El extranjero anuncia *Le mythe de Sisyphe*. *La peste* es el precedente de la doctrina de *L'homme révolté*.

El novelista argelino rompe con los procedimientos introspectivos; crea una realidad humana deslastrada de todas las convenciones psicológicas, de explicaciones subjetivas; se esfuerza en mostrarnos la nada interior de su héroe, juega con el extrañamiento, con el abismo infranqueable existente entre el hombre y el mundo, con «el descorazonamiento que se apodera del hombre ante la absurdidad de la vida».

«El extranjero»

El extranjero, considerado por la crítica como «el mejor libro desde el armisticio», señala una nueva etapa en la novelística francesa. Su publicación, en 1942, causó cierto revuelo. Algunos críticos se preocuparon de lo que pretendía Camus con la contextura de su protagonista. Y el propio novelista les dio la respuesta al año siguiente con la publicación de *El mito de Sísifo*. A través de este ensayo nos explicamos la rebeldía de Meursault ante

la indiferencia del mundo, su consideración de la condena a muerte como una violación odiosa de este «asunto humano» que es el destino.

El protagonista, el empleado Meursault, narra en la primera parte de la novela dos semanas de su vida: el entierro de su madre, descrito con morosidad; la intimidad carnal con María desde la noche siguiente, la historia de su vecino Raimundo; las excursiones a la playa; la muerte del árabe...

El protagonista-narrador descubre en esta primera parte la sensación de la vida cotidiana, el aburrido espectáculo de uno de sus domingos. Prescinde de detalles innecesarios y sabe resaltar motivos sugerentes: el resplandor insostenible del cielo, los zapatos que dejan abierta la carne brillante del alquitrán; la marea de espectadores volcada por las puertas de los cines; la sugestión, el calor del cuerpo de María Cardona...

Pero, más que el ambiente argelino, nos interesa la contextura del protagonista: nos extraña su falta de sentimientos, su carácter taciturno; su afirmación de que nunca se cambia de vida, «todos valen igual»; su conciencia pasiva, tediosa, fatigada.

Meursault no conoce el remordimiento del internamiento y la [367] muerte de su madre, no siente la alegría del amor. Su vida no tiene sentido, se despliega ciega, embotada, automática: es una repetición de gestos y sensaciones; una obsesión de silencios; un Sísifo inconsciente. Con razón dice Sartre que para el personaje de Camus no existen los grandes sentimientos; sólo cuenta lo presente, lo vivo y concreto. Narra su situación en primera persona, pero para Maurice Blanchot es «pour rapport à lui-même si un autre le voyait et parlait de lui».

El proceso de Meursault

El automatismo del personaje de Camus culmina en el asesinato del árabe en la playa. La riña de Raimundo con los argelinos era asunto concluido cuando Meursault, quizá impelido por el ardor de la arena roja, quemante, dispara:

«Tenía los ojos ciegos detrás de esta cortina de lágrimas y de sol. No sentía más que los símbolos del sol sobre la frente e, indistintamente, la refulgente lúmina surgida del cuchillo, siempre delante de mí... Entonces todo vaciló. El mar cargó un soplo espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para dejar que lloviera fuego. Todo mi ser se distendió y crispó la mano sobre el revólver».

El crimen nos parece absurdo. Pero es que se trata de una obra sobre lo absurdo. «Como la vida más absurda -dice Jean-Paul Sartre- debe ser la vida más estéril, su novela quiere ser una esterilidad magnífica».

Sin embargo, la conciencia dormida de Meursault no se mantiene hasta el fin de la novela. En la segunda parte, escrita en la prisión, en forma autobiográfica, el protagonista va descubriendo tres motivos nuevos: la esperanza, la rebelión y el amor a la vida.

Meursault, el «extraño», el «raro», ignorante de los valores convencionales, es sometido a la mecánica del proceso, a las preguntas del abogado, al asedio de los jueces, a la indignación del fiscal.

Su extrañamiento llega a límites insospechados; queda reflejado en estas palabras del juez: «¿Acaso ha demostrado por lo menos arrepentimiento? Jamás, señores. Ni una sola vez en el curso de [368] la instrucción este hombre ha parecido conmoverse por su abominable crimen».

Recorre las etapas de *Le mythe de Sisyphe*; después del automatismo ciego de la vida cotidiana, rehúsa la tentación de la esperanza; es un «extranjero», en un medio hostil, indiferente; sostiene «el envite desgarrador y maravilloso del absurdo»; reconoce la muerte «como única realidad», pero escoge la rebelión en vez del suicidio. Un condenado a muerte lúcido, sin debilidad, es lo contrario del suicidio. El suicida busca, acepta la muerte; el condenado la rehúsa, la rechaza.

Por otra parte, despierta en su conciencia cierto amor a la vida, al revivir el pasado inmediato y al reconocer las sensaciones presentes. En el coche celular, que le traslada del palacio de justicia a la cárcel, descubre: «el olor y el color de la tarde de verano..., el grito de los vendedores de periódicos en el aire ya en calma, los últimos pájaros en el jardín público, el reclamo de los vendedores de bocadillos, el ruido de los tranvías en las altas curvas de la ciudad y ese rumor del cielo antes de que la noche caiga sobre el puerto».

También desde su celda percibe la poderosa atracción de los olores del verano, del barrio que amaba, de un cierto cielo de la tarde, de la risa y de los vestidos de María.

Otro aspecto significativo es el alegato de Camus contra la pena de muerte, contenido en los procedimientos del juicio. Las bases de la acusación de Meursault son ajenas a su crimen: la insensibilidad ante la muerte de la madre, el comienzo de las relaciones irregulares con María, al día siguiente del entierro, la amistad casual con Raimundo, hombre de dudosas costumbres morales, hábilmente relacionadas por el procurador.

Camus insiste en los determinantes físicos. Frente a la acusación de premeditación, Meursault opone la influencia climática: ha matado a causa del sol. El protagonista también da más importancia a la fatiga, al calor, a los moscardones que merodean su cara, que a las preguntas del juez.

Los meses de prisión son un mismo día que se desarrolla sin cesar. A los pensamientos de hombre libre suceden los pensamientos de presidiario. Después de la sentencia a pena de muerte, sus efectos [369] comienzan a corporeizarse, son como un muro que aplastase su cuerpo, y tres circunstancias angustiosas -apelación, indulto, alba- giran morosamente en sus reflexiones. Ante la proximidad de la muerte, Meursault sale bruscamente de su embotamiento; siente que «había sido dichoso»; desea volver a encontrar la vida absurda.

Samuel Beckett.

Nathalie Sarraute.

Pero esta introspección no influye, desde luego, en la trayectoria ideológica del protagonista. El arrepentimiento no llega. Ni la proximidad de la muerte, ni la insistente intervención del capellán abren brecha en su irreligiosidad. Camus se propone crear un ejemplo de incrédulo y no falsea esta intención, no hace concesiones: Meursault mantiene su ceguera espiritual hasta el fin.

«El extranjero» y «Pascual Duarte»

En el mismo año que *El extranjero*, 1942, se publica en España *La familia de Pascual Duarte*. Las novelas de Camus y Camilo José Cela coinciden en algunos motivos. En la novela del escritor gallego sorprendemos también el determinante climático: un calor espantoso influye en los disparos contra la perra y en la posesión de Lola. Los dos relatos se hacen en prisión. Pero la contextura de los dos protagonistas es distinta. Meursault es un personaje extraño y absurdo; Pascual Duarte está dominado por pasiones violentas. Pero quizá la mayor diferencia es de tipo religioso. Meursault no tiene conciencia del pecado; rechaza violentamente al capellán de la prisión. Duarte choca con su irreconciliable escepticismo, Cuando el personaje celiano se confiesa, queda «suave y aplanado como si me hubiesen dado un baño de agua caliente». Y para el capellán de la cárcel «no es una hiena, sino un manso cordero, acorralado y asustado por la vida».

«La peste»

El extranjero y *La peste* se enlazan ideológicamente, lo mismo que los ensayos *El mito de Sísifo* y *El hombre rebelde*. Orán, ciudad banal, sin deseos, llena de hábitos, nos recuerda a Argel. El empleado municipal Joseph Grand se parece a Meursault, aunque es más humano. [370]

Pero en *La peste* hay una fuerza poderosa: el dolor, que anula la vida mecánica, que cambia el «clímax» de la ciudad, que anima los muñecos del relato; el sufrimiento físico que contorsiona los cuerpos, humaniza a los habitantes.

Camus se sirve del realismo «auténtico», proclamado en *El hombre rebelde*, para ofrecernos la impresionante visión doblegada por la peste: las ratas que agonizan por todas partes, que lo desbordan todo; la muerte que se enseñoorea de los barrios. El aislamiento por mar y tierra; la separación brusca de seres que no estaban preparados para ello; la angustia de las familias; los brazos que se aferran a los de Rieux, las promesas, las palabras inútiles, el llanto; las sirenas de las ambulancias sobreponiéndose a los gritos de dolor.

El tempo lento, al girar obsesivo de los mismos temas, de los mismos pensamientos; el detallismo descriptivo del proceso de algunos enfermos, contribuyen a crear un «clímax» denso.

Abundan los cuadros vigorosos, emocionantes, como la agonía del hijo del juez Othon: «el niño, como mordido en el estómago, se encogía de nuevo, con un gemido penetrante. Permaneció así atormentado durante largos segundos, sacudido por estremecimientos y temblores convulsivos, como si su frágil osamenta se doblase bajo el viento furioso de la peste y crujiese bajo los impulsos repetidos de la fiebre. Pasado el arrebató se distendió un poco y la fiebre pareció retirarse y abandonarle, jadeante, sobre una playa húmeda y envenenada, en la que el descanso recordaba ya a la muerte, cuando la ola ardiente le alcanzó de nuevo por tercera vez y le hizo erguirse un poco; el niño se contrajo, retrocedió al fondo del lecho ante el horror de la llama que le quemaba y agitó locamente la cabeza, rechazando las sábanas que le cubrían».

Amor y rebelión

La peste que azota la ciudad de Orán es una interpretación de las trágicas circunstancias de la generación que vive la guerra de 1939-1945, del tobogán de dolor que azota los campos de Europa. La peste es la guerra y la ocupación, el sufrimiento «de los otros», «la violencia que fue hecha al hombre». [371]

Charles Moeller habla del cuádruple simbolismo de la novela. Al lado de la epidemia física, el profundo plano del mal y del sufrimiento del universo, el mal moral, el sufrimiento de los inocentes. La intención simbólica, «el bacilo de la peste que no muere jamás» se repite, al año siguiente, en el drama *L'état de siège*, ambientado en Cádiz.

Pero la segunda novela de Camus tiene otra dimensión. Camus desarrolla, por una parte, «la conciencia de que los hombres no son inocentes» porque pasan su tiempo «haciéndose mal los unos a los otros»; por otro, un doble ideal de santidad.

Destaca el humanitarismo, el mensaje de amor, el honroso ejemplo del equipo sanitario. Sus componentes están bastante lejos del frío individualismo del protagonista de *El extranjero*. El doctor Rieux se esfuerza incansablemente en atajar la peste por «honradez» profesional, por la salud corporal del hombre. Jean Tarrou, personificación del propio novelista, no «cree en el heroísmo», pero lucha en la organización del equipo sanitario, hasta caer víctima de la epidemia. El periodista Rambert, cuando encuentra la solución para abandonar la ciudad, siente vergüenza de alejarse del peligro, no se atreve a escoger la felicidad porque «puede existir la vergüenza de ser feliz uno solo».

Del sufrimiento, del tremendo espectáculo de la ciudad diezmada, nacen el amor y la rebelión, se generan el ideal de la santidad cristiana y la santidad «sin Dios». Tenemos la doble representación en el médico Rieux, en Tarrou y el jesuita P. Paneloux.

El doctor Rieux, narrador de la epidemia, médico de los cuerpos, se interesa, ante todo, por la salud del hombre, lucha contra la muerte. La comprensión impulsa a Tarrou. A la lucha contra la peste corresponde la lucha interior contra el mal. Para Tarrou, «hay que hacer lo que sea preciso para no ser no apestado. Esto es lo que puede aliviar a los hombres y, si no salvarles, causarles, al menos, el menor mal posible, e incluso a veces un poco de bien».

Tarrou pretende representar la santidad sin Dios, la santidad en el ateísmo. Pero, además, toma posesión ante la violencia, ante los fusilamientos; plantea la crítica del marxista en forma parecida a Merleau-Ponty. [372]

Frente a la «honradez» y a la «ternura» laica destaca la «caridad» cristiana, representada por la recia figura del jesuita P. Paneloux. El P. Paneloux representa la esperanza de una vida futura, la santidad con Dios. Habla en nombre de la verdad. Es el defensor caluroso de «un cristianismo exigente, alejado del libertinaje del día y del pasado oscurantismo», sacrificado por el amor de Dios, por la salvación del hombre. Camus supo hacer vivir tierna e inevitablemente la figura del P. Paneloux. Como dice el P. José María de Llanos, «ningún otro autor increyente ha podido así comprender y crear la figura de un jesuita». Sin embargo, Moeller ve en este retrato del cristiano una caricatura, y el «fatalismo activo» que predica Paneloux «es una herética caricatura de la esperanza».

«La caída»

Camus, en su última novela *La chute* (1956), vuelve a plantear los problemas de la inocencia y la culpabilidad, de la libertad del hombre. «En filosofía, lo mismo que en política -dice-, soy partidario de toda teoría que niega la inocencia del hombre y de toda práctica que lo trata como culpable».

La caída nos ofrece una nueva muestra del dualismo del pensamiento camusiano. Su protagonista, el «juez penitente Jean-Baptiste Clamence», se libera de las ligaduras de la vida ordinaria, «de la cadena de los gestos cotidianos». Cerró su bufete de famoso abogado parisiense; abandonó sus éxitos profesionales, su vanidad, su búsqueda de placeres amorosos. Y ahora acecha al burgués extraviado para hacerle confesión de su vida, para trazar un retrato que es un espejo del oyente. Se abruma para juzgar a los demás, se pone como ejemplo, pasa en su relato del «yo» al «nosotros». Pero en la dramática confesión del «juez penitente» descubrimos un juego liviano, un tono burlesco y sarcástico; reencontramos la duda de El mito de Sísifo.

El relato en forma autobiográfica, dirigido a un interlocutor impersonalizado, bordea a veces el monólogo interior. Dentro del estatismo de la acción, no faltan las sensaciones poéticas cuando nos ofrece pinceladas impresionistas de los diques y canales de Amsterdam.

[373]

Bibliografía

ALBÈRES. R. M.: La révolte des écrivains d'aujourd'hui, París, 1949.

BONNIER, Henry: Albert Camus ou la force d'être, París, Vitte ed. 1959.

BOISDEFFRE, Pierre de: Albert Camus, en «Études», diciembre 1950.

BRISVILLE, J. Cl.: Camus, París, Gallimard, 1959.

CRUICKSHANK, John: Albert Camus and the Literature of revolt, Londres, 1959.

FITCH, Brian T.: Narrateur et narration dans «l'Étranger» d'Albert Camus, en «Archives de lettres modernes», 6, 1960.

LUPPÉ, Robert de: Albert Camus, París, Temps présent, 1951 (Barcelona, 1963).

MOELLER, Charles: Literatura del siglo XX y Cristianismo, t. I, Madrid, Gredos, 1955.

MOUNIER, Emmanuel: Albert Camus on l'appel des humiliés, en «Esprit», enero 1950.

QUILLIOT, Roger: Albert Camus, París, Gallimard, 1956.

THODY, Philip: Albert Camus, a study of his work, Londres, 1957.

[374]

La disgregación humana de Samuel Beckett

La literatura situacional, iniciada por Franz Kafka, alcanza una impresionante evolución límite con el irlandés Beckett.

Samuel Beckett, nacido en Dublín en 1905, pero incorporado a la literatura francesa desde 1947, crea un mundo desgarrado, cerrado a la esperanza, apsicológico. Sorprendemos en sus personajes una disgregación, una descomposición aparential del ser, un comportamiento automático, quizá de raíz «surrealista», una monstruosa regresión en la escala zoológica.

Esta humanidad tarada, agonizante, ciega de espiritualidad, parece explorada con rayos X. Las situaciones límite se intensifican a través de su teatro, desde Esperando a Godot (1953) hasta Final de partida y La última cinta, paralelamente a sus significativas novelas.

Situaciones límites en la novelística de Beckett

La preocupación de Beckett por las situaciones límites aparece ya en su primera novela Murphy (1938), escrita en inglés y ambientada en un establecimiento de alienados.

Con Malloy y Malone meurt, publicadas en 1951, crea un denso «clímax» de pesadilla, un mundo subyacente, con un debatirse agónico de los protagonistas. Es una literatura con clave, una literatura que me atrevo a llamar laocontiana.

En Malloy, calificada por un crítico «adelante hacia ninguna parte», se sirve de la misma «comunicación» que Faulkner en El sonido y la furia. El mundo subyacente se manifiesta a través de un largo monólogo, estructurado sintácticamente o vacilante, recortado, reiterativo. A veces se esfuerza en fijar una forma, un color; hace tiempo que vive lejos de las palabras; se olvida de su nombre, de la morfología de su ciudad; dice «demasiado o demasiado poco».

«En mi cabeza -afirma en una ocasión- hay varias ventanas, de esto estoy seguro, pero acaso se trate siempre de la misma ventana, [375] abierta siempre de modo distinto al universo que desfila ante ella».

Malloy es un personaje envilecido patológicamente, tarado, reducido a una vida vegetativa de débil mental. Cuando evoca su historia está impedido, encamado; y en la andadura novelesca de su relato arrastra sus piernas enfermas, reptando trabajosamente por el bosque, clavando las muletas y presionando con los puños; avanza con desesperante lentitud; algunos días sólo recorre unos treinta o cuarenta pasos; se alimenta de raíces, bayas, hongos; se abandona en un foso hasta que vengan a socorrerlo.

El relato autobiográfico está salpicado de pinceladas naturalistas, al describir sus enfermedades, sus grotescas relaciones con la también tarada Ruth. En la evocación de su madre nos presenta una situación extrema, semejante a la de Final de partida. También nos recuerdan su teatro las expresiones desnudas y las invocaciones al lector.

El segundo relato, también autobiográfico, se refiere a la búsqueda infructuosa de Malloy por Jacques Moran. Primero está descrito en forma de informe, con dificultades de encontrar la expresión adecuada: «Todo es fastidioso en este relato que se me impone». Pero se intensifica a medida que avanza el protagonista y surgen las situaciones difíciles.

A pesar de las negativas de algunos críticos, creo que la asociación de ideas de Malloy se relaciona con Joyce, y el interrogatorio a que se somete Moran recuerda el de Leopoldo Bloom en el Ulises.

La fría agonía de Malone

Las impresionantes situaciones límites del teatro de Samuel Beckett se repiten en la novela Malone meurt (1951). El protagonista, postrado en su cama, vive apartado de toda comunicación humana. Aparte de la mano descarnada que se asoma para dejarle su ropa, sólo está enlazado con el exterior a través de la ventana. Es un tarado guiñapo, una carroña; vive en una «especie de coma» sensitiva, [376] «tan hundido en lo más profundo de sus sentimientos que nada siente».

Espera la muerte con desesperante tranquilidad, sin exaltarse; desespiritualiza su espera, hasta el punto de afirmar fríamente: «Estoy listo, me reembolso, no necesito nada ya». Y ni siquiera perdona a los demás: «Dejadme decir ante todo que no perdono a nadie. A todos os deseo una vida atroz, y en seguida las llamas y los hielos del infierno». Emplea el tiempo escribiendo su confesión, con tres planos distintos, alternantes o imbricados: las experiencias de su agónica situación actual; el «mundo muerto, sin agua, sin aire», de sus recuerdos, y el juego de los cuentos de Sapo, los Louis y Macman y Moll.

Malone confiesa que vive y hace vivir a sus protagonistas para no aburrirse; pero yo creo que más bien son personales situaciones del pasado borroso o del subconsciente; desahogos del hombre lacerado, sufriente, perseguido.

Nos encontramos con otro ejemplo de literatura «laocontiana». La situación asfixiante del protagonista nos recuerda a Kafka; en cambio, su caída en la nada nos aproxima a Sartre, y sus desnudas funciones vegetativas están en la misma línea dramática de Final de partida.

Sorprendemos en algunas situaciones de Malone muere un fría objetividad. Por eso Bernard Pingaud considera a Beckett como precursor de la novela objetalista.

Las alusiones fisiológicas y sexuales tienen la misma desnudez que en el Ulises. Además, la confesión de Malone parece un largo monólogo de 122 páginas, y al final de la novela, el dislocamiento sintáctico, el balbuciente y confuso encabalgamiento, es una indudable herencia de los monólogos interiores de Joyce y de Faulkner. Pero Beckett aporta la novedad de esta escala descendente, apagándose como la aislada vida del protagonista:

«Ni con su puño ni con su bastón ni con su pensamiento ni en
sueños quiero decir que nunca tocará jamás a nadie
ni con su lápiz ni con su bastón ni
ni luces luces quiero decir
nunca nunca tocará
nunca tocará
esto es nunca [377]
esto es esto es
nunca más».

Regresión humana

El descenso en la escala humana continúa en las otras novelas de Beckett. En L'innommable (1953), a pesar de que el narrador se confunde con el autor, que se acusa de disfrazar su propia historia, el hombre se olvida de su nombre, es incapaz de pensar coherentemente; desciende al nivel de gusano. No es más que «une grande bouche» «idiote,

rouge, lippue, baveuse, au secret, se vidant inlassablement, avec un bonit de lessire et de gros baisers, des mots qui l'obstruent».

El innombrable completa la trilogía de la desesperada búsqueda de respuestas a los problemas humanos. Es un afanoso, un inútil esfuerzo del protagonista por identificarse, por encuadrarse en un tiempo y en un espacio. El innominado narrador tiene una borrosa conciencia de culpabilidad, ha perdido la noción de la felicidad pasada; tiene los ojos abiertos, pero es un ciego dentro de un mundo de zozobra. Es un guiñapo mutilado, cada vez «más cadáver»; sólo conserva la palabra como medio de comunicación; «es una gran bola parlante»; su monólogo se envuelve y desenvuelve en forma circular. Para Frederik R. Karl es esta novela «expresión de la desesperanza de la posguerra, de desesperación cósmica».

La regresión culmina en *Comment c'est* (1961). Los dos protagonistas se reducen al estado de larva, se sumergen en espesas sombras, se confunden con el lodo en el cual se hallan atascados.

Nos hallamos ante una degradación de la humanidad, ante una inversión de valores, ante un universo aislado, vacío. El propio novelista afirma: «Rien n'est plus réel que le rien».

Para Maurice Nadeau, los héroes de Beckett están privados de poderes psíquicos, refugiados en su «espíritu», desprovistos de memoria, del uso de los sentidos, «reducidos a una conciencia pura», pero dotados de una poderosa capacidad de sufrimiento.

[378]

Bibliografía

ABEL, Lionel: *Joyce the Father, Beckett the son*, Nueva York, «The New Leader», 14 diciembre, 1959.

FLETCHER, John: *The novels of Samuel Beckett*, Londres, Chato and Windus, 1964.

HAMILTON, Kenneth: *Negative Salvation in Samuel Beckett*, «Queen's Quarterly», LXIX (1962), págs. 102-111.

HESSE, Eva: *Die Welt des S. Beckett*, «Akzente», VIII (1961), págs. 244-266.

NADEAU, Maurice: *Samuel Beckett, l'humour et le néant*, «Mercure de France», CCCXII (1951).

[379]

El objetalismo francés

[381] La renovación novelística del siglo XX alcanza una última dimensión temática y técnica con el *nouveau roman*. La compleja evolución narrativa, orientada hacia distintas

formas de conciencia por Proust, Joyce, Kafka, Faulkner, Sartre, sufre un nuevo viraje con el «objectivisme» francés.

La crítica se enfrenta con la nueva tendencia en forma muy diversa. Al lado de la consideración de producto para minorías abundan los juicios negativos: acusaciones a sus representantes de codificar las bases de la novela futura, de romper con el pasado, de pretender expulsar al hombre del mundo novelesco, de neutra y fría objetividad.

La disparidad de opiniones atañe también a la denominación del grupo. Al lado de los popularizados «récit objectif», «nouveau roman», «roman objectif», «nouveau réalisme», tenemos méta-roman, objetalismo, roman du soupçon, literatura de la indagación, «antiroman», «école de minuit», «école du regard»... También los italianos Vigorelli y Leone Piccioni le llaman «la scuola francese dello sguardo».

A todo esto, los representantes del «nuevo realismo» siguen procedimientos distintos. No forman una escuela coherente, con una estética definida. El propio Robbe-Grillet, al negar su categoría de escuela, dice que engloba a «tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire à inventer l'homme».

Nathalie Sarraute insiste en el análisis psicológico y la subconversación. Robbe Grillet pone reparos a Michel Butor y señala notables diferencias entre sus novelas y las de Claude Simon. Marguerite Duras escribe novelas-diálogo. Butor advierte, por su parte, [382] que los novelistas del grupo vienen de distintos horizontes y tienen distintas edades.

Coincide, en cambio, con los néo-romanciers en la lucha contra la rigidez de las reglas, de las teorías en vigor; en su ruptura con la narrativa tradicional; en la renovación técnica; en la forma nueva de describir y de enfocar los objetos. Un problema central es la decidida voluntad de búsqueda de nuevas formas, de renovados procedimientos para investigar, para aprehender la realidad.

Psicologismo y mito de la profundidad

Críticos de todos los países analizan los procedimientos del objetivismo francés, intentan encuadrarlo dentro de las corrientes narrativas contemporáneas. Pero para establecer la estructura del nouveau roman debemos seguir a sus teorizadores: Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y Michel Butor.

Los néo-romanciers toman posiciones ante la literatura anterior, someten a revisión la novela burguesa. El papel de los viejos escritores consistía en bucear en la naturaleza humana, profundizar en el secreto turbador, sondear el abismo de las pasiones. Los «nuevos novelistas», en su negación del psicologismo, incluyen también las oscuras zonas psicológicas de Proust y Joyce. Se acercan, en cambio, al mundo situacional de Franz Kafka.

Algunas novelas de Nathalie Sarraute parecen enlazar con las formas introspectivas. Pero esta misma novelista somete a revisión, al lado de la narrativa decimonónica, las obras de Proust y de Joyce, e incluso el mundo de la angustia y de la náusea.

El objetivismo se levanta contra los mitos de la «profundidad», contra la «comunidad con las cosas». Sólo la ciencia puede pretender conocer el interior de los objetos: Por eso, ya en 1956, Robbe-Grillet proclamaba «la destitution des vieux mythes de la profondeur». Para Sarraute, «le mot «psychologie» est un de ceux qu'aucun auteur d'aujourd'hui ne peut entendre prononcer à son sujet sans baisser les yeux et rougir».

Los objetivistas reconocen el desplazamiento del centro de gravedad de la novela, en el primer tercio de siglo, desde el personaje biografiado a la búsqueda de una nueva realidad; y analizan su trayectoria. [383]

La renovación se desarrolla progresivamente a través de Proust, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Faulkner, Beckett... Las exigencias de la anécdota son cada vez menores; los personajes disgregan su individualidad en el interior de las estructuras económicas y sociales.

Desde comienzos de siglo cambia el montaje del capitalismo occidental, condensado por los «trusts», monopolios, capital financiero. Lucien Goldmann señala en la evolución de la sociedad capitalista occidental dos períodos, proyectados en la literatura: De 1912 a 1945, etapa de capitalismo imperialista, asistimos a la rebaja del individuo real, a la disgregación del personaje novelesco, interpretada por Joyce, Kafka, Musil, Sartre, Camus...

Por su parte, Robbe-Grillet descubre como peligros que amenazan a la novela la esclerosis y la descomposición. De un lado, la vuelta al clasicismo, la imitación de falsos procedimientos pasados; de otro, las «vanas delicias convencionales de Joyce».

A pesar de esta postura negativa, el propio autor de *La celosía* se preocupa de recordar que no hay una ruptura total con el pasado; algunas normas tradicionales sirven de medida y construcción del presente. Para él, «la seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac». Y en otra parte afirma: «Le nouveau roman ne fait que poursuivre une évolution constante du genre romanesque». También Michel Butor se vuelve al pasado al reconocer la importancia de la descripción de objetos en Balzac y Proust, aunque con un sentido distinto.

Algunos críticos señalaron enlaces con la literatura anterior. Para Philippe Senart, Robbe-Grillet es un Flaubert un poco evolucionado, y Michel Butor, un Joyce frustrado. Para Bernard Dort, el nuevo realismo es un naturalismo restaurado. En lo que se refiere al naturalismo, existen bastantes diferencias. Los naturalistas se esfuerzan en situar a sus héroes dentro de un denso mundo real, transcrito de las perspectivas históricas de la época. El objetivismo parcela la realidad, la interpreta con cierto tono poético, con una nueva sensibilidad.

[384]

La nueva novela y la realidad

Los néo-romanciers nos sorprenden con su especial visión del mundo en torno. Frente a la realidad conocida, estudiada, reproducida miles de veces, percibida por todo el mundo al primer golpe de vista, tenemos la realidad del novelista, desconocida, invisible, que exige un nuevo modo de expresión para revelarse.

Desde la segunda guerra mundial intervienen en el desenvolvimiento del mundo nuevos factores: la autorregulación, el capitalismo de organización contemporánea, el mecanicismo. Lo humano pierde parte de su realidad esencial, tanto en el plano individual como dentro de la comunidad; cobra significación el cosmos objetal: un universo autónomo de objetos, con su propia estructura, sus propias leyes. Ya lo ha advertido Goldmann, al referirse «a la unidad estructural personaje-objeto»: «disparition plus ou moins radicale du personnage et d'un renforcement corrélatif non moins considérable de l'autonomie des objets».

También Michel Butor observa que el mundo en que vivimos se transforma con gran rapidez y las técnicas tradicionales resultan incapaces para reflejarlo; la nueva realidad exige procedimientos narrativos nuevos.

Después de adoptar una triple actitud de denuncia, exploración y adaptación, los néo-romanciers, para conseguir estas nuevas formas, suprimen las explicaciones psicológicas, el falso juego, la profundidad de los personajes; desdeñan la postura omnisciente del escritor que penetraba en todos los rincones, en todos los pensamientos, como un mago, como un dios. Frente a la realidad surexpliqué del relato decimonónico, nos muestra un campo real sous-expliqué.

Para Nathalie Sarraute, la nueva realidad, revelada por la obra, está informada por la cultura, por la experiencia literaria, filosófica y artística de cada uno. Y, además, distinguen dos formas diferentes de realidad: «Una realidad que cada uno ve alrededor de sí, que cada uno puede captar si se encuentra frente a ella, una realidad conocida o susceptible de serlo, y que ha sido investigada, estudiada mucho tiempo, expresada en formas conocidas, reproducida mil veces y mil veces imitada. No es ésta la realidad a la cual [385] se dirige el escritor. Este tipo de realidad no significa para el hombre de letras más que una apariencia. La realidad para el escritor es lo invisible, lo desconocido. Es aquello que le parece ser lo primero, lo que no se deja expresar por formas conocidas y ya utilizadas. Pero que exige para desvelarse una nueva forma de expresión, un nuevo enfoque. «La obra de arte -dice Paul Klee- no sustituye a lo visible. Se convierte en visible».

Alain Robbe-Grillet.

Michel Butor.

El novelista, además de transcribir fotográficamente, construye, evoca lo «real» que se esconde de las cosas visibles. Así, Robbe-Grillet descubre que las gaviotas imaginarias son más reales que las contempladas por él en la costa bretona.

El narrador no sólo describe las cosas que ve; al mismo tiempo, las inventa. Esta actitud nos recuerda una página del Diario de Franz Kafka cuando anota que de las cosas vistas durante un paseo diurno sólo retiene fragmentos sin importancia, objetos desligados de su uso, cargados de cierta significación.

Un universo objetal

La crítica ha descubierto en el nouveau roman una presencia masiva de objetos. Indudablemente, la narración se centra en la objetividad, en la visión exteriorizada de las cosas. Esta preferencia justifica la denominación de objetal.

La descripción desempeñó siempre un papel preponderante en la novela. Recordemos los procedimientos decimonónicos para reconstruir escenarios, trazar perspectivas familiares para el lector, mostrar con minucioso detallismo los interiores, contornear un universo estable. Frente al mundo utilitario, humanizado, de la novela clásica, la postura de los objetalistas es distinta. Los objetos se liberan de su falso misterio, de su interioridad, «le coeur romantique des choses». Para Robbe-Grillet, los objetos descritos por un hombre comprometido en una historia perfectamente humana resultan siempre un poco raros, inquietantes, extraños. Para Nathalie Sarraute forman un mundo que no es el del autor, pero que querría que fuese.

En la percepción de la realidad actúa preferentemente el sentido de la vista. El novelista logra descripciones precisas, con indicaciones [386] «derecha», «izquierda», medida espacial, forma geométrica. A veces, con un detallismo que nos acerca al procedimiento acumulativo naturalista.

Con frecuencia, el mundo circundante del objetalismo se disloca, se bifurca, se repite. La visión está sometida a una técnica fotográfica: imágenes que están ahí, en tiempo presente; imágenes geográficas en fusión cinematográfica. Visiones panorámicas, minuciosos decorados, sustituidos por una selección de las perspectivas que los protagonistas tienen delante, dentro de su horizonte visual. Podemos señalar dos formas de percepción: objetos rígidos, desprovistos de misterio, del mito de la profundidad. El novelista restituye con superioridad la realidad objetiva. Encuentran un nuevo enfoque: imponen una nueva forma de calificar: «Cependant que l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanescque».

Nos hallamos ante una nueva visión objetiva, distinta de la de Balzac, de la de Proust, caracterizada así por Robbe-Grillet:

«Tandis que les conceptions essentialistes de l'homme voyaient leur ruine, l'idée de «condition» remplaçant désormais celle de «nature», la surface des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur coeur, sentiment qui préluait à tous les «au-delà» de la métaphysique».

Nos encontramos ante un mundo compacto, sólido, inmediato; un universo de objetos y gestos que, para Robbe-Grillet, es la base de la novela futura:

«Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront là avant d'être quelque chose; et ils seront encore là après, durs, inaltérables, présents pour toujours et comme se moquant de leur propre sens, ce sens qui cherche en vain à les réduire au rôle d'ustensiles précaires, de tissu provisoire et honteux, à quoi seule aurait donné forme -et de façon délibérée- la vérité humaine supérieure qui s'y est exprimée, pour aussitôt rejeter cet auxiliaire gênant dans l'oubli, dans les ténèbres».

Al mismo tiempo, este universo está penetrado por el pensamiento que lo registra, deformado por las situaciones de los personajes: [387]

«Les objets de nos romans n'ont jamais de présence en dehors des perceptions humaines, réelles ou imaginaires; ce sont des objets comparables à ceux de notre vie quotidienne, tels qu'ils occupent notre esprit à tout moment».

La materia objetal oscila entre la solidez, la opacidad y lo inestable; es a la vez presente y soñada, extraña al hombre y está en trance de inventarse en su espíritu.

Los objetos sirven de soporte a la intriga; pero, además, tienen una significación: la silla desocupada no es más que una señal de ausencia o de espera; la mano que acaricia la espalda, una señal de simpatía; las rejas de una ventana, una imposibilidad de salir.

Un ejemplo de novela centrada sobre una nomenclatura de objetos, observados desde un preciso ángulo humano es *La jalousie*, de Robbe-Grillet: el marido de la heroína nos muestra con impersonalizada óptica objetiva el mundo circundante; pero sus celos deforman los gestos y las palabras de su mujer, fusionan tiempos distintos, bordean la experiencia subjetiva; claro que «seulement c'est une expérience qui est continuellement tournée vers l'objet».

El hombre en la nueva novela

El nuevo realismo está lejos de la concepción antropocentrista, de la atmósfera que baña todas las cosas y da a cada una su pretendida significación. Estamos también muy lejos de la proyección sentimental que modifica la visión del paisaje. La tristeza del paisaje reside en él mismo. El hombre es sólo el punto de vista, el testimonio. Existe una trágica distancia entre el hombre y las cosas, y una distancia secreta, interior, entre los objetos.

Frente a la «caduca» concepción de «el mundo es el hombre» se impone la nueva fórmula: «Las cosas son las cosas y el hombre no es más que el hombre». El «héroe» novelesco pierde su primitiva importancia; deja de identificarse con la propiedad privada, con la herencia burguesa; la realidad lo desborda por todas partes.

Los nuevos novelistas desdeñan el visceral y analógico retrato tradicional; prescinden de los datos psicológicos. Según la expresión de Bloch-Michel, «un personnage a cessé d'être un état d'âme». [388]

La interioridad no está explorada por el análisis; sólo su contenido aparente está descrito en términos de objetividad. La conciencia abierta delante de nosotros es una superficie plana, privada de profundidad, desbordada por el reflejo del mundo exterior. Los estados de conciencia, en algunas novelas de la escuela, no tienen prácticamente nada que los diferencie.

¿Falta de problemática social?

En la novelística de nuestro tiempo se plantea el problema de la literatura engagée, manifestada a través de unas situaciones sociales, políticas, económicas, revolucionarias. El compromiso social, político o moral, sustituye a la concepción mágica, psicológica, costumbrista, de la narrativa burguesa. Por un lado, la literatura de la angustia y el absurdo; por otro, el realismo socialista. Frente a la desesperación, a la angustia, frente al compromiso «moral» de Sartre, la tajante opinión del novelista ruso Ilya Ehrenburg: «La angustia es un vicio burgués».

¿Es el nouveau roman una literatura comprometida? Robbe-Grillet, al margen de las doctrinas políticas o de los sistemas económicos, proclama como único compromiso la literatura. También la crítica marxista plantea estas preguntas: «¿Los néo-romanciers testimonian verdaderamente un realismo más profundo que las obras de los clásicos? ¿Ofrecen nuevas perspectivas que les permitan captar mejor las realidades contemporáneas y un conocimiento más completo y más eficaz?»

Edouard Lop y André Sauvage descubren en la novelística de Robbe-Grillet que el mundo real de los hombres, de la sociedad, está ausente inexplicablemente del mundo material de la naturaleza y de los objetos. Para los dos críticos marxistas, el nouveau roman, al excluir sistemáticamente el mundo real, al privar a los personajes de determinantes sociales, pierde profundidad realista. La sociedad es tan importante para el hombre como los objetos materiales. Por eso, mostrar a los personajes separados de todos sus lazos sociales no es más que elaborar abstracciones.

La propia Nathalie Sarraute sostiene que la novela debe renunciar [389] a captar los grandes movimientos de masas, las acciones históricas; no debe incorporar a sus héroes a un medio social, a una cierta clase. Por eso se limita a dar cuenta del hombre en general, a crear mitos literarios.

El afán de privar al lector de los datos psicológicos que le sirvan para reconstruir la personalidad de los protagonistas trae consigo un completo desarraigo social. En algunas novelas, los héroes están faltos de solidaridad, de convivencia, desligados de la sociedad que los lleva, los forma o los deforma.

[390]

Teoría novelística de Nathalie Sarraute

La iniciadora de la tendencia objetalista es Nathalie Sarraute. Su preocupación por renovar la novela arranca de 1932, al comenzar la redacción del libro *Tropismes*. Y su nueva visión de la realidad está ya reconocida por Jean-Paul Sartre en 1948. El autor de *La náusea* descubre en Sarraute «une technique qui lui permet d'atteindre par-delà le psychologisme, la réalité humaine dans son existence même».

Nathalie Sarraute, nacida en Rusia y radicada en Francia desde los cinco años, estudia las carreras de Letras y Derecho y ejerce la abogacía hasta 1941. Publica su primer libro, *Tropismes*, en 1939. En 1948 aparece su primera novela, *Portrait d'un inconnu; Martereau*, en 1953, y, seis años más tarde, *Le Planetarium*. Su última novela publicada es *Les fruits d'or* (1963).

Tiene un especial interés la producción ensayística de Sarraute. Su teoría de la novela está desarrollada a través de *Tropismes* y de los cuatro estudios de *L'ère du soupçon*. En el ensayo *De Dostoyevski à Kafka* señala dos géneros novelescos distintos: novela psicológica y novela de situación, representados, respectivamente, por Dostoyevski y Kafka. Analiza la crisis del hombre moderno, abatido por una civilización mecánica, sometido al triple determinismo señalado por Claude-Edmonde Magny: hambre, sexualidad, clase social: Freud, Marx, Pavlov. Habla de Proust, del homo absurdus y de las bases para construir la nueva novela.

En *L'ère du soupçon*, ensayo escrito en 1950, señala la imposición de la nueva tendencia; opone a la narrativa tradicional las nuevas técnicas; se fija en los esfuerzos por dotar al héroe novelesco de verosimilitud y advierte que los personajes tal como los concebía la vieja novela no llegan a contener la realidad psicológica actual; en lugar de revelarla, la escamotean. Señala también la extraordinaria ventaja del «petit fait vrai» sobre la historia inventada. Y duda, [391] en fin, de que el mundo imaginario y los personajes de ficción que los novelistas proponen puedan contener la complejidad, la inagotable riqueza del mundo real.

La teoría novelesca sarrautiana se completa en los ensayos *Conversation et sous-conversation* y *Ce que voient les oiseaux*. Pero conservamos un texto mucho más reciente: el trabajo presentado por la escritora en el Seminario Internacional sobre Realismo y Literatura, celebrado en Madrid.

En esta comunicación, Nathalie Sarraute confronta la realidad circunvalante, investigada, explorada mil veces, y la realidad invisible, desconocida del escritor. Se refiere al esfuerzo creador del novelista, que «supera la ganga de lo visible, consigue extraer estos

elementos intactos y nuevos, los agrupa, les da una cohesión, los construye en un modelo que es la obra misma».

Lo más importante en el quehacer del novelista es la búsqueda de una realidad nueva, de una realidad propia; para lograrla debe borrar los obstáculos, los puros juegos del lenguaje; poner en acción su esfuerzo, su potencia. El escritor debe dudar de los valores establecidos; tirar por la borda los hábitos impuestos, los convencionalismos. «Es evidente -concluye- que ninguna tendencia realista sincera puede consistir en un esfuerzo para investigar la realidad banal y recrearla en formas tradicionales».

Conversación y subconversación

Para algunos narradores contemporáneos, el centro de gravedad de la novela se desplaza al diálogo. El inglés Henry Green considera que es el mejor medio para mostrar la vida al lector. Veremos más adelante el papel que desempeña el diálogo en algunos relatos de Marguerite Duras.

En cambio, para Nathalie Sarraute, el diálogo es insuficiente para expresar la extremada complejidad de los estados psicológicos y de conciencia. Reconoce que las palabras son el mejor instrumento del novelista; poseen cualidades para captar, para sacar al exterior [392] los movimientos subterráneos impacientes, vacilantes. Por otra parte, la expresión externa debe ser continuación de los movimientos subterráneos. Estos movimientos deben realizarlos, al mismo tiempo que el personaje, el autor y el lector, desde el momento en que se forman y con intensidad creciente se exteriorizan, hasta que se envuelven en la cápsula protectora de las palabras.

Entre la conversación y la subconversación existe un límite fluctuante. Los movimientos buscan la forma de desplegarse en el diálogo mismo, y, debido a su presión, se producen distintas tensiones.

La expresión externa debe ir acompañada, sin solución de continuidad; la compleja presión de sentimientos, recuerdos e ideas no formuladas, sugerencias e insinuaciones, que se agitan en la conciencia del que habla, constituyen el verdadero trasfondo del diálogo. Esta fluencia subterránea es lo que Nathalie Sarraute llama subconversación.

Variaciones de «Martereau»

El mundo novelístico de Nathalie Sarraute tiene sus raíces en los «tropismos» de su primera obra; está tejido de movimientos internos, de impulsos inconfesados, de reacciones inconscientes o semiinconscientes de los personajes. A veces, estos apetitos y deseos descienden a una baja escala animal.

Para Maurice Nadeau, frente a la «surface du monde», descrita por Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute sugiere la existencia, bajo apariencias banales, de un submundo, dotado de una vida vibrante y frenética, que sería el verdadero mundo de las relaciones humanas.

Sus intrigas no ofrecen complejidad. En Martereau, un industrial parisiense compra por intermedio de un amigo complaciente, poco afortunado financieramente, un pabellón en el suburbio y cada uno teme desempeñar el papel de víctima. En Portrait d'un inconnu, un hombre investiga para descubrir qué une a su amiga con su padre. Le Planetarium tiene como único motivo la búsqueda de un departamento más amplio.

La segunda novela de Nathalie Sarraute, Martereau, se publica en el mismo año que Les Gommages (1953), pero es una obra bastante [393] distinta de la de Robbe-Grillet. No faltan los encuadres objetivos de los gestos, de las actitudes de los personajes, las composiciones fotográficas que podemos considerar como un precedente de La celosía, el tempo lento de la excursión al campo, de la visita a la casa del suburbio, la impersonalización descriptiva del dibujo de Venecia.

La novelista protesta del psicologismo de nuestro siglo, pero acumula finas observaciones femeninas, se acerca, a veces, a las formas introspectivas, crea tipos psicológicos. El protagonista, sobrino de un rico parisiense, es un ejemplo de «extraña pasividad»; nos parece mucho más impresionable que los restantes personajes de la «nueva novela»; está dominado por la timidez y el sobresalto, por el pánico y la angustia ante las gentes.

La postura de Sarraute ante el mundo circunvalante nos evoca La náusea, de Sartre. Su personaje es como un asfixiado que percibe, a través de una bruma, irreales, lejanos, sus movimientos, sus voces. En cierto modo, flota, hecho pedazos, a la deriva. Está asediado por una oscura amenaza, por una hostilidad solapada; de niño, «me parecía que provenía de las cosas que estaban a mi alrededor, del opaco y hasta un poco siniestro decorado». Y la repulsión continúa: «La luz me enceguece, el aire me hace daño, el gran movimiento me aturde». Por otro lado, las gentes aparecen ante él como «cotorras, urracas, muñecos».

El héroe sarrautiano está dotado, además, de una especial hipersensibilidad, que le permite captar ecos y reminiscencias de una naturaleza muy próxima a la de Proust. He aquí un luminoso ejemplo: «No es una ilusión, una falsa reminiscencia; no, he experimentado esto exactamente, reconozco la sensación: este desgarramiento, este quebrantamiento, todo tiembla, cruje y se abre... como partido en dos, penetra en mí un aire helado».

Es importante la subjetiva concepción temporal, desde el juego del pasado y presente, hasta esta afirmación: «Mi tiempo no tiene paredes ni esquinas. Mi tiempo es un lugar de pasaje abierto a todos los vientos...»

Debemos destacar, por otro lado, otras dos relaciones literarias. En la visita a la villa del suburbio cruza por la mente del protagonista la escena final de El proceso, de Kafka; más adelante confiesa que no es como el héroe kafkiano, conducido por los «señores». Sorprendemos, al mismo tiempo, una situación límite semejante a las [394] de Samuel

Beckett: «Aquí estoy, olvidado desde hace no sé cuánto tiempo, hundido en el fondo de un sillón, la cabeza resonante y vacía, como medio anestesiado».

«Las frutas de oro»

Les fruits d'or (1963) puede considerarse como un ejemplo de «novela de una novela»; la acción se centra en medios pseudointelectuales; escritores, periodistas, críticos y aficionados enjuician en forma distinta una obra clave que cambia la literatura y que se titula, precisamente, Las frutas de oro.

La autora nos ofrece una serie de variaciones críticas, positivas o negativas, que pueden referirse muy bien a las polémicas suscitadas por el nouveau roman. El nuevo enfoque está en los monólogos indirectos; en la subconversación que bulle «detrás de la pantalla protectora de gestos, de palabras»; en el empleo del imperfecto de subjuntivo, ese imperfecto de subjuntivo «de rígidas y recargadas formas que el movimiento vivo y ágil de la frase levanta sin esfuerzo».

El procedimiento técnico de Sarraute es complicado; salta del encuadre objetivo a la subconversación y al monólogo. La tradicional división en capítulos está sustituida por pausas distintas que nos recuerdan los cambios de secuencia cinematográfica. Entre las alusiones literarias -Rimbaud, Thomas Mann- nos interesa en forma especial la conversación sobre James Joyce, academicista, perfeccionador del monólogo interior de Dujardin.

Las frutas de oro es, además, una crítica de una minoría pseudointelectual en que se mueve la pareja de protagonistas: «Las mismas capillitas, los mismos círculos. Los mismos servidores y proveedores. La misma flor en el ojal, idénticos botines y chaleco de raso, idéntico monóculo». Fugaces movimientos de opinión, snobismo. «Débiles mentales de inconsciente ser, contrahechos, incapaces de captar, de disecar las cosas delicadas».

Los monólogos de «El planetario»

Le Planetarium es para Gaëtan Picon «la mejor novela de la autora y uno de los más notables logros de la novelística actual». [395] Por su parte, Maurice Nadeau la considera la más meditada, la más representativa de la escuela objetiva. André Rousseaux la enjuicia como «obra maestra del análisis del subconsciente, asombrosos aciertos en la exposición del monólogo interior».

El monólogo interior ocupa un lugar privilegiado en la novelística de Nathalie Sarraute. Este monólogo es distinto del de Joyce; se halla integrado en la corriente de la palabra interior; es frecuentemente objetivo, impersonalizado.

La corriente subterránea es un medio frecuente de expresión en Alain y en su suegra. Con esta forma especial de monólogo, Alain nos da a conocer su personalidad de intelectual; gira en torno a su mujer Gisèle, a la madre de ésta. Se sirven del mismo procedimiento la tía Berte y Gisèle. La subconversación y la conversación desempeñan un papel básico en la novela; están sustituyendo al análisis psicológico tradicional, a las descripciones. Mediante este esfuerzo introspectivo, pretende descubrir las determinaciones fundamentales del «yo» comunes a todos los hombres, «montrer la coexistence de sentiment, contradictoires et de rendre dans la mesure du possible la richesse et la complexité de la vie psychologique».

La acción resulta casi estática. En torno al problema del matrimonio de conseguir un piso más amplio gira toda la novela. Se repiten los mismos motivos, las situaciones cotidianas, las reuniones familiares, los gestos matrimoniales. Abundan las repeticiones, los motivos obsesivos, el avance circular de la anécdota. Algunos personajes están enfocados desde distintos ángulos, pero esta plurivisión no es suficiente para caracterizarlos.

El planetario es una novela intelectual, protagonizada por burgueses educados que se mueven en los medios literarios parisienses.

[396]

El universo objetivo de Robbe-Grillet

El principal representante del objetivismo es Alain Robbe-Grillet, por la estructura técnica de sus novelas y por los ensayos, que constituyen una sistemática teoría de su escuela. Nacido en Brest en 1922, pero de formación parisiense. Después de obtener el título de ingeniero agrónomo, trabajó en el Instituto Nacional de Estadística y en el Instituto de Frutos Tropicales; vivió en Marruecos, Guinea, Martinica y Guadalupe. Actualmente es asesor literario de Editions de Minuit.

Tiene una singular importancia, para la interpretación del nouveau roman, la labor ensayística de Robbe-Grillet. Se inicia con la serie de artículos publicados en «L'Express» y se adensa en sus trabajos aparecidos en la «Nouvelle Revue Française» y «Critique»: Une voie pour le roman futur (1956); Le réalisme, la psychologie et l'avenir du roman (1956); Nature, humanisme, tragédie (1958); Nouveau roman, homme nouveau (1961). En 1963 recoge estos trabajos y Temps et description dans le récit d'aujourd'hui y Du réalisme à la réalité, en el libro Pour un nouveau roman.

La producción narrativa de Robbe-Grillet comprende cuatro novelas: Les gommages (1953), Le voyeur (1955), La jalousie (1957) y Dans le Labyrinthe (1959), y dos guiones cinematográficos: L'année dernière à Marienbad (1961) y L'immortelle.

Las novelas de Robbe-Grillet se caracterizan por la ausencia de interioridad. La conciencia es una superficie plana, privada de profundidad, llena de la presencia del mundo exterior. Los estados de conciencia no son nada más que las diferencias de situaciones objetivas, y es necesario estar atento para que no se esfumen en el hilo de la narración.

También los diálogos quedan reducidos a su expresión más simple. [398] Los personajes no hablan de cuestiones profundas, intelectuales o científicas; sólo pronuncian palabras banales.

Se impone, en cambio, el mundo exterior. Un mundo exterior inquietante, objetivo, sin significaciones, captado como a través de una cámara, ofrecido en presente de indicativo, en el tiempo de la narrativa cinematográfica. Un universo bullente, impreciso, poblado por seres informes, nebulosos, de vitalidad protoplásmica.

Las relaciones entre los hombres han perdido la vieja densidad, parecen regidas por la máquina moderna, por un mecanismo de autorregulación, al margen de los elementos imprevisibles del temperamento individual.

Para Lucien Goldmann, Robbe-Grillet busca realidades psicológicas: el complejo de Edipo en *Les gommés*, una obsesión en *Le voyeur*, un sentimiento de celos en *La jalousie*, una cura psicoanalítica en *L'année dernière à Marienbad*. Claro que estos motivos son puntos de partida; más importantes son sus estructuras globales de la realidad social.

La intriga policíaca de «Las gomas»

Robbe-Grillet utiliza en su primera novela, *Les gommés*, un aparente esquema tradicional: una intriga policíaca con el asesinato frustrado y su investigación. Una organización clandestina antigubernamental, que elimina cada día a un hombre, condena al profesor Dupont. Se prepara el asesinato con preciso mecanismo, pero el asesino, espantado por la luz encendida de improviso, sufre un error de puntería. Dupont queda ligeramente herido en un brazo, pero lo trasladan al hospital y publican la noticia de su muerte para escapar a la vigilancia de los conjurados.

Es enviado un policía para investigar el falso crimen. Wallas espera al asesino en el lugar del suceso, pero es el profesor el que llega a recoger sus documentos y recibe entonces muerte real.

Pero toda esta anécdota policíaca está estructurada con un enfoque nuevo y engarzada de varios motivos significacionales, de situaciones sorprendentes, ilógicas. El frustrado crimen se enfoca desde [398] distintos ángulos: los clientes del café a través de la noticia periodística, Dupont, el comisario Laurent, el asesino, el doctor Juard.

La ruptura de la secuencia temporal, las falsas pistas, las sospechas, oscurecen el relato. Necesariamente, el lector piensa en el profesor muerto o vivo, en si Wallas es asesino o policía, en el suicidio. Los indicios, las coincidencias, se acumulan: la librera que vende las gomas es madame Dupont, tiene postales del pabellón del crimen y Wallas compra una. ¿Se relacionan las gomas con los pequeños neumáticos en que los conspiradores envían los mensajes?

Son frecuentes los rodeos, las bifurcaciones imprevistas. Las acciones de Wallas resultan inconscientes. Su mente funciona, a veces, como la de un personaje de Joyce o de Faulkner.

Aparte de las alusiones al mito -noticia de si Daniel fue asesinado por un hijo, decoración de una chimenea, enigma de la esfinge- nos encontramos con un nivel significacional distinto de las novelas policíacas. Por un lado, la acción ininterrumpida de los asesinos; por otro, la labor policial. Las autorregulaciones se superponen a un nivel general, al mecanismo de una sociedad que borra todo rastro de desorden y de realidad individual.

En *Las Gomas* se imbrican dos ciclos temporales de 24 horas. Pero, como ya ha visto Bruce Marrisette, Robbe-Grillet sustituye el tiempo lineal, la cronología del reloj, por lo que él llama *le temps humain*; este tiempo esencial está en función de las situaciones particulares de los observadores, hace posible cada una de las «soluciones» propuestas por los diversos personajes.

«Le voyeur»

Los mismos problemas de *Les gommages* están tratados con mayor profundidad en la segunda novela del autor, *Le voyeur* (1955). Al lado de las innovaciones formales, resalta una tremenda motivación: la violación y el asesinato de una jovencita de trece años por el viajante de comercio Matías.

En su relato autobiográfico, el protagonista reconstruye sus veinticuatro horas de estancia en la isla; se esfuerza en ofrecernos una visión completa de su permanencia, pero elude las alusiones al asesinato y a sus circunstancias; no describe el suceso; sólo lo conocemos a través de las conversaciones de algunos habitantes del pueblo. [399] Aparte de algunos detalles materiales conexos -la bicicleta sobre la hierba, el faldón que él sabe haber introducido en la boca de la adolescente-, su conciencia está vacía de recuerdos, de sangre, de deseos carnales; por eso no aparece marcado; y cuando consigue marcharse en el próximo barco, sin ser inquietado, el lector no siente inquietud contra él. Pero otros elementos afloran en el relato: la decisión de ocultar su crimen, el temor del arresto. Descubre que dos personas fueron testigos, que todos los habitantes de la isla podrían filiar sin esfuerzo al asesino; pero sólo «sont simples voyeurs», o están preocupados por el joven Marek y la pequeña María.

El asesinato cometido por Matías, incomprensible, tiene escasa dimensión, está imbricado en un mundo de objetos, donde los sucesos no tienen significación moral; un universo de mirones pasivos que, como ha señalado Goldmann, no tiene la intención de intervenir en la vida de la sociedad para transformarla cualitativamente y volverla más humana.

Para Goldmann, Robbe-Grillet comprueba la gran transformación social y humana, nacida de la aparición de dos fenómenos nuevos: las *auto-régulations* y la *passivité*

croissant. Tienen una importancia capital: el carácter de «mirones» que toman progresivamente los individuos en la sociedad moderna; la ausencia de participación activa en la vida social.

Objetividad y automatismo

La cosmovisión objetiva de Robbe-Grillet se repite en su cuarta novela, *Dans le Labyrinthe* (1959). Tenemos la impresión de que el autor maneja una cámara; la proyecta con lentitud en unos objetos determinados, nos los muestra con estudiado detallismo: el polvo de la mesa, sedimentado sobre los pequeños utensilios; la lámpara, minuciosamente descrita; el soldado recostado contra el poste...

La cámara es cambiante: se detiene en un objeto, en un cuadro; salta del interior al exterior, a la lluvia, al sol, a la nieve; retrocede al interior; repite el mismo encuadre varias veces. Se sirve de distintas distancias locales.

La técnica descriptiva de Robbe-Grillet nos hace pensar en la pintura objetivista de Meninger. Los personajes parecen descender [400] de un cuadro tal vez colgado en la habitación del narrador. Los encuadres ambientales -un café, un cuartel, una habitación, una calle- y los objetos -una caja, un farol, una lámpara- están despojados de todo atractivo pintoresco; pero se combinan rigurosamente, se transforman bajo nuestros ojos.

Lo más importante es la captación de los objetos. Ha desaparecido la actitud posicional del escritor desde un plano psicológico. Las cosas se presentan vacías de estados anímicos, desneutralizadas de ideas. La realidad desborda a la subjetividad. Lo que en la novela tradicional era marginal, aquí pasa a ser fundamental.

Robbe-Grillet afirma, al comienzo, que su relato es una ficción y no un testimonio. Insiste, además, en su vieja opinión: «El lector deberá ver las cosas, gestos, palabras, acontecimientos que se le presentan sin tratar de darles mayor o menor significación que la que tienen por su propia vida o su propia muerte».

Sin embargo, imbricado con el universo objetual, descubrimos una indudable dimensión humana. Un sentimiento de angustia gravita sobre el personaje.

El soldado protagonista se mueve en el laberinto de una ciudad desconocida; gira sobre sí mismo, con el mismo paquete debajo del brazo; se mueve como un autómatas; busca el allegado de un soldado muerto en campaña. El tema de la guerra, la derrota, la inminente llegada del enemigo, las alusiones al peligro, son puntos de tensión.

Con todo, el protagonista está privado de interioridad, de fe, de toda determinación social; queda reducido a sus movimientos en espiral, a su existencia exterior. Además, vive fuera de la limitación temporal: del pasado sólo conocemos confusamente la deserción que le separa de su unidad; sin presente, salvo la incógnita misión. Se mueve sin relación con los combatientes, sin integrarse en la población civil, que se aterra esperando al ejército de

ocupación; sin familia, sin amargura de vencido o el alivio de supervivencia; herido, sin patriotismo, aguarda en libertad.

Encierran un oculto significado los encuentros del soldado con el niño, la mujer, el emboscado, el patrón del «bistrot». Al lado de estos personajes aislados, nombrados, parecemos descubrir un tercer [401] hombre que no deja huellas, que puede ser el narrador impersonalizado. También algunos objetos pueden ocultar cierto simbolismo: la bayoneta, el bastón, el paraguas.

Marguerite Duras.

Claude Ollier.

Descubrimos una indudable relación con Franz Kafka en el automatismo del soldado, en su girar en espiral, en sus vacilaciones, en sus temores. Se desplaza de la soledad de la calle al bullicio de un café, de la penumbra de un portal a la casa de la mujer; descansa en un dormitorio colectivo; camina acompañado del niño, se cruza con el falso inválido... La tensión está impulsada por la obsesión del soldado desertor de desprenderse de su uniforme, de arrojar la misteriosa caja por una alcantarilla. El trepidar de una moto y el restallar de los disparos cortan el deambular; el protagonista vuelve a encontrarse en la habitación de la mujer, herido, febril, sometido a sobresaltos y peligros.

Objetividad de «La celosía»

La autonomía de los objetos, desligada de las realidades humanas, de los pensamientos, tiene su máximo exponente en *La jalousie*, publicada en 1957.

El detallismo descriptivo se acerca aparentemente al procedimiento acumulativo del naturalismo. Tenemos un buen ejemplo en la visión panorámica de la plantación, en las primeras páginas de la novela. Pero no traspasa los límites de la lógica percepción; no llega más allá del ángulo visual del observador de la terraza. Es, por lo tanto, verdaderamente real y objetiva.

Las cosas tienen en Robbe-Grillet contorno, corporeidad, exactitud geométrica. Mide las líneas, los ángulos de luz, las variaciones del reflejo del sol en la pared, las estrías longitudinales de la balaustrada, los ángulos de sombra.

La óptica del protagonista-observador mezcla con los enfoques de su mujer los sucesivos avances de la sombra. Señala con precisión matemática que el sol ilumina la madera «en una altura de un metro cincuenta, aproximadamente». Cuenta los árboles de la plantación:

«En la línea hay treinta y dos plataneros, hasta el límite interior de la parcela. Prolongando ésta hacia abajo, con la misma disposición de las hileras, otra pieza ocupa todo el espacio comprendido [402] entre la primera y el riachuelo que corre por el fondo. Sólo comprende veintidós plantas en la línea de su altura. Sólo lo más adelantado de la vegetación la distingue de la anterior: la altura algo mayor de los troncos, lo entrecruzado del follaje y lo numeroso de los racimos bien formados...»

Aplica la técnica de encuadres fotográficos a la disposición de los sillones, de la mesa, de los cubiertos, a los juegos de luces; acorta o alarga los ángulos de visión; nos ofrece primeros o segundos planos. Nos muestra la silueta de A., recortada en franjas horizontales por la celosía. A través de la ventana abierta percibe «la sombra amplia y borrosa de una cabeza de hombre» sobre la pintura gris de la pared...

La celosía es un buen ejemplo de lo que los sociólogos modernos llaman réification. Los protagonistas son seres pasivos, observadores; las actitudes humanas son periféricas. El ángulo de observación está representado por el marido celoso pero su visión resulta puramente fotográfica. Desde su puesto invisible, en forma completamente despersonalizada, vigila a su mujer, sigue sus movimientos, sus gestos, sus miradas. Permanece oculto para el lector; pero sabemos que está presente: hay un sillón para él colocado al sesgo en la terraza. Se mueve, come, va a buscar hielo, sin mostrarse en el enfoque de la cámara objetiva. Las raras veces que habla lo hace en forma impersonal, indeterminada. No tiene nombre; no tiene rostro; no manifiesta sus sentimientos.

Sorprendemos, en cambio, su espionaje constante. Los movimientos de su esposa A. están observados con insistencia en la terraza, en la mesa, a través de la celosía: sus pasos por la habitación, su búsqueda en la cómoda; los finos dedos sobre la ondulación de su pelo; las huellas de su mano en la botella «empañada en un suave velo»; la mano nerviosa arrugando el mantel, oprimiendo el cuchillo... Penetra, incluso, en la oscuridad nocturna para calcular la separación entre su mujer y el «amigo», sentados en sendos sillones:

«A. se ha acercado cuanto ha podido al sillón donde está sentado Frank, sosteniendo con cuidado en su mano derecha el vaso a él destinado. Con la otra mano se apoya en el brazo del sillón, inclinándose hacia Frank, tan cerca que sus cabezas se hallan una junto a la otra...» [403]

«Los brazos de A..., un poco menos netos que los de su vecino a causa del color -pálido, sin embargo- del tejido, reposan igualmente sobre los brazos de su sillón. Las cuatro manos están alineadas, inmóviles. El espacio entre la mano izquierda de A... y la mano derecha de Frank es de unos diez centímetros».

Robbe-Grillet prescinde radicalmente de la introspección, del asedio psicológico. Los personajes se mueven entre los objetos enfocados sólo en su comportamiento externo, en sus gestos, sin corporeizar con detalles su retrato. Frank apenas tiene rostro: sólo es «sonriente, locuaz, afable». De A... destacan unos cuantos datos, sin duda sugerentes: su vestido claro, muy ceñido; sus sonrisas rápidas, absorbidas inmediatamente por la

penumbra; el movimiento de sus afilados dedos; los rizos negros de su cabello, movidos suavemente sobre sus hombros y espalda...

El tiempo cronológico está anulado en *La celosía*. No sabemos cuánto dura la acción. La historia no tiene otra realidad que la del relato; no se opera en ninguna parte más que en la observación del narrador invisible.

El propio novelista dice: «Le récit était: au contraire fait de telle façon que tout essai de reconstitution d'une chronologie extérieure aboutissait tôt on tard à une série de contradictions, donc, à une impasse».

El tiempo tiene un valor espacial; la terraza, el comedor, la celosía, los objetos, son el punto de referencia. Una bipolarización adverbial limita toda la acción: ahora y aquí. Pero el ahora es difícil de controlar. Las escenas se funden por completo, se repiten insistentemente, retroceden y avanzan, se altera el orden cronológico de su registro en la imaginación del narrador.

Predominan por su retorno varias imágenes obsesivas, muestras de los celos del marido: las manos de A... y Frank, extendidas sobre los brazos de los sillones; la hoja de papel azul pálido, escrito por A..., sobresaliendo del bolsillo de la camisa de Frank; el busto de la mujer inclinado hacia la portezuela del coche, con el rostro hacia el conductor; el viaje a la ciudad de A... y el «amigo», con la inexplicable avería y la noche pasada en el hotel; y una imagen persistente de los celos: el ciempiés aplastado en la pared, reproducido con la fidelidad de una lámina anatómica...

[404]

«El año pasado en Marienbad»

No podemos dejar al margen de este ensayo el guión cinematográfico *El año pasado en Marienbad*, alarde técnico de Robbe-Grillet. La proyección de la película fue acogida con las más opuestas interpretaciones, suscitó una serie de preguntas: «este hombre y esta mujer, ¿se conocieron realmente, y se amaron, el año pasado en Marienbad? ¿Le recuerda la mujer y sólo es que aparenta no reconocer el apuesto extranjero? ¿O tal vez ha olvidado realmente lo que pasó entre ellos?»

Claro que para el propio autor tales interrogantes carecen de sentido. «El universo en que se desarrolla toda la película es, de manera característica, el de un perpetuo presente que hace imposible todo recurso a la memoria. Es un mundo sin pasado que se basta a sí mismo en cada instante y que se desvanece luego. Este hombre, esta mujer, empiezan a existir tan sólo al aparecer en la pantalla por primera vez; antes de eso no son nada; y, una vez terminada la proyección, vuelven a no ser nada. Su existencia no dura sino lo que la película. No puede haber realidad fuera de las imágenes que se ven, de las palabras que se oyen».

A través de todo el guión, el escritor francés demuestra su preocupación por el tiempo: ruptura de la secuencia cronológica; acercamiento al ritmo proustiano, con las «evocaciones» suscitadas por sensaciones presentes; recordemos como la copa rota en el

bar entra en el plano «imaginado» de la habitación, los disparos de la sala de tiro provocan el temor en la secuencia pasada, la disimulada vigilancia de M. hacen que forme en el triángulo amoroso imaginado.

La historia de Marienbad ocurre exactamente en hora y media, el mismo tiempo que dura la proyección, y los aparentes dos planos cronológicos distintos se funden, se desarrollan ante nuestros ojos, aquí y ahora. La afirmación de Robbe-Grillet es terminante: «no hay un fuera en otra parte, de la misma manera que no hay un antes en otro tiempo».

El problema no parece tan sencillo. Algunas imaginaciones pasadas parecen objetivarse. Pero predominan las puras subjetivaciones [405] temporales. El contrapunto de los planos nocturnos y diurnos se desarrolla en la mente de alguien; puede ser el protagonista-narrador, la heroína hipnotizada, un intercambio de imágenes entre los dos o el propio espectador, ya que, como quiere el guionista, «en su cabeza es donde se desarrolla toda la historia, que es exactamente imaginada por él».

El año pasado en Marienbad es la historia de una persuasión: una realidad que el héroe crea por medio de su propia visión, su propia palabra. Y su obstinación, su convicción secreta acaban por prevalecer, ello es en medio de un laberinto de falsas pistas, de variantes, de fracasos, de repeticiones».

En el ambiente cambiante del fastuoso palacio internacional, un apuesto desconocido asedia a una hermosa mujer. X. inventa un anterior encuentro amoroso con A.; con este peculiar procedimiento de seducción, a fuerza de insistir sobre las mismas citas, en los salones, en las galerías, en el jardín, vence la indiferencia y los temores de la heroína, logra que ésta entre en el juego.

La historia adquiere coherencia con el vivo episodio de la seducción o violación. La obsesiva reconstrucción del encuentro, los repetidos intentos de imaginar la habitación, dominan la resistencia femenina; la aventura imaginada se reproduce con tal viveza que se hace presente; es un compromiso que empuja a la protagonista a escoger la libertad con su seductor.

Tendríamos que investigar si la huida es el resultado de una comunicación pasional o es una liberación de la vigilancia de M., el otro vértice de este triángulo amoroso, una ruptura con el falso mundo convencional, con las gentes del hotel, ricas, ociosas, sometidas a las ceremonias sociales, a la rigidez de los trajes de etiqueta.

Los movimientos de la cámara

Creo que la principal preocupación que mueve a Robbe-Grillet, al escribir *L'année dernière à Marienbad*, es crear una obra de arte, dirigida a la sensibilidad del espectador, «a su facultad de comprender, de escuchar, de sentir y de emocionarse».

El escritor francés realiza un guión técnico completo, describe [406] las distintas imágenes tal como las ve en su mente; apunta los movimientos de la cámara, crea el denso «clímax» que el realizador Alain Resnais plasma en imágenes rodadas en Baviera, en los fríos castillos de Nymphenburg y en el parque helado de Schleissheim.

Con un triple sentido de lo «teatral», lo cinematográfico y lo pictórico, Robbe-Grillet señala ya en su texto distintos procedimientos: enfrenta personajes en el diálogo, con pausados ademanes; anima algunas escenas con secuencia dinámica; inmoviliza algunos encuadres, fijando el plano, con estatismo de instantánea fotográfica: Con frecuencia la rigidez de los criados se confunde con la amorfa masa de las estatuas. En ciertos momentos, la vida se inmoviliza y los rostros aparecen tirantes, los ojos fijos.

El autor pone, además, un esmerado cuidado en los movimientos de la cámara; la hace avanzar rectilínea, uniforme, o en forma circular, recorre metro a metro las paredes, rastrea en «travelling» por las galerías, los salones, colmados de elementos decorativos, estucos, paneles moldurados, mármoles, espejos, pesadas colgaduras; se detiene en un cuadro, en un objeto, en una cabeza inmóvil; cambia bruscamente del primer plano al alejamiento, del presente real al pasado imaginario. Juega constantemente con el contrapunto, con las variaciones del amor, del olvido, del recuerdo.

Todo está estudiado: los ademanes, los murmullos, los silencios, la sincronización de los ruidos, las voces y los compases musicales. La cámara tiene, a veces, la misma vacilación que los intentos de reconstruir el pasado; algunos encuadres rápidos son como chispazos eléctricos; ilustra las palabras, proyecta el mundo subyacente y en ocasiones se anticipa a los esfuerzos de la mente de los protagonistas.

[407]

La actitud intelectual de Michel Butor

Michel Butor es un prototipo de intelectual. Universitario saturado de lecturas y cargado de vivas experiencias francesas y universales. Doble influencia que nos puede servir para explicar su obra. Nació en el Norte (Mons-en-Baroeul) en 1926; pero, radicado en París desde los tres años, estudió en el liceo de Louis-le-Grand y en la Sorbona. Licenciado en Letras y diplomado de estudios superiores de Filosofía, después de enseñar en el liceo de Sens, es sucesivamente profesor en Egipto, Manchester, Salónica, Ginebra y varias universidades americanas.

Butor escribe en su época de estudiante centenares de poemas, muchos publicados en «Cahiers du Sud». Otra preocupación juvenil es el ensayo. Sus libros aparecen sistemáticamente desde 1954. Al margen de su producción novelesca es necesario señalar las bellas prosas de *Le génie du Lieu* (1958); el ensayo sobre un sueño de Baudelaire, *Histoire extraordinaire* (1961); el texto radiofónico *Réseau aérien* (1962); el análisis de los «gouaches» de Alexandre Calder, *Cycle*; el visor casi cinematográfico de la Descripción de San Marco (1963).

Dos grandes preocupaciones mueven la actividad de Butor: la crítica literaria y la novela. Claro que él considera necesarias todas sus obras: «Je ne renie -dice- aucun de mes

livres, poésie ou roman, tous, ê leur place, en leur temps, m'ont été nécessaires, mais je n'en récrirais aucun aujourd'hui».

Sus primeros estudios literarios fueron recogidos, en 1959, en el libro Répertoire; comprenden épocas distintas y autores muy diferentes: Racine, la princesa de Clèves, Balzac, Dostoyevski, Julio Verne, Marcel Proust, Joyce, Ezra Pound, Faulkner..., e ilustradoras páginas sobre teoría narrativa.

[408]

Novelística de Butor

La otra gran preocupación del escritor francés es la novela. Preferencia justificada en esta declaración de fe: «Le roman est un prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer à vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde furieux qui vous assaille de toutes parts».

Michel Butor llega a la novela por necesidad. Busca en ella la aclaración de asuntos filosóficos oscuros, la interpretación de diversas formas de la actividad humana, la nueva realidad de las cosas y de las situaciones. La novela es para él, según la terminología de la filosofía contemporánea: «Le domaine phénoménologique par excellence, le bien par excellence où étudier de quelle façon la réalité nous apparaît ou peut nous apparaître».

El aspecto más importante de la obra de Butor es el estilístico. El novelista, antes de comenzar una narración, estudia durante meses su estructura, traza esquemas de eficacia expresiva suficiente. Provisto «de esta brújula, de este mapa provisional», comienza la exploración de los acontecimientos que constituyen las células y el cuerpo de la novela. Después viene la revisión, la reelaboración de páginas y páginas.

La producción novelística de Butor se inicia en 1954 con Passage de Milan, ejemplo de unidad de tiempo y unidad de lugar: la acción transcurre por entero en un inmueble parisiense a través del reducido espacio temporal de una noche.

En su segunda novela, L'emploi du temps (1956), la gravitación temporal aprisiona al protagonista, el francés Revel, que vive un año en una ciudad industrial inglesa. El relato, autobiográfico, no es lineal; sobre el diario del mes de mayo se superponen las impresiones de octubre del año anterior; en la segunda parte cuenta Revel las impresiones de junio, con algunos saltos a noviembre. En las páginas escritas en julio se rompe frecuentemente la secuencia temporal, con incidentes del propio julio, mayo y diciembre. La ruptura es mayor en las dos últimas partes, hasta que el protagonista cierra su diario el 30 de septiembre, cuando regresa en tren a su país. [409]

Bleston, ciudad sombría, con fúnebres fachadas, con calles sórdidas, los «docks» a lo largo de la ribera, es un claro recuerdo de la estancia del novelista en Manchester. Recuerda mucho el Dublín interpretado por Joyce; y, para algunos es centro de la historia de la humanidad.

En Degrés (1960) nos ofrece una nueva muestra de su simplicidad argumental, dentro de un tiempo reducido a una hora de clase de historia y geografía en un liceo, con las

relaciones entre profesores y alumnos. También podemos incluir dentro del género la interpretación de la realidad de Estados Unidos reflejada en *Mobile* (1962). Se cierra su producción narrativa con *Les jumeaux* (1964).

En las novelas de Butor descubrimos una constante preocupación técnica. La acción no sigue una línea ininterrumpida; está sistemáticamente parcelada en episodios de poca duración, en fragmentos de tiempo enlazados en una forma compleja, en ruptura de las secuencias temporales. El estudiado montaje novelesco del autor hace sucederse y encabalgan los sucesos pasados con el relato del presente y con un futuro apenas imaginado.

Análisis de «La modificación»

La novela más difundida de Michel Butor es *La modification* (1957). Frente al relato pseudohistórico en tercera persona y al autobiografismo lírico, el novelista ensaya la narración en segunda persona del plural. Con el *vous* y el presente de indicativo, nos hallamos inmersos en el relato, nos identificamos con él, nos convertimos en protagonistas. En esta toma de conciencia discurre un monólogo interior, por debajo del nivel del lenguaje, en una forma intermedia entre la primera persona y la tercera. «Ce vous me permet de décrire la situation du personnage et la façon dont le langage naît en lui».

El protagonista, Léon Delmont, está socialmente encuadrado; es director de un establecimiento parisiense de máquinas de escribir; como un héroe de la novela realista, está casado, tiene cuatro hijos, siente desapego por su mujer y tiene una amiga en Roma. Hace [410] un viaje improvisado a la capital italiana. Sube al tren en la estación de Lyon, a las 8,10 de una madrugada otoñal, y llega a la estación Termini a las 5,35 de la mañana siguiente.

El relato presente discurre en una reducida unidad de tiempo, a través de estas 21,35 horas del trayecto, y está limitado, espacialmente, al vagón del ferrocarril.

Pero el viaje de este burgués parisiense puede ser nuestro propio viaje, en virtud del procedimiento narrativo en segunda persona y en el presente de imperativo. Estamos dentro de las limitaciones e incomodidades del vagón de tercera clase; contemplamos a nuestros compañeros de compartimiento: una joven pareja en viaje de novios, un profesor, un militar, un representante de comercio, un inglés, un clérigo, pequeños burgueses italianos, obreros, una mujer muy bella que puede ser italiana o francesa...

Participamos en la captación de los gestos, en la señalización de los objetos; leemos los letreros bilingües, los anuncios, el libro que hemos comprado impremeditadamente en el quiosco de la estación; vamos al vagón restaurante; nos asomamos a la ventanilla y contemplamos las estaciones, la lluvia, la nieve, los bosques negros.

Las ínfimas modificaciones se suceden a través del viaje: variaciones del paisaje, cambios de luz, sustituciones de equipajes, entrada y salida de viajeros; lectura en formas

diversas: el sacerdote, el breviario; la pareja, la guía azul; el profesor, volúmenes científicos, y revistas, periódicos, novelas.

Ruptura de la secuencia espacial y temporal

El vagón es el dispositivo escénico, el «tablado» fijo, en un tiempo físico de veintiuna horas y media. Pero esta estructura clásica es desbordada por el repensar y el ensueño de Léon Delmont. En el momento «actual» del trayecto París-Roma nacen los recuerdos, las construcciones imaginarias, ensueños puros y, simples.

La proyección del itinerario material sobre el itinerario espiritual del protagonista rompe la secuencia temporal, conecta épocas distintas; nos traslada de la unidad locativa del tren a dos ambientes urbanos opuestos, nos pone en comunicación con viajes anteriores y con el próximo retorno; nos lleva desde el presente hacia el pasado emocional y hacia un problemático futuro. [411]

La acción oscila entre los polos de dos ejes: uno espacial, París-Roma, otro humano, Henriette-Cécile. Las dos ciudades están gravitando al mismo tiempo en los pensamientos del protagonista; el propio escritor establece la relación entre ellas, busca intencionadamente «le moyen de relier ces deux villes et de parler de ces deux villes et d'étudier ainsi avec l'instrument romanesque la liaison entre Paris et Rome».

El enlace emocional está claramente señalado: «l'étoile noire des chemins de fer sur la France était comme l'ombre de l'étoile des voies romaines». Pero, además, el autor intenta mostrar «le rôle que peut jouer Rome dans la vie d'un homme à Paris».

Roma ejerce una poderosa fascinación sobre el discurrir del protagonista en dos dimensiones distintas: la metrópoli del mundo antiguo, cargada de historia, casi convertida en mito ilustrador, con un descenso a los infiernos de los dioses y los emperadores; y la Roma del catolicismo moderno; point central de aventuras presentes; «ville éternelle», «bien de l'authenticité» para el héroe.

Paralelamente al acercamiento de las dos Romas y de París se produce una aproximación de las dos figuras femeninas; acercamiento en sentido negativo, porque los personajes viven ya la crisis de la edad y el desengaño.

Algún crítico busca una nueva relación simbólica: Cécile, «sa liaison», puede representar la Roma pagana; Henriette, la mujer real, la Roma cristiana. Léon Delmont bascula entre las dos. Sus propósitos se centran en Cécile, pero su itinerario afectivo se modifica radicalmente. A medida que se aproxima al «foyer capital d'étincellements et d'obscurités» concibe proyectos completamente opuestos: retornará sin Cécile, para reemprender una existencia respetable con su mujer y sus cuatro hijos.

[412]

Las novelas de Marguerite Duras

Otra tendencia del objetivismo está representada por Marguerite Duras. Su universo novelesco es distinto del de Robbe-Grillet y del de Nathalie Sarraute. Dentro de sus dos modalidades narrativas -novela-diálogo y novela estática, sin diálogo- juega con dos leitmotivs: el aburrimiento y la espera.

Las novelas de Duras son aparentemente simples, deslastradas de argumento, de acción, implacablemente desnudas. Gaëtan Picon ve en ellas un mundo inmóvil y sin hondura, sin fondo dramático ni psicológico: la historia de un mundo sin historia. En cambio, Claude Mauriac descubre un sofocante cosmos de hombres-objetos.

La autora de *Le Square*, al despersonalizar parcialmente la anécdota novelesca, se sugestióna por «l'initiative des choses», transforma los signos en objetos, en realidades contingentes. A veces adopta el punto de vista del objeto. Tenemos un singular ejemplo en la descripción de la comida final de *Moderato cantabile*, donde, en vez de la óptica del autor, todo parece visto por los ojos del salmón con salsa verde o del pato, que hacen las delicias de los comensales.

Las novelas de Duras son de escaso número de personajes. El relato se centra frecuentemente en una pareja, y la presencia de un niño, como comparsa, se repite en *Le Square*, *Moderato cantabile*, *Les petits chevaux de Tarquinia*, *L'après-midi de Mr. Andesmas*.

El ritmo de las narraciones de Marguerite Duras es lento, lleno de vacíos, de gestos, de silencios. Sus protagonistas están abocados al aburrimiento, a la melancolía, a la anhelante espera. Viven inmersos en su vida anodina, en su inmovilidad, en un tiempo detenido.

Además de sus novelas de mediana extensión, la escritora francesa [413] cultiva el relato en *Des journées entières dans les arbres*, el teatro con *Les viaducs de Seine-et-Oise*, el telefilm en *Des eaux et forêts*, el guión cinematográfico con *Hiroshima, mon amour*.

Sus primeras novelas, *Les impudents* y *La vie tranquille*, con su factura casi tradicional, están en la línea de Mauriac y Julien Green, por la tensión dramática, por la violencia secreta, por las pasiones que desembocan en la muerte. «L'ennui de vivre» de sus protagonistas entra también en *Barrage contre le Pacifique*.

El tedio, el aburrimiento, penetra también la acción amorosa de *Les petits chevaux de Tarquinia*. El sentimiento del amor imposible está expresado por Jacques: «Aucun amour au monde ne peut tenir heu de l'amour». Sara, por su parte, se esfuerza en librarse de la monotonía, del «ennui». Para otro personaje: «L'amour, il faut le vivre complètement avec son ennui et tout, il n'y a pas de vacances possibles à ça».

«Le square», novela-diálogo

La primera novela significativa de Marguerite Duras es *Le square* (1956), singular ejemplo de novela-diálogo. La escritora monta el diálogo dentro de rígidas unidades de lugar y tiempo: un atardecer primaveral en un square animado por niños que juegan a los bolos, que revuelven en la arena.

Sentados en un banco del jardín, una muchacha y un vendedor ambulante hablan pausadamente cosas anodinas, intrascendentes; insisten en las condiciones de su oficio, en sus recuerdos y en sus esperanzas.

A veces, la conversación se bifurca, porque cada uno de los protagonistas se aferra a sus ideas. En su totalidad, está segmentado en tres partes por tres apariciones del niño delante de la muchacha para decir: «Tengo hambre». «Tengo sed». «Estoy cansado».

El diálogo de *Le square* está interrumpido por escasas y rápidas acotaciones para registrar un silencio, para señalar la brisa que empuja las nubes, el descenso del sol...

Aparentemente, el ininterrumpido diálogo de la novela de Duras puede parecer espontáneo, natural; pero, en realidad, está cargado [414] de retoricismo, de intención reflexiva y filosófica que desborda la condición social de la pareja protagonista. Por eso la fluencia verbal, la dignidad, la estilización filosófica, no engañan a Henri Hell: «Ils ne parlent pas comme feraient dans la vie les personnages qu'ils incarnent».

Pero en *Le square* hay algo más importante que el virtuosismo del diálogo. Es una novela de la espera. La muchacha protagonista vive en constante actitud de espera. No se interesa por las cosas actuales, porque tiene puesta toda su ilusión en el mañana. Su deseo ardiente de cambiar de vida, de liberarse por el matrimonio, está imbricado con una dura situación social. Su trabajo es penoso, excesivo; cada vez le exigen más; todos los días son iguales, a pesar de su diversidad. Sus saludables veinte años se rebelan contra el círculo cerrado de su servidumbre. Acepta sacrificios, se somete a renunciaciones, para mantener viva la esperanza de libertad, para lograr un doble mejoramiento: «Lo que yo quiero es pertenecerme a mí misma, poseer algo, cualquier cosa, aunque sean objetos de poca importancia, pero míos, y un lugar, una sola habitación, siquiera, para mí sola».

Es distinta la postura del vendedor ambulante. Al lado de la decisión de la muchacha, él reconoce su cobardía, su pasiva conformidad. Ella permanece en el mismo sitio; a él le gusta viajar constantemente, dormir en cualquier parte, evocar las ciudades... Pero, en el fondo de su vida hay una indudable amargura, sobre todo cuando piensa en «términos de seguir o no seguir», cuando reconoce su bajo nivel económico: «Mi oficio es muy poca cosa, algo insignificante, casi se puede decir que ni siquiera es un oficio y da apenas para vivir un hombre solo; ea, ni eso: para medio hombre».

«Moderato cantabile»

En las novelas de la espera desempeña un papel importante el amor imposible. En *Le square*, el amor está apenas sugerido, es una incógnita al final del relato. En *Moderato*

cantabile (1958) tiene [415] raíces más profundas: provoca un crimen pasional y sugestiona a Anne Deslaresdes.

Anne es como una Emma Bovary del objetivismo, «Madame Bovary reescrita para Bela Bartok», según la expresión de Claude Roy. Intenta romper los lazos normales de su posición privilegiada, pero una triple imposibilidad impide la consumación amorosa: el escándalo de la «liaison», que le separará de su hijo; el sueño de amor absoluto, que no se cumple plenamente más que en la muerte; la diferencia social, según el concepto burgués.

Una circunstancia especial ilumina las inclinaciones de la protagonista. Cuando acompaña a su hijo, que recibe clases de música, oye los gritos del crimen pasional perpetrado en la taberna del bajo. Contempla, después, a la mujer tendida en el suelo, abrazada por el asesino, y, obcecada por esta impresión, vuelve varias veces al lugar del crimen, donde habla con el obrero y siente la atracción de un amor imposible.

La acción se caracteriza por su inmovilidad; está montada sobre la fascinación que ejerce el crimen pasional sobre la pareja de protagonistas, sobre la espera de un acontecimiento imaginable. Los personajes no están analizados psicológicamente. La novelista los presenta directamente, sin historiar sus antecedentes; se limita a describir la opacidad de sus gestos. Pero debajo de esta percepción objetiva discurre una «sous-roman», se canaliza un contenido psicológico, comunicado a través del diálogo.

En la novelística de Marguerite Duras, el diálogo está casi en función de la acción del relato tradicional. Un nuevo ejemplo es Moderato cantabile, con su sucesión de conversaciones banales, cotidianas, sin «estilo»; conversaciones lineales o que se recomienzan obsesivamente. Pero estos diálogos, aparentemente neutros, nos comunican, a veces, la textura de los personajes, mejor que los análisis, explicaciones o comentarios indirectos del novelista. Con razón dice Henri Hell que, con su desarrollo vacilante y alusivo, «ils révèlent l'inexprimable des êtres et leurs rapports profonds».

[416]

«Una tarde de M. Andesmas»

Dentro de los relatos de la espera tiene una especial significación L'après-midi de M. Andesmas, publicada en 1962. En la producción novelística de Duras es un ejemplo distinto, por su falta de diálogo, por su estatismo, por su inmovilidad.

Una tarde de M. Andesmas, novela corta, de poco más de cien páginas, es un ejemplo de morosidad, de tempo lento, de intencionado ralenti. Desde la óptica de monsieur Andesmas, en sus horas de inútil, de soñolienta espera, la novelista nos descubre un concreto escenario paisajístico: una parte de la colina cubierta de bosque, la plataforma orientada hacia la luminosidad mediterránea, el camino del estanque, el precipicio, el pueblo allá abajo. Se repiten las mismas sensaciones, los mismos murmullos; giran los mismos pensamientos.

Visión objetiva de la realidad y de los personajes. M. Andesmas está sentado en un sillón de mimbre, en la plataforma; espera al contratista Michel Arc para tratar de la construcción de una terraza en torno a la casa, y se preocupa, al mismo tiempo, del retraso

de su hija Valerie. Espera varias horas bajo el sol; cambia de postura lentamente; piensa en la cita, en las palabras de Valerie; bordea, a veces, el monólogo interior; escucha la música de un bailable que asciende de la plaza del pueblo; se amodorra; está inmerso en la misma perspectiva, en el lento paso del tiempo, en los murmullos que traspasan la tarde, en la desconcertante inmensidad del abandono; se debate contra el desaliento y la pesadez, pero se adormece «de cara a la amarilla y suave luz del abismo».

La duermevela del anciano protagonista es interrumpida varias veces por el lento paso de un perro pelirrojo; por las llegadas súbitas de la hija de Miguel, desgarbada y arisca, admirablemente vista en sus movimientos, en su actitud, en sus gestos de retrasada.

En el segundo capítulo no cambia el escenario, continúa la morosidad, sigue la duermevela de M. Andesmas, pero Duras introduce un nuevo personaje de indudable sugestión: la mujer de Miguel Arc, joven aún, hermosa, con su tristeza disfrazada de dignidad. Trata de justificar el retraso de su marido que está bailando con la hija de Andesmas, pero escruta fascinada la plaza del pueblo en donde ha cesado la música; habla de Valerie entre simuladoras [417] sonrisas; está tan preocupada como él por el retraso, por la desaparición del coche negro de la plaza; un buen signo de indicio de su pesar es el nerviosismo; este nerviosismo aumenta al oír las risas de la pareja por algún lugar de la colina; la impulsa a confesar su pena al anciano...

Claude Mauriac.

Claude Simon.

Aparentemente no hay un argumento trabado, pero en el fondo laten dramáticos problemas: el anciano abandonado por su mujer, las relaciones de Valerie y Michel, la tristeza resignada de la mujer, el empeño de Andesmas de ignorar la inminente pérdida de su hija.

Hay en el enfoque objetivo de la novelista francesa un singular poder de sugestión. La motivación es corriente y vulgar; los protagonistas que aparecen en escena no se atreven a expresar claramente sus sentimientos, pero a través del diálogo, a través del recuerdo, de las estudiadas insinuaciones y sugerencias, podemos penetrar en la situación psicológica. La pareja Michel-Valerie no se proyecta en primer plano, están sólo enfocados desde la óptica y las palabras del anciano y de la mujer de Arc, pero podemos reconstruir su textura humana.

La morosidad narrativa, la quietud, la inmovilidad de los protagonistas, es un procedimiento estudiado, dentro de la tendencia objetalista. Marguerite Duras capta en instantáneas aisladas las líneas de la perspectiva, los gestos, las actitudes de los personajes. Saca partido de detalles concretos: las manos del anciano crispadas sobre los brazos del sillón; las manos cruzadas de la mujer de Michel presionando sus rodillas; una alpargata

desprendida del blanco pie desnudo; la sombra avanzando sobre la plataforma, sobre el abismo, sobre el mar; el revoloteo alocado de los pájaros; los cabellos movidos por el viento ocultando el rostro femenino...

[418]

«Garantía del orden», de Claude Ollier

Al estudiar la tendencia objetalista, no podemos dejar al margen la novela de Claude Ollier, *Garantía del Orden*.

Claude Ollier, nacido en París en 1922, es licenciado en Derecho, residió en varios países europeos y americanos y colabora en varias revistas literarias: «N. R. F.», «Lettres Nouvelles», «Lettres Françaises», «Revue de Paris» Y «Tel Zuel».

Entra triunfalmente en el campo de la novela en 1958, al obtener el Premio Médicis, con *La mise en scène*. Sus cinco años de funciones administrativas en Marruecos le proporcionan la suficiente experiencia para *Le maintien de l'ordre*, finalista del Premio Formentor, en 1961. En *L'été Indien* logra un mundo de fascinante inmovilidad.

Garantía del Orden es un relato rigurosamente objetivo, construido con una técnica perfecta. El protagonista-narrador es un funcionario francés en Argelia, amenazado y seguido por dos miembros de una organización antiárabe. Pero la angustia y las reacciones del personaje aparecen sólo en función de los acontecimientos externos.

El enfoque narrativo es autobiográfico, pero despersonalizado como otros ejemplos del *nouveau roman*. En los primeros capítulos se mueve oculto al lector, entre los objetos que ocupan siempre un primer plano. El detallismo descriptivo, minucioso, de la entrada en la habitación y la insistente vigilancia de la escalera, nos recuerda *La celosía*, de Alain Robbe-Grillet.

El escenario llega a nosotros en forma puramente fotográfica, con una riqueza de sensaciones visuales y auditivas. Desde una habitación del séptimo piso, el personaje contempla una perspectiva externa, en medio de una luz viva y cegadora. El umbral está a cuatro metros de la ventana abierta por la que se proyecta su vista; al avanzar desde él se amplía su campo visual, se incorporan nuevos elementos; al segundo paso, surgen el faro, en la punta [419] acodada del rompeolas, el cuerpo de la catedral, otra franja de nubes. A la tercera zancada: hileras de grúas, un paquebote que maniobra en aguas del puerto, los chalets y los pinos de los barrios residenciales... Y por último, las fábricas de los barrios industriales, la línea de colinas que marca el límite meridional de la ciudad. Basta asomarse un poco al alféizar de la ventana, para ver la calzada y los coches aparcados.

Este procedimiento de ensanchar el ángulo de visión se repite a través de la novela. Pero, además, se proyectan los mismos planos, los mismos objetos, las mismas sensaciones. El «clímax» está conseguido con este «tempo lento», «ralenti», con este detallismo descriptivo. El protagonista está allí, oteando desde su alta habitación, y abajo, en la calzada, siempre la misma escena de sus perseguidores, Pérez y Marietti, esperándole con su Buick de modelo antiguo.

La actitud y las reacciones del protagonista aparecen sólo en función de los acontecimientos externos. Sin embargo, a veces, la angustia se personaliza, la sensación de temor deja de ser objetiva. Veamos este párrafo: «Me pegué a la puerta, de cara a la ventana abierta de par en par, y permanecí allí algunos instantes, palpitándome el corazón, con las piernas blandas y la frente cubierta de sudor, durante los instantes precisos para recobrar el aliento».

El enfoque narrativo de *Garantía del Orden* es autobiográfico, pero con dos procedimientos distintos, en contrapunto: la observación presente desde la habitación del piso alto, aunque corresponde a la óptica del protagonista, se nos ofrece en forma impersonal; en cambio, en el otro nudo narrativo, el personaje se muestra en primer plano, emplea directamente la primera persona, al relatar sus andanzas, su decisión, la persecución, a través de la avenida, por el enorme Buick negro.

El «suspense» aumenta en la tercera parte, de la novela, con una muestra del estado de inquietud de la ciudad argelina, con el menudeo de las explosiones y atentados, con la arriesgada visita al chalet de la banda. Pero la intriga central no avanza apenas. La novela se interrumpe sin que se aclare la posición inicial del protagonista.

Garantía del Orden es en definitiva una magnífica muestra del «objetalismo», un modelo de «anti-novela» (anti-roman). Claude [420] Ollier consigue el ritmo preciso. Mueve el campo visual del protagonista como una cámara de filmar; imprime a algunas escenas un visor cinematográfico. Los objetos, las sensaciones externas, se corporeizan, con detallismo geométrico, matemático. Es original la panorámica de la geografía de callejas y callejones de la ciudad.

[421]

Claude Mauriac

Completan la dinastía objetivista de los Claudios: Claude Mauriac, hijo del novelista católico François Mauriac, y Claude Simon.

Claude Mauriac, además de someter la palabra pensada a la hablada, tiene como preocupaciones esenciales la inmovilización del tiempo, y la ampliación fotográfica de la realidad. Sus novelas son: *Diner en ville*, *La Marquise sortit à cinq heures* y *L'agrandissement*.

Para René M. Albérès, Claude Mauriac trabaja como el fotógrafo que, habiendo tomado un buen clisé, se aplica a ampliar un fragmento, para hacer de este fragmento una obra. El mejor ejemplo de esta técnica es *L'agrandissement* (1963). La ampliación se realiza sobre dos planos, el temporal y el espacial.

La duración cronológica es fulgurante, apenas dos minutos, pero mientras tanto el pensamiento viaja a través de momentos muy diversos. El tiempo no discurre, está prensado, solidificado, por un golpe de vara mágica, suspendido, sobre un espacio de sólo dos minutos. Por otra parte, el narrador está en su balcón abierto al «carrefour» de Buci;

unos cuantos personajes desfilan ante él, y el localizado punto espacial se ondula, se amplía en sus reflexiones.

[422]

Claude Simon

El meridional Claude Simon es considerado por algún crítico como la más recia personalidad del grupo. Para otros es un Faulkner inacabado. Él mismo atestigua la influencia del autor de *Mientras yo agonizo*, muestra su interés por Samuel Beckett y considera a Joyce como uno de los maestros de la narrativa contemporánea.

Claude Simon, nacido en Tananarivo en 1918, pasa su infancia en Perpignan y estudia en París, Oxford. y Cambridge. En 1935 escribe su primera novela. *Le Tricheur*, no publicada hasta 1946. Se suceden, desde esta fecha, el volumen de recuerdos *La Corde raide*, y las novelas *Gulliver*, *Le Sacre du printemps* y *Le vent*.

Algunos recursos técnicos de Claude Simon se relacionan con Joyce. Tenemos un buen ejemplo en la fragmentación lingüística de su novela *Le vent* (1957). Desarticula, disloca la frase; y para imitar el farfuleo de la conversación, corta las palabras, las reduce a una sílaba. Esta incoherencia, «*cette juxtaposition brutale, apparemment absurde*», según la expresión del propio novelista, se extiende también a las sensaciones, los gestos, los actos, que chocan, se inmovilizan, se dilatan.

Pero además, sorprendemos en las novelas de Simon una densa realidad exterior, una opacidad de los objetos, descritos en sus detalles concretos. No es un objetivista riguroso; pero se preocupa de explorar realidades nuevas, y para él «*La réalité est douée d'une vie propre indépendante de nos perceptions, et par conséquent de notre connaissance et surtout de notre appétit de logique*»...

Dentro de su realidad objetiva están también los gestos de los personajes, sus rasgos físicos, su lenta corporeización, sobre todo en *El viento* (1957) y *La hierba* (1958). [423]

El viento es la «tentativa de restitución de un retablo barroco»; desarrolla una intriga laboriosa, bastante confusa en los primeros capítulos, en torno a la rebeldía de un «inocente». No faltan los diálogos directos, las vivas escenas realistas, como la posesión de Cecilia en la habitación del hotel. Pero, a veces, los personajes llegan a un punto situado más allá de todo pensamiento, de la pasión, del deseo. Alguno llega, incluso, al estado de inconsciencia, de automatismo, como si estuviera fuera del alcance de toda emoción.

Hay una abolición del tiempo, confundido en la memoria imperiosa, incitante. Y toda la novela está traspasada por ráfagas de viento. El viento que zarandea papeles, hojas, desperdicios, que azota las calles, las construcciones, que acompaña a los personajes hasta el último punto de la narración: «Pronto soplaría nuevamente como una tempestad sobre los campos, terminando de arrancar las últimas hojas rojas de las viñas, acabando por despojar los árboles curvados por él, fuerza desencadenada, sin finalidad, condenada a agotarse sin fin, sin esperanza de fin, gimiendo por la noche en una larga queja, como si se lamentase,

envidiara a los hombres dormidos, a las criaturas peregrinas y perecederas su posibilidad de olvido, de paz: el privilegio de morir».

Claude Simon se enfrenta también con dramáticos acontecimientos de nuestra época. En *Le Route de Flandres* (1961), encuadra en el ambiente de la derrota de 1940 las historias de una familia y de varios individuos. En *Le Palace* (1962), relata un episodio de la guerra española, localizado en la ciudad de Barcelona desbordada por las tensiones de la tragedia.

[424]

Bibliografía

BARTHES, Roland: *Litterature objective*, «Bull de la Guide du Livre», marzo, 1960.

BLANCHOT, Maurice: *D'un art sans avenir*, en «N. R. F.», marzo, 1957.

BLOCH-MICHEL, Jean: *Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman*, Gallimard, 1963.

DELGADO, Feliciano: *El relato objetivo*, en «Razón y Fe», núm. 766, noviembre, 1961.

HOWLET, Jacques: *L'objet dans le roman*, en «Esprit», 27 (1958).

KAHLER, Erich: *The transformation of the modern fiction*, en «Comparative Literature», VII, 1955, págs. 121-28.

LOP, Edouard et SAUVAGE, André: *Essai sur le nouveau roman*, en «Nouvello Critique», núms. 124, 125 y 127, marzo, abril y junio-julio, 1962.

MORRISSETTE, Bruce: *Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Ed. de Minuit, 1963.

ROBBE-GRILLET, Alain: *Pour un nouveau roman*, Ed. de Minuit, Paris, 1963. Reedición Gallimard, 1964.

ROBBE-GRILLET, Alain: *Une voie pour le roman futur*, en «N. R. F.», núm. 43, julio, 1965.

[425]

Índice de autores y obras

ADAMS, HENRY, 291

ALBÉRÈS, R. M., 293

Claude Mauriac, reseña a, 421

Frank Kafka, 176, 179, 187, 202

Jean-Paul Sartre, 341, 343, 345, 348, 351, 355, 356

ALBORG, José L.,

Virginia Woolf, novelista del tiempo, 119

ALDECOA, Manuel,

El fulgor y la sangre, 38

ALDINGTON, 150

ALONSO, Amado,

La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán, 47

ÁLVARO, Conrado,

La edad efímera, 120

ANDERS, 179

ANDERSON, Maxwell,

What Price Glory, 291

APOLLINAIRE, 33, 226

AZORÍN, 52-57, 64, 71, 264-269

Antonio Azorín, 44, 52, 53, 55

Capricho, 268

Diario de un enfermo, 54

Don Juan, 57

Doña Inés, 57

El Caballero inactual, véase Félix Vargas

El enfermo, 268

El escritor, 268

El licenciado Vidriera, o Tomás Rueda, 56

Félix Vargas, 264-266

Las confesiones de un pequeño filósofo, 52

La Voluntad, 44, 52, 54

Los valores literarios, 54

María Fontán, 268, 269

Pueblo, 264

Salvadora de Olbena, 268, 269

Superrealismo, 264, 266-68

BALZAC, H.,

Comédie Humaine, 22

BAQUERO COYANES, M.,

Compromiso y evasión..., 183, 185

La prosa neomodernista de G. Miró, 130, 133-135

Tiempo y «tempo» en la novela, 79

BARING, MAURICE,

Triángulo, 37

BARJA, CÉSAR,

Libros y autores contemporáneos, 258, 259

BARKETIN, Marjorie,

Ulises en la ciudad nocturna, 145

BAROJA, Daniel, 61

BAROJA, Pío, 59-72, 296

Agonías de nuestro tiempo, trilogía, 62, 64

Amores tardíos, 62

Aurora roja, 62, 68

Aventuras, inventos y mixtificaciones..., 43, 61, 62

Camino de perfección, 44, 62, 67

César o nada, 61, 62

Con la pluma y con el sable, 65

Crónica escandalosa, 62

Desde el principio hasta el fin, 62, 65

Dos tragedias grotescas, 62, 64

El aprendiz de conspirador, 62, 65

El árbol de la ciencia, 44, 60, 64, 69-70

El caballero de Erlaiz, 62

El cabo de las tormentas, 62, 64 [428]

El cantor vagabundo, 62

El cura de Monleón, 62 64

El escuadrón del Brigante, 65

El gran torbellino del mundo, 62

El Hotel del Cisne, 62, 64

El laberinto de las sirenas, 62, 66

El mar, tetralogía, 62, 66

El mayorazgo de Labraz, 62

El mundo es así, 61, 64

El pasado, 62, 64

El sabor de la venganza, 65

El tablado de Arlequín, 61

Humano enigma, 65

La Busca, 44, 61, 62, 64

La casa de Aizgorri, 43, 62

La caverna del humorismo, 61

La dama errante, 67

La estrella del capitán Chimista, 62, 66

La familia de Errotacho, 62, 64

La Isabelina, 65

La juventud perdida, trilogía, 62

La lucha por la vida, 61, 62, 64, 67

La nave de los locos, 65, 72

La ruta del aventurero, 65

Las ciudades, trilogía, 62

La sensualidad pervertida, 62

Las furias, 65

La raza, trilogía, 64, 67

La selva oscura, trilogía, 62, 67

Las horas solitarias, 71

Las inquietudes de Shanti Andía, 44, 62, 66

Las mascaradas sangrientas, 65

Las noches del Buen Retiro, 62, 64

Las veleidades de la fortuna, 62

Laura o la soledad sin remedio, 62, 64

La veleta de Gastizar, 65

La vida fantástica, trilogía, 62

Locuras de carnaval, 62

Los caudillos de 1830, 65

Los confidentes audaces, 65

Los contrastes de la vida, 65

Los pilotos de altura, 62, 66

Los recursos de la astucia, 65

Los últimos románticos, 62, 64

Los visionarios, 62, 64

Mala hierba, 62, 68

Memorias de un hombre de acción, 62, 63, 65-66

Paradox, rey, 44, 62

Susana, 62, 64, 94

Tierra vasca, trilogía, 62

Zalacaín el aventurero, 44, 62, 64

BARROS, Tomás,

Continuación del caso Kafka, 185

Introducción al caso Kafka, 183

La anticipación del futuro, 250

BEACH, SYLVIA, 144, 149

BEAUVOIR, Simone de,

Littérature et métaphysique, 339

BECKETT, SAMUEL, 176, 374-377

Comment c'est, 337

Esperando a Godot, 374

Final de partida, 374

La última cinta, 374

L'innommable (El innumerable), 377

Malone meurt 374-376

Malloy, 374-375

Murphy, 374

BECHTEREW, W., 31

behaviorismo, 29-32

BENN, Gofried, 35

BERDLAIEV, Nicolás, 248

BERGSON, 29, 64, 83

Donnés immédiates, 83

Influencia en Proust, 82-84

Matière et Mémoire, 83

BERNARD, Claude, 13, 24

Introduction a l'étude de... 24

Le science expérimentale, 24

BERNHEIM, 29

BERONDSOHN, Walter, 108

BIELY, Andrés, 28

BINET, Alfred, 29

BISHOP, Johnpeale, 292

BLOCH-MICHEL, Jean,
Le présent de l'indicatif, 387, 397

BOISDEFRE, P. de 176, 179, 187, 202

BONNET, Henri,
El progreso espiritual... de M. Proust, 95

BOURGET, Paul, 141

BRAJNOVIC, Luka, 239, 251

BRETON, André, 34

BEFUER, 30

BROD, Max,
Eine Biographie, 177-179, 181, 187, 191, 197, 201

BROWN, John L.,
Europa y la busca..., 291
Panorama de la literatura..., 299, 300

BRUCE MARRISSETTE, 398

BRÜCK, Max von,
Versuch über Kafka, 188

BUBER, Martin,
Las formas de fe, 201

BÜHLER, 29

BURNEY, Fanny, 142

BURTON, Robert, 337

BUTOR, Michel, 381-384, 407-411

Cycle, 407

Degrés, 409

Descripción de San Marco, 407

Esbozo de un umbral para Finnegan, 151, 154, 160, 169

Histoire extraordinaire, 407

La modification, 409-411

Las relaciones..., 313

Le génie du Lieu, 407

L'emploi du temps, 408

Les jumeaux, 409

Los «momentos» de M. Proust, 84, 88

Mobile, 409

Passage de Milan, 79, 408

Répertoire, véase Sobre Literatura

Sobre Literatura, 248, 407

Réseau aérien, 407

BYRON, lord,

Cain, 216

CALDWELL, 31

CAMUS, Albert, 179, 180, 185, 191, 340, 363-372

Calígula, 365

Discours de Suède, 364

El hombre rebelde, véase L'homme révolté

La Chute (La caída), 365, 372

La peste, 365, 366, 369-372

La révolte des Asturies, 365

Le malentendu, 365

Le Mythe de Sisyphe, 180, 185, 191, 364, 366, 369

L'envers et l'endroit, 364

Les justes, 365

L'état de siège (El estado de sitio), 365, 371

L'été, 364

L'étranger (El extranjero), 36, 363-369

Lettres à un ami Allemand, 364

L'Exil et le Royaume, 365

L'Homme révolté, 84, 293, 332, 364-366, 369, 370

Noces, 363, 364

Réflexions sur la peine de mort, 364

CARLYLE, Thomas, 215

CASSOU, Jean, 207, 259

CASTELLET, José M.^a,

La hora del lector, 32

CASTILLO PUCHE, J. L., 65

CELA, CAMILO José,

La familia de Pascual Duarte, 369

Pabellón de reposo, 104

CERNUDA, Luis, 228

CLAVERÍA, Carlos, 68, 211, 215-217

Sobre el tema de Caín..., 216

Unamuno y Carlyle, 211, 215

CLELAND, John,

Fanny Hill, 167

COCTEAU, Jean, 33, 120

Los muchachos terribles, 120

Tomás el impostor, 120

COGNY, Pierre, 24

COLLAZO, Celso,

El «argot» en la novela, 152

COMTE, Augusto, 23

contrapunto, 260, 262

contrapunto, en Faulkner, 328

contrapunto, en Dos Passos, 298

COOPER, Fenimore,

El espía, 142 [430]

CRÉMIEUX, B.,

Marcel Proust, 91, 93, 94

CUMMING,

The Enormous Room, 291

CURTIUS, Ernst, 150, 257

James Joyce..., 150

Marcel Proust..., 82, 83, 90, 93

CHARCOT, 29

DANIEL-ROPS,

Pasan los ángeles, 202

DARLU, 83

DARWIN, 30

DAVIS, Robert Gorham:

John Dos Passos, 296, 308

DERMÉE, Paul, 33

DÍAZ-PLAJA, Guillermo,

Las estéticas de Valle-Inclán, 270, 282

DICKENS, Charles, 22, 142, 181, 186

David Copperfield, 181, 186

Los papeles del Club Pickwick, 142

D'ORS, Eugenio, 52

DORT, Bernard,

Les romans de Robbe-Grillet, 383

DOSTOYEVSKI, F., 23-25, 28

Crimen y castigo, 143

La casa de los muertos, 143

DU BOS,

Approximations, 84

DUHAMEL,

El notario de El Havre, 120

DUJARDIN, Edouard,

Les lauriers sont coupés, 141

DUMAS, George, 29

DUNNE, J. W.,

Experimento en el tiempo, 77

Universo serial, 77

Un nuevo modelo de universo, 77

DURÁN, Manuel, 61, 206

La técnica de la novela..., 206

DURAS, MARGUERITE, 381, 391, 412-417

Barrage contre le Pacifique, 413

Des eaux et forêts, 413

Des journées entières dans les arbres, 413

Hiroshima, mon amour (guión cine), 413

L'après-midi de Mr. Andesmas, 79, 412, 416

La vie tranquille, 413

Les impudents, 413

Les petits chevaux de Tarquinia, 412, 413

Le Square, 79, 412-414

Les viaducts de Seine-et-Oise, 413

Moderato cantabile, 412, 414

DURKHEIM, Emile, 26

Eco, Umberto,

Obra abierta, 155, 170

EHRENBURG, Ilya, 338, 388

ELIOT, Thomas S., 292

Ulysses, Order and Myth, 150

ELUARD, 33

ENRICH, W.,

Franz Kafka, 180, 191

EOFF, S., 59, 64, 214, 219, 221

El pensamiento moderno..., 59, 64, 214, 221

La duda creadora, 219

EPSTEIN, Jean, 33

esperpento, teoría del, 270, 283 y ss.

existencialismo, 338-339; véase también Sartre

EYSEN, Jürgen,

Der Roman-Fuehrer, 122

FALK, WALTER,

F. Kafka y el tormento, 199

Impresionismo y expresionismo, 35

FAULKNER, WILLIAM, 31, 37, 38, 292, 311-332

Absalom, Absalom!, 312, 319, 326, 328, 329

Baja Moisés y otras historias, 313

El Dr. Martino y otros relatos, 313

El fauno de mármol, 313

El oso, 313, 325 [431]

El sonido y la furia, 163, 315-317, 319, 328-331

El viejo (Old Man), 328

El villorrio, véase The Hamlet

Estos trece, 313

Gambito de caballo, 313

Intruder in the Dust (intruso en el polvo), 325, 321, 329

La paga de los soldados, 313, 314

Las palmeras salvajes, 319, 328

Los invictos, 324

Luz de agosto(Light in August), 326, 331, 332

Mientras agonizo, 38, 315, 328, 331, 332

Mosquitos, 79, 314, 328

Pilon, 315

Réquiem por una mujer, 324

Salmagundi, 313

Santuario, 315, 317-318, 327, 329

Sartoris, 314, 317, 319, 324, 325, 328, 329

The Hamlet, 321, 324

The Mansion, 321, 324

The Town (La ciudad), 37, 321, 324, 328

Una fábula, 321-323, 329

Una rama verde, 313

FERNÁN CABALLERO, 22

FLAUBERT, 78, 181

Educación sentimental, 181

Tentación de San Antonio, 181

FOUGÈRE, Jean, 102

FOURIER, 23

FRANCE, Anatole, 80

FREUD, S., 29, 124, 175

GARCÍA-SABELL, D.,

James Joyce i a loita..., 148, 151, 170

GIDE, André, 78, 341

Los monederos falsos, 120

GIEDON-WELCKER, Carola,

In memoriam: James Joyce, 150

GLAESER, Ernst,

Clase 22, 120

GOETHE, 21

GOLDMANN, LUCIEN, 27

Introduction aux problemes..., 383, 384

Nouveau roman et réalité, 397, 399

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, 281,

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón 28, 44, 45, 225-235

Cinelandia, 233

Doña Juana la Loca, 233

El caballero del hongo gris, 233

El caballero de Olmedo, 233

El concepto de la nueva literatura, 226

El chalet de las Rosas, 232

El doctor inverosímil, 228-230

El dueño del átomo, 229

El Gran Hotel, 232, 233

El hombre perdido, 231

El incongruente, 28, 44, 45, 230, 232

El novelista, 231

El ruso, 239

El secreto del acueducto, 232

El torero Caracho, 25, 232, 234-235

Greguerías, 227-228

Greguerías selectas, 228

Ismos, 226

La Beltraneja, 233

La emparedada de Burgos, 233

La mujer de ámbar, 233

La Quinta de Palmyra, 232

Las tres Gracias, 233

La viuda blanca y negra, 232

Los adelantos, 233

Los siete infantes de Lara, 233

Mis siete palabras, 226

«Novelas de nebulosa», 230-232

Novelas superhistóricas, 233

Piso bajo, 233

Policéfalo y señora, 233

¡Rebeca!, 231

Seis falsas novelas, 233

GOYTISOLO, Juan,

Fin de fiesta, 38

GREEN, Graham,

Fin de la aventura, 37 [432]

GREEN, Henry, 391

Greguerías, 227-228, véase también Gómez de la Serna

GRENZMANN, WILHELM,

Dichtung und Glaube, 101, 108

Fe y creación literaria, 201, 202

GULLÓN, Ricardo,

Novelistas ingleses contemporáneos, 118, 241

HAHN, Reynaldo,

«Nouvelle Revue Française», 87

HAMMETT,

Cosecha roja, 32

El halcón de Malta, 32

La llave de cristal, 32

HAMSUN, Knut, 36

Hambre, 143

HARRIET-WEAVER, Miss, 149

HAUSER, Arnold, 22, 24, 28

Historia Social de la literatura..., 83, 175

HEGEL, 77

HEIDEGGER, Martin, 77, 339

HELL, Henri,

L'Univers romanesque de M. Duras, 414, 415

HEMINGWAY, E., 31

París era una fiesta, 292

The sun also rises, 291, 292

HESSE, Hermann,

Demian, 120

La ruta interior, 35

HEYM, Georg, 35

HOFMANN, WERNER,

La escultura del siglo XX, 36

HORVARTH, Odón de,

Juventud sin Dios, 120

HÖSTER,

Curación en los Alpes, 104

HOUGH, Graham,

Image and Experience, 30, 148

HUC, Ricarda, 102

HUSSERL, E., 339

HUXLEY, Aldous, 176, 237-254, 337

Arte, amor y todo lo demás (Those Barren Leaves), 238, 241

Ciego en Gaza (Eyeless in Gaza), 238-241, 244

Ciencia, libertad y paz, 238, 246, 251

Contrapunto (Point, Counter Point), 238, 240-243

De la Ceca a la Meca, 238

Dos o tres gracias (Two or Three Graces), 238

El arte de ver, 237

El fin y los medios, 238

El milagro de la Arietta, 238

El tiempo debe detenerse (Time must have a stop), 238-240, 246-247

Eminencia gris, 238

La envoltura humana, 238

La filosofía perenne, 238

La isla (Island), 237, 238, 240, 248, 253-254

Limbo, 238

Los escándalos de Crome (Crome Yellow), 238, 240

Mono y esencia (Ape and Essence), 238, 239, 241, 248, 252

Nueva visita a un mundo feliz, 251

Paja extraña (Antic Hay), 238

Un mundo feliz (Brave New World), 238-240, 248, 250, 252

Viejo muere el cisne (After many a summer), 238, 239, 241, 247-248, 252

IBSEN, 175

INDURAIN, Francisco,

La obra de W. Faulkner, 320, 326

JACOB, Max, 33

JALOUX, 27

JAMES, Henry, 26-27, 291

Jeffrey Aspern Papers, 27

The Ambassadors, 27

The Golden Bowl, 27

The Sacred Fount, 27

The Turning of the Screw, 27

What Maisie Knew, 27 [433]

JAMES, William, 29

JANET, Pierre, 29

L'automatisme psychologique, 29

JANOUCHE, 179

JARNÉS, Benjamín, 67, 129

JASPERS, KARL, 338, 340

JAUSS, 82

JIMÉNEZ, Juan Ramón,

La desesperación del poeta, 229

JOYCE, James, 25, 28, 37, 117, 121, 124, 142-170, 176, 375, 382

A portrait of the Artist as a Young Man, 146, 147, 149, 152

Chamber Music, 145

Desterrados, 145

Dubliners, 145, 149

Ecce Puer, 145

Esteban, el héroe (Stephen Hero), 121, 146-148, 152

Finnegans Wake, 144, 146, 169

Poems Pennyeach, 145, 149

Ulysses, 28, 30, 37, 79, 144-168

JUNG,

¿Quién es Ulises?, 150, 153, 154

KAFKA, Franz, 28, 30, 35, 36, 176-202

América, 181, 182, 185-187

Carta al padre, 178, 182

Descripción de una lucha, 182

Diario íntimo, 181, 186, 385

El castillo, 28, 179, 180, 182, 187-197

El fogonero, 181, 186

El juicio, 182

El proceso, 28, 179, 182, 187, 197-202

El topo gigante, 182

En una colonia penitenciaria, 182, 183

La construcción, 182, 183

La construcción de la gran muralla china, 182

La madriguera, véase La construcción

La metamorfosis, 182, 184-185

Los aeroplanos en Brescia, 182

Tentación en la aldea, véase El castillo

Un golpe a la puerta del cortijo, 197

KANDINSKY, versos de, 35

KARL, FREDERIK R., 377

KICKMANN, Max, 301

KIERKEGAARD, Sören, 77, 182, 338

KLEE, Paul,

Novela y Realidad, 385

KOESTLER, A., 337

KÖHLER, 31

KOKOSCHKA, 35

KÜLPE, Ostwald, 29

LAGERKVIST, Pär,

La sibila, 37

LAÍN ENTRALGO, Pedro, 63, 281

La generación del 98, 63

LANDSBERG,

Réflexions sur..., 340

LANGE, 29

LARBAUD, Valéry, 149

LARRA, J. M.,

Vuelva usted mañana, 189

LASKER-SCHÜLER, Else, 35

LE BON, Gustavo,

Psicología de las masas, 26

LEIRIS, Michel,

Le réalisme mythologique de M. Butor, 411

LENORMAND, 175

LEVIN, Harry,

James Joyce, 142, 143, 147, 150, 151, 155, 167, 170

LEWIS, Carroll, 151

LEWIS, SINCLAIR, 297

LEWIS, Wyndham, 34

LIZARRAGA, Concha, 210

LOP, Edouard,

Essai sur le nouveau roman, 388, 400

LUKACS, GEORGE, 21, 23, 179-181, 189

Le réalisme critique, 83, 120, 123, 179-181

LUPPÉ, Robert de,

Albert Camus, 363, 365 [434]

LLANOS, José M.^a de, 372

MAC LEISH, Archibald, 292

MACHADO, Antonio,

Complementarios, 82, 93, 150

MACHADO, Manuel, 207

MADARIAGA, Salvador de, 259

MAGNY, Claude-Edmonde, 32, 390

La era de la novela americana, 32

MAIGNON, Clemencia, 131

 Manifeste du surréalisme, 176

MANN, Thomas, 28, 100-102

 Alemania y los alemanes, discurso, 112

 Alteza real, 101

 Caído, 100

 Confesiones del aventurero Félix Krull, 101

 El doctor Faustus, 101, 107-112

 El elegido, 102

 El Pequeño señor Friedmann, 100

 Ensayos, 100

 Joseph und seine Brüder, 101

 La canción de la pequeña, 101, 103

 La montaña mágica, 28, 101-107

 La muerte en Venecia, 101, 102

 La sangre de los Wälsung, 101

 Las cabezas cambiadas, 102

 Los Buddenbrook, 79, 100-103

 Señor y perro, 101

 Tonio Kröger, 101, 102

 Tristán, 101

 Zauberberg, véase La montaña mágica

MARBE, 29

MARCEL, Gabriel, 339

Pourquoi l'Espagne?, 365

MARÍAS, Julián, 204, 205, 220

Don Miguel de Unamuno, 205, 220

MARTÍ, José, 23

MARTIN-DESLIAS, Noël,

L'idéalisme de M. Proust, 91

MARTÍN-SANTOS, L.,

Libertad, temporalidad y transferencia, 30

MARTÍNEZ CACHERO, José M.^a,

Las novelas de Azorín, 54, 265, 268

MARTÍNEZ GARRIDO, Alfonso,

El miedo y la esperanza, 38

MARTÍNEZ, LAGO, 249, 250

MARTÍNEZ RUIZ, José, véase Azorín

MATHIEU, 341

MAURIAC, Claude,

L'étouffant univers de M. Duras, 412, 421

Diner en ville, 421

L'agrandissement, 421

La Marquise sortit à cinq heures, 421

MAUROIS, André,

En busca de M. Proust, 80-82, 95

Mágicos y lógicos, 242

MEREDITH, George, 117

MERLEAU-PONTY, 77, 78

Signes, 339

MESSER, 29

MEYRINCK, Gustav,

Golem, 35

MIOMANDRE, Francis de, 264

MIRÓ, Clemencia, 133

MIRÓ, Gabriel, 28, 44, 129-137

Años y Leguas, 130-132

Corpus, 130

Del vivir, 130, 131

Dentro del cercado, 133, 136

El obispo leproso, 130-132, 134

La mujer de Ojeda, 130

La novela de mi amigo, 130

La palma rota, 130

Las cerezas del cementerio, 130, 132-136

Libro de Sigüenza, 132

Nómada, 130

Nuestro Padre San Daniel, 28, 130, 132

MIRÓ, Gabriel, influencia en Valle-Inclán, 287

MOCHEN, Arthur, 178

MOELLER, Charles, 178-180, 185, 190, 201, 202, 344, 352

Franz Kafka o la tierra, 179, 180, 185 [435]

Henry James y el ateísmo moderno, 27

Literatura del S. XX y Cristianismo, 178, 179, 239, 240, 246, 253, 344, 352, 371, 372

MOLITOR, Jan, 178

MONNIER, 179

MONNIG, Mary, 145

MONTE-PROUST, Gérard, 81

MORAVIA, Alberto,

Agostino, 120

La desobediencia, 120

MORENO BÁEZ,

El impresionismo de «Nuestro Padre...», 135, 136

MORGAN, 31

MOUNER, Emmanuel,

Manifeste au service, 840

MULLIGAN, 155

MURCIA, J. I.,

Fuentes del último capítulo..., 275

MURRY, John Middleton, 155

MUSIL, Robert, 120-123

El hombre sin cualidades, 120, 122, 123

Las tribulaciones del estudiante Törless, 120-122

Tres mujeres, 120

NADEAU, Maurice,

Le roman français depuis la guerre, 377, 392, 395

NALKOWSKA, Sofía,

Choucas, 104

naturalismo, 23-25

NEIDER, Charles, 198

NESSI, Juana, 61

NIETZSCHE, 29, 59, 60, 340

NOON, William T.,

Joyce and Aquinos, 155

NORA, Eugenio G. de,

La novela española contemporánea, 222, 225, 260

OBREGÓN,

Ocho mil kilómetros de campaña, 274

O'CONNOR, William van,

William Faulkner, 323

ojo cinematográfico, enfoques, 304-306, véase también Passos.

OLLIER Claude, 418-420

Garantía del orden, 418

La mise en scène, 118

Le maintien de l'ordre, 418

L'été Indien, 418

O'NEILL, 175

ORTEGA Y GASSET, José, 52, 54, 57, 270,

El espectador, 70, 71, 129

ORTIGUEIRA, Toribio de,

Jornada del río Marañón, 274, 275

pansexualismo, en Huxley, 240-241

PARDO BAZÁN, E.,

La cuestión palpitante, 22

PASSOS, John Dos, 59, 291, 292, 295-309

Adventures of a Young Man, 296

Chosen Country (Un lugar en la tierra), 296, 307

District of Columbia, 296, 307, 309

El gran dinero, 299-306

El paralelo 42, 299, 306

La primera catástrofe (1919), 299-306

Los días mejores, 297, 307

Manhattan Transfer, 295, 297-299, 305

Midcentury (Mediados de siglo), 34, 307-309

Most Likely to Succeed, 307

Number One, 296

One Man's Institution, 295

Orient Express, 295

Rocinante vuelve al camino, 59

Streets of Night, 295, 296

The Grand Design, 296

Three Soldiers, 291, 295

PEERS, Allison, 130

PÉREZ DE AYALA, Ramón, 44, 45, 150, 256-262

A. M. D. G., 257 [436]

Belarmino y Apolonio, 258-260

El curandero de su honra, 258, 260, 261

El sendero andante, 256

El sendero innumerable, 256

Hermann encadenado, 256

La caída de los limones, 255

La pata de la raposa, 257

La paz del sendero, 256

Las máscaras, 256

Los trabajos de Urbano y Simona, 258, 260

Luna de miel, luna de hiel, 258, 260

Luz de domingo, 258

Política y toros, 256

Principios y finales de la novela, 256

Prometeo, 258

Tigre Juan, 258, 260

Tinieblas en las cumbres, 257

Troteras y danzaderas, 257, 258

PÉREZ GALDÓS, Benito, 281

PICASSO,

Le désir attrapé par la queue, 33

PICON, GAËTAN, 394,

Moderato cantabile dans..., 412

Panorama de la Nouvelle, 338, 339

PINGAUD, Bernard, 376

PIRANDELLO, 28

POUND, Ezra, 34, 149, 292

PRISTLEY, John B.,

El tiempo y los Comway, o La herida del tiempo 78

Esquina peligrosa, 78

Tres piezas del tiempo, 78

Yo estuve aquí una vez, 78

PRIETO, Antonio,

Tres pisadas de hombre, 38

PROUST, Marcel, 25 28, 33, 76-98, 106, 121, 124, 136, 176, 382

A la recherche du temps perdu, 81, 88, 91, 121

Albertine disparue, 81, 88, 89, 91, 92, 97, 98

A l'ombre des jeunes filles en fleur, 81, 92, 97

Cuadernos, 80, 98

Du côté de chez Swann, 81, 85-87, 89, 91, 94, 96

Du côté de Guermantes, 28, 81, 86, 87, 89, 90 94

Intermittences du coeur, 92

Jean Santeuil, 81

La prisonnière, 81, 97

Les plaisirs et les jours, 80

Le temps retrouvé, 81, 88

Sodome et Gomorrhe, 81, 91, 98

psicoanálisis, 29-31

QUINTELA, Paulo,

O romance alemão contemporâneo, 123

QUIROGA, Elena,

La enferma, 38

QUIROGA, José M.^a, 81

RADIGUET,

Con el diablo en el cuerpo, 120

REYES, Alfonso, 273

RIBOT, Théodule, 29

RICHARDSON, Dorothy, 117, 167

Pilgrimage, 117

RIDRUEJO, Dionisio, 268

RILKE,

Sonetos a Orfeo, 78

RÍO, Ángel del, 217

ROBBE-GRILLET, Alain, 396-406

Dans le Labyrinthe, 396, 399-401

Du réalisme à la réalité, 396

La jalousie (La celosia), 387, 393, 396, 401-403

L'année dernière à Marienbad (guión cine), 396, 404

Le réalisme, la psychologie..., 396

Le voyeur, 396, 398-399

Les gommages (La doble muerte del profesor Dupont), 396-398

L'immortelle (guión cine), 396

Nature, humanisme, tragédie 396

Nouveau roman, homme nouveau, 396

Pour un nouveau roman, 125, [437] 381-383, 385-388, 392, 396, 403, 404

Temps et description dans..., 396

Une voie pour le roman futur, 396

Rochefor, 179

roman fleuve, 26

ROSSI, Pascuali, 26

ROSTENE, Paul, 202

ROUSSEAU, André, 102, 110, 111, 395

RUEDA, Salvador, 132

RUSSELL, Bertrand,

El impacto de la ciencia..., 250

RYAN, James, E.,

Los niveles de significación..., 199

SAINT-SIMON, 23

SAINT-REAL, 21, 22

SALINAS, Pedro, 81, 86

SARRAUTE, Nathalie, 381, 382, 384, 388, 390-395

Ce que voient les oiseaux, 391

Conversation et sous-conversation, 391

De Dostoyevski à Kafka, 390

Le Planetarium, 390, 392, 394-395

L'ère du soupçon, 390, 395

Les fruits d'or, 390, 394

Martereau, 390, 392

Novela y realidad, 391

Portrait d'un inconnu, 390, 392

Tropismes, 390

SARTRE, Jean-Paul, 23, 78, 141, 176, 179, 199, 212, 213, 219, 317, 327, 330, 343-361, 388, 390

Critique de la raison dialectique, 344

Huis-clos, 343, 345, 359

Kean, adaptación, 345

El hombre y las cosas, 179, 199, 317, 327, 330

La dernière Chance, 354, 359

L'âge de raison, 354, 357

La mort dans l'âme, 354, 357, 358

La náusea, 36, 212-212, 337-341, 343, 347-354

La putaine respectueuse, 345

Le Diable et le Bon Dieu, 345

L'engrenage, 347, 361

Les chemins de la liberté, 340, 343, 347, 354-356

Les jeux sont faits (La suerte está echada), 347, 359-361

Les mains sales, 345-346, 355

Les mots, 343,

Les mouches, 343, 345, 354, 355

Le mur, 343, 347

les sequestrés d'Atona, 345

Les Temps Modernes, revista, 343

Le Sursis, 118, 354, 356

L'être et le néant, 343, 344, 352

L'imaginaire, 344

L'imagination, 344

Morts sans sépulture, 343, 345

Nekrassov, adaptación, 345

Opera omnia, 344

¿Qué es la literatura?, 293

Situations, 367

Théorie des ensembles pratiques, 344

SASTRE, Alfonso,

La mordaza, 369

SAUVAGE, André, véase Lop

SCOTT FITZGERALD, 292

SCHELER, Max, 340

SCHMITZ, Ettore, véase Svevo

SCHOEPS, 202

SCHÖNBERG, Arnold,

Harmonielehre, 112

SCHOPENHAUER, 59, 60

SENART, Philippe, 383

SIMON, Claude, 381, 421-423

Gulliver, 422

La corde raide, 422

La hierba, 422

Le Palace, 423

Le Route de Flandres, 423

Le Sacre du printemps, 422

Le Tricheur, 422

Le vent, 422

SIMONET, Albertine, 97 [438]

SINCLAIR, Upton,
100 %, 291

SMITH, Logan P., 291

SMITH, Paul Jordan, 159

SOUVIRON, J. M.^a,
Compromiso y deserción, 341

SPAGNOLI, John,
The social attitude of M. Proust, 94

SPENCER, Teodore, 23, 30, 146, 149

SPERATTI DE PINERO, E., 274, 277, 278

STALLINGS, Lawrence, 291

STEIN, Gertrude, 291, 292

STEINBECK, John,
El omnibús perdido, 79
Las uvas de la ira, 293, 300

STENDAHL, 21, 22, 28
Rojo y Negro, 22, 142

STEPHEN, Leislle, 117

STERNE, 324

STRINDBERG, 175

STUART GILBERT, 144
Das Rätsel Ulysses, 153

James Joyce's «Ulysses», 160

superrealismo, en Azorín, 264, 266-268

SVEVO, Italo, 28, 31, 124-125

 La coscienza di Zeno, 28, 124

 La novella del buon vecchio..., 124

 Sanelita, 124

 Una vita, 124

TAINED, Hipólito, 23

teatro psicológico, psicoanalítico, 175

THORNDIKE, 31

tiempo, concepción del, véase Proust y Mann

TORRE, Guillermo de,

 La aventura estética, 340

 Prólogo a la obra de Gómez de la Serna, 225-227

TRAKI, GEORC, 35

UNAMUNO, Miguel de, 204-223

 Abel Sánchez, 205, 210, 213, 216-220

 A lo que salga, 206

 Amor y pedagogía, 44, 209-210

 Andanzas y visiones españolas, 204

 Cómo se hace una novela, 207, 208, 210

Confesiones, 217

Del sentimiento trágico de la vida, 216, 219-220

Dos madres, 222

El espejo de la muerte, 222

El marqués de Lumbria, 222

El otro, 216

En torno al casticismo, 204

La agonía del cristianismo, 216

La tía Tula, 206, 219-220

Nada menos que todo un hombre, 206, 222, 223

Niebla, 206, 207, 210-216

Paz en la guerra, 206, 208

Por tierras de Portugal y España, 204

San Manuel Bueno mártir, 213, 220-222

Soledad, 216

Tres novelas ejemplares y un prólogo, 222

Una historia de amor, 222

Vida de Don Quijote y Sancho, 204, 211

utopías de Huxley, 248-251

VALERA, Juan, 211

VALOIS, Bernard de, 81

VALLE-INCLÁN, Ramón María del, 35, 46-50, 155, 156, 270-287

Años y leguas, 287

Aromas de leyenda, 270

Baza de espadas, 46, 280, 287

Comedias bárbaras, 46, 270

Corte de los milagros, 46

Divinas palabras, 271

El pasajero, 270

El Ruedo Ibérico, 37, 271-273

Farsa y licencia de la Reina Castiza, 271, 280

Femeninas, 46

Flor de santidad, 46, 270 [439]

La corte de los milagros, 280-282, 284, 287

La guerra carlista, 46, 49, 270, 272

Los amenes de un reinado, 273, 280, 284, 285

Luces de bohemia, 271, 272, 284

Memorias del marqués de Bradomín, 47-48

Sonatas, 44, 46-49, 135, 270, 273

Tirano Banderas, 35, 46, 271-279

Viva mi dueño, 46, 280, 281, 283, 285, 287

VAUN, P. Gerald, 251

VARELA JÁCOME, B.,

 La técnica narrativa de A. Huxley, 250

VÁZQUEZ, Francisco,

Relación verdadera..., 274

VICO,

Scienza nuova, 170

VILANOVA, Antonia,

Faulkner y la técnica..., 329

Recensión de L'après midi de M. Andesmas, 417

VOGHEMANN, D. J., 178

vorticismo, 34

WATSON, 31

Behavior, 31

behaviorism, 31

Psychology from..., 31

WEIDLÉ, Wladimir,

Ensayo sobre el destino actual, 28, 186

WEININGER, 35

WELLS,

La máquina del tiempo, 250

WHARTON, Edith, 291

WOOLF, Virginia, 28, 117-119

Flush, 118, 119

Jacob's Room (El cuarto de Jacob), 28, 117

Mrs. Dalloway, 118

Orlando, 79, 118, 119

The Wewes (Las olas), 118

The Years (Los años), 118, 119

To the Lighthouse (El faro), 118

WOOLSEY, John M., 162, 167

ZAMORA VICENTE, A.,

Las sonatas de Valle-Inclán, 44

ZOLA, E., 24

ZUBIZARRETA, Armando, 207

Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.



editorial del cardo