E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

LITERATURA CONTEMPORANEA

(Después de 1945)

VOLUMEN 9

Esta Historia de la Literatura Universal pretende acercarnos a las diversas producciones literarias mediante una exposición clara pero rigurosa de sus correspondientes tradiciones. Habiendo optado por el estudio a través de las literaturas nacionales, al lector se le ofrece, al tiempo que mayor amenidad y variedad, una estructuración más acorde con los criterios de divulgación que presiden la obra. No se olvida, por otra parte, agrupar las diferentes tendencias como, menos aún, insertarlas decididamente en su determinante marco histórico.

La quiebra de los actuales sistemas sociales, políticos y de pensamiento es resultado directo de la inutilidad de la II Guerra Mundial, pues extirpó los fascismos sin solventar la crisis que los había justificado y legitimado y de la cual todavía hoy seguimos teniendo signos inequívocos. Las artes y la cultura contemporáneas han sido incapaces, hoy por hoy, de darle una respuesta, de tal modo que bien podemos hablar de «Posmodernidad» como del resultado de insistir en los postulados de la Modernidad con pocas variaciones y escasa originalidad: las asociadas al neo-vanguardismo en cualquiera de sus formas, tanto experimentales como tradicionalistas.

Eduardo Iáñez

El siglo XX: literatura contemporánea

Historia de la literatura universal - 9

ePub r1.0

jaleareal 15.08.16

Título original: *El siglo XX: literatura contemporánea*

Eduardo Iáñez, 1995

Diseño de cubierta: Antonio Ruiz

Editor digital: jaleareal

ePub base r1.2

A todos aquéllos —familia, alumnos, compañeros:
amigos y enemigos— a quienes no he podido dedicarles
todo el tiempo que se merecían
a causa de esta obra.

Agradecimientos

No por ser un tópico hay que olvidar dejar constancia de que una obra de estas características no es posible llevarla a buen puerto sin la colaboración de muchos. La publicación de este último Volumen me ofrece la ocasión idónea.

Desde estas líneas quiero agradecerles su paciencia a José Manuel y a Agustín, los editores. Su confianza en este proyecto ha sido en ocasiones mayor que la mía propia; sin sus orientaciones, su ayuda, sus colaboradores humanos y parte de sus fondos editoriales esta obra quizás hubiese visto la luz, pero desde luego no como hoy la contempla.

Quiero también recordar a los profesores —maestros y amigos— que han ido viendo cómo crecían las páginas de esta obra a la par que la desesperación de su autor. Muy especial es mi gratitud hacia algunos de los que en su día me formaron y hoy me siguen guiando en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada: sobre todo hacia el profesor José A. Fortes, siempre maestro y amigo a pesar de la distancia y de los años, a quien debo buena parte de lo que hoy pueda saber; y agradecerles, como Decano y Vicedecano por aquellas fechas, a los profesores Manuel Sáenz Lorite y Luis García Montero —poeta que tiene en esta obra su lugar— la presentación que de esta Colección se hiciera en mi ciudad de Granada allá por el año 1989. Conste también una mención para Joaquín Martín Martínez, profesor impaciente y lector infatigable, cuyas orientaciones en este último Volumen agradezco enormemente.

Y gracias también a todos aquéllos que aquí sólo enumero: alumnos, compañeros, personal bibliotecario de la Universidad de Granada, amigos libreros; y además a todos los que, con críticas serias —unos— y con reticencias —otros—, me han animado a concluir esta obra.

Confío en que su difusión obligue a una segunda edición en la que enmendar errores, remediar lagunas y atacar la parcialidad, tan difíciles de evitar.

El siglo XX: literatura contemporánea

Introducción a la literatura contemporánea

El sentimiento de inseguridad imperante en el período de entreguerras se adueñó de prácticamente todo el globo con la Segunda Guerra Mundial, cuya conclusión con la victoria aliada posiblemente no cerrase ningún interrogante, sino que sencillamente lo dejase en suspenso. La derrota de los fascismos en 1945 no suponía en absoluto la liquidación de la crisis en que éstos fueron cultivados; y las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki son, en este sentido, tanto el broche absurdo de una guerra cruenta e irracional como el símbolo de una pregunta que finalmente se quedó flotando en el aire y a la que, después de largos años, ha seguido sin encontrársele respuesta. Así que, tras unos primeros años dominados por la seguridad ideológica, hace ya décadas que a nadie se le oculta que la crisis y la quiebra ideológicas son una realidad de la que, hoy por hoy, sólo se viene escapando dado el alto grado de asimilación de sus propias contradicciones por parte de los actuales sistemas sociales, políticos y de pensamiento.

El clima dominante en las relaciones internacionales durante este período reproduce la quebradiza fragilidad de las ideologías dominantes: la tensa «*Guerra fría*» ha sido una realidad hasta hace escasos años, y posiblemente la desconfianza mutua entre ambos bloques —capitalista y socialista— no sólo ha propiciado el imperialismo latente o explícito de los Estados Unidos y de la Unión Soviética, sino que también en buena medida ha podido paralizar el pensamiento de posguerra, enquistado en posiciones anteriores al conflicto bélico y cuyas raíces se hunden en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. La extinción del socialismo comunista en los países del Este europeo y en otros países del mundo, así como la consecuente instauración de lo que ampulosamente se viene llamando el «nuevo orden mundial», sorprendieron incluso a los más avisados; y aunque es cierto que de ese modo pueden evitarse los momentos de más acusada tensión —recordemos, simplemente, la crisis de los misiles de Cuba—, tampoco lo es menos que la mera desaparición del bloque socialista ha demostrado no ser en absoluto una

solución. De ahí que afirmásemos un poco más arriba que la victoria aliada en la Segunda Guerra Mundial sólo suponía la postergación de un interrogante aún no resuelto sobre el destino del mundo actual. Éste asiste todavía, a finales de nuestro siglo, a un momento conflictivo que tiene sumida a gran parte del planeta en la miseria, la guerra, el hambre y la intolerancia de distintos signos.

Las artes y el pensamiento actuales también tienen ese aire de aparente continuidad aproblemática consagrado por la posguerra: nada esencialmente nuevo ni original aportan los artistas y los pensadores actuales a nuestro siglo, que en su segunda mitad ha hecho suya la *posmodernidad*. Por tal entendemos la repetición, con escasas variaciones, de los postulados de la modernidad: los mismos que, en esencia, guían ideológicamente a nuestros contemporáneos; su expresión artística es el *neo-vanguardismo*, al que le debemos —bajo sus diferentes formas— algunas de las aportaciones más interesantes de la cultura de posguerra: podemos recordar manifestaciones como el formalismo y el estructuralismo en la literatura, la abstracción y el arte «pop» en pintura, la renovación del discurso cinematográfico, la estética «beat» —una nueva forma de malditismo contracultural—, etc. Todas ellas, no obstante y pese a su interés, tienen su punto de partida en actitudes y en formas anteriores, con la novedad de haber incorporado en algunos casos técnicas y medios propios de otros terrenos artísticos: la música actual, el cine, el cómic, la publicidad y la propaganda… Debemos advertir, por otro lado, que el sentimiento de incertidumbre y la carencia de normas y valores han originado el auge de ideologías y movimientos neo-tradicionalistas y autoritarios que de algún modo intentan, recurriendo al pasado, al nacionalismo y al irracionalismo, solucionar el agotamiento de las actuales formas de pensamiento. En cuanto al terreno literario, tampoco ha sido extraña en las últimas décadas la recuperación de determinadas formas tradicionales, entre las que quizá sean las narrativas las más sintomáticas: de hecho, es la novela el género que más está acusando en los últimos años la vuelta a los moldes ya consagrados por la tradición, con una simple puesta al día de su característica conflictividad individualista.

El progreso tecnológico y científico es, por su lado, la faceta de la humanidad que un más amplio grado de desarrollo ha alcanzado en esta segunda mitad del siglo XX. No deja de resultar sorprendente que los avances médico-biológicos, energéticos y, sobre todo, la aplicación de nuevos medios y sistemas de comunicación corran parejos con el subdesarrollo, la

explotación y la pobreza en que va hundiéndose irremisiblemente la mayor parte del planeta (a la que las naciones ricas han bautizado como Tercer Mundo). Habrá que preguntarse por qué, significativamente, algunas de las mejores muestras de vitalidad de la cultura de las últimas décadas están llegando de ese Tercer Mundo que los países desarrollados seguimos arrinconando; aunque el problema de su superpoblación y deficiente explotación preocupa últimamente a instituciones y organismos, parece que no se trata tanto de una cuestión de solidaridad como de evitar la extensión de los conflictos sociales que allí están surgiendo en forma de enfrentamientos raciales o religiosos y que ya amenazan «nuestro» mundo.

Aparece así, cada vez con mayor frecuencia y peso, una «literatura-otra» dominada por una visión del mundo distinta de la occidental, sobre la cual había gravitado la cultura. No nos referimos ahora al exotismo y al escapismo que habían caracterizado a los románticos y a los finiseculares; ni siquiera a la estética contracultural que tuvo su momento de esplendor —asociado a la música— entre finales de los cincuenta y principios de los setenta. Al hablar de «literatura-otra» nos referimos a la nueva mirada de otros pueblos que hasta ahora no había sido acogida en la tradición culta; su gran aportación al panorama de las artes universales es —como en los orígenes de las literaturas occidentales— conciliar lo culto con lo popular y lo mítico con lo profano. El «boom» hispanoamericano fue —o pudo haber sido— un primer paso en esta dirección: aunque los intereses editoriales en gran medida traicionasen sus propósitos iniciales, su aportación ha sido altamente significativa para muchos autores recientes; confiemos en que los resultados de lo que podríamos denominar «orientalización» de las letras no acabe de la misma forma. De cualquier manera, y a modo de conclusión, podríamos decir que el estado de la literatura actual permite al menos vislumbrar un intento de superación de formas ya ineficaces; la vuelta a los orígenes parece estar siendo, en cierta medida, la solución propuesta tanto por otras literaturas de ámbitos muy distintos a los nuestros como por autores muy dispares y diversos cuyos eclecticismo y subversión de valores son herencia de las Vanguardias que intentan superar.

1

La literatura en las dos Alemanias

1. Construcción política y cultural de la RFA

Entre 1933, año de la subida al poder del nazismo, y 1939, cuando se inició la Segunda Guerra Mundial, los intelectuales y artistas —junto a los judíos— habían abandonado Alemania de forma tan masiva, que bien podemos afirmar que lo mejor de su cultura se hallaba en el exilio. París y Praga primero, como después los Estados Unidos, fueron los destinos más frecuentes de los exiliados alemanes, quienes desde esos puntos organizaron una red literaria de comunicación por medio de diversas revistas. El objetivo común de todas ellas, pese a sus formas y tonos políticamente diversos, era crear un frente cultural unido desde el que reflexionar de modo profundo, libre y desinteresado sobre el fascismo en Europa; y, sobre todo, desde el que atacar las raíces mismas del totalitarismo, tomando conciencia de las reales dificultades para frenarlo y vencerlo. Entre estos órganos de difusión se hallan las revistas *La colección* (*Die Sammlung*, 1933-1935), la más ecléctica políticamente; *Nuevas hojas alemanas* (Praga, 1933-1935), de fondo comunista y de talante liberal, cuyas figuras más sobresalientes eran Oskar Maria Graf y Jan Petersen; y la quizá más trascendente de todas, *La palabra* (*Das Wort*, Moscú, 1936-1939), desde la cual se debatió el tema de la postura de los artistas ante el fascismo y se inició la búsqueda de las señas de identidad de una nueva literatura alemana.

Los grandes centros del debate fueron el expresionismo y el realismo, condenando en el primero su patetismo subjetivista —cercano al decadentismo finisecular—, su evasión de la realidad y, con ellos, su muy tibia e inconcreta oposición al sistema burgués; mientras que, por el contrario, hubo un movimiento de aproximación a los postulados realistas, cuyos máximos referentes en Alemania se hallaban en el clasicismo literario de los siglos XVIII y XIX. Pero la clave de toda la polémica estaba en que muchos artistas y críticos habían descalificado el Expresionismo al considerarlo punto de partida estético del nazismo, al que había legitimado y justificado

ideológicamente. El fondo, por tanto, de esta polémica entre expresionismo y realismo era fundamentalmente político, ya que, por el otro lado, la apuesta por el realismo presuponía la formación de un frente político bajo el denominador común del comunismo alemán. El problema del realismo se planteaba así no desde una perspectiva formal, sino intencional: el creador y teórico marxista Bertolt Brecht centró el debate en el «por qué» y el «para qué» de una literatura realista en el siglo xx, apostando en concreto por una literatura popular, como muchos otros —con György Lukács a la cabeza— optaron por la novela histórica como forma de compromiso entre literatura y sociedad.

Todo esto quiere decir que, en cualquier caso, ya en plena efervescencia nazi y durante la misma guerra, la cultura alemana estaba planteándose su desarrollo ulterior y delimitando el terreno en que había de moverse durante la posguerra. En el caso de la literatura, éste era el del compromiso tanto con un nuevo realismo como con una historia que los escritores debían explicar —literariamente— a una sociedad recién salida de la barbarie nazi y del horror de una guerra; una literatura que, en último extremo, debía ser escrita desde un país nuevo, que afrontaba una nueva etapa y que iba a conocer una sociedad en casi todo distinta a la de la primera mitad de nuestro siglo. Porque la derrota del Tercer Reich en la guerra a manos de las potencias aliadas significaba mucho más que la derrota de una nación; constituía una victoria sobre un sistema totalitario que había sido exportado a otros países y que debía ser aniquilado completamente. Y esto iba a traducirse en la imposición a Alemania de una nueva forma política y social que, aun inspirada y realizada por los propios alemanes, sería supervisada inicialmente por los aliados que ocupaban el país (Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos y la Unión Soviética).

La dificultad de la tarea queda fácilmente demostrada con las terribles contradicciones que implicó el proceso de reconstrucción alemana y que explican el peculiar desarrollo y el tono dominante en su cultura de posguerra —al menos hasta bien mediados los años sesenta—. Uno de los condicionamientos más importantes en este sentido para toda la cultura alemana de posguerra fue el hecho de que en 1949 el país se dividiese en dos: una República Federal (RFA), tutelada en los primeros años por los Estados Unidos e inspirada en los principios del capitalismo; y la República Democrática (RDA), «país-satélite» de la Unión Soviética inspirado en el socialismo comunista. Alemania se convertía de ese modo, durante largos

años, en el terreno donde más fielmente se reproducía la *Guerra Fría* que enfrentaba a capitalismo y comunismo; este enfrentamiento en sí mismo, unido a la tutela de EE.UU. y al hecho de que en la RFA se ensayase un peculiar *socialismo democrático* —una «tercera vía» entre capitalismo y socialismo—, ha marcado hasta nuestros días la vida de la RFA, sobre todo las relaciones entre la cultura y el poder. Dichas relaciones se han caracterizado por la desconfianza más absoluta, ya que aquélla duda de la legitimidad del sistema alemán, mientras que éste sólo ve en los intelectuales y artistas a insidiosos comunistas en quienes late el deseo de la destrucción del Estado (tengamos en cuenta, además, la tremenda fuerza de los organizadísimos sindicatos de escritores y de libreros de Alemania Occidental, que han hecho de su país una de las grandes potencias editoriales internacionales).

2. La primera posguerra

La literatura cultivada en la RFA durante los años de la más inmediata posguerra fue casi una continuación, poco consciente, de la practicada durante la guerra e incluso en el período nazi. Así pues, por un lado tenemos a algunos autores próximos al fascismo —los menos—; y, por otro, a los antifascistas, entre los que debemos distinguir a los exiliados de los «emigrados interiores» que resistieron en Alemania: aquéllos, con Thomas Mann a la cabeza, le negaron todo valor a la literatura producida en Alemania entre 1933 y 1945, incluida la de los «resistentes»; mientras que éstos no veían con buenos ojos a los exiliados —a quienes consideraban, sin distinciones, comunistas—, sobre todo a raíz de la instalación de muchos de ellos en la RDA (el miedo generalizado a la izquierda se cebó en el comunismo, de lo que es síntoma la prohibición e ilegalización del partido comunista en 1956).

a) Literatura antifascista

Durante los primeros años de posguerra ciertamente predominó una literatura antifascista, tensa sin duda a causa de la sobrecogedora cercanía de los sucesos, y en la cual había un exceso de testimonialismo y de documentalismo. Muy característica de esta época y de este tipo de producción es la novela *La séptima cruz* (*Das siebte Kreuz*), escrita

originalmente en inglés en 1942 —traducida al alemán cinco años después— por la exiliada Anna Seghers. A pesar de la distancia, el recuerdo y la excelente documentación hacen de esta novela uno de los testimonios más patéticos sobre la Alemania nazi y, en concreto, sobre el horror de los campos de concentración, narrando la heroica fuga de siete prisioneros en honor de los cuales se instalan siete cruces a las puertas del campo. No debemos olvidar tampoco la labor de los maestros del período precedente (Volumen 8, *Capítulo 10*) que vivieron el nazismo y la guerra y posteriormente, en sus últimas obras, se comprometieron en su explicación y denuncia (recordemos a los hermanos Mann, a Becher, a Döblin y, sobre todo, a Brecht, cuyo papel de teórico y pensador lo puso a la cabeza del antifascismo, advirtiendo en varias obras ensayísticas del peligro de legitimación del fascismo que encierra toda forma de capitalismo).

En un terreno más ampliamente crítico se movieron muchas de las revistas de la época, publicadas en zonas de ocupación aliada. Es sintomático del proceso de reconstrucción de la RFA el caso de *La llamada* (*Der Ruf*), una publicación de carácter político que fue intervenida por los norteamericanos y cuyos directores fueron cesados a causa de la línea seguida por la revista: el rechazo del tópico de la «culpa» alemana y, consiguientemente, la denuncia del sufrimiento a que seguía siendo sometido el pueblo alemán por las tropas aliadas, denominadas «de ocupación». A uno de los directores cesados se le debe precisamente la creación del *Grupo 47*, importante organización de escritores que, sólo un par de años después del fin de la guerra, habían comenzado a tomar conciencia del problema de la posguerra alemana y de la muy peculiar construcción de la RFA. El *Grupo 47* fue el más importante grupo de autores alemanes de la inmediata posguerra, aunque al ser sobrevalorado se acomodó en una crítica progresivamente menos exigente. Aunque el grupo mantuvo su prestigio durante largos años, ya a finales de los cincuenta comenzaron a alzarse en su seno voces de alarma por su acomodación, que fue duramente atacada y repudiada por los jóvenes de finales de los sesenta.

b) Otros autores de los años 40

Al margen de todo antifascismo pareció quedar en un primer momento la lírica, que tendía por estos años a continuar la poesía de entreguerras en la que se habían iniciado realmente estos autores. A caballo entre la poética simbolista y el formalismo expresionista, los primeros líricos de posguerra

siguieron refugiándose en el intimismo, el bucolismo y el espiritualismo, cultivando moldes tan tradicionales como la balada y la elegía. Entre ellos podemos recordar a Gertrud von Le Fort (1876-1971) y a Friedrich Geörg Jünger (1898-1978). Las mejores obras de la primera pertenecen en realidad al período de entreguerras, pero su influjo fue muy considerable en los años cuarenta: recordemos sus *Himnos a la Iglesia* (*Hymnen au die Kirche*, 1928), donde desnuda su alma para establecer un diálogo místico con el catolicismo; y su novela *La última del cadalso* (*Die Letzte am Schafott*, 1931), una recreación historicista de la ejecución en la guillotina de dieciséis monjas carmelitas en 1794, en que también se inspiraron los *Diálogos de carmelitas* del francés Bernanos (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5.c.* del *Capítulo 2*). Por su lado, Friedrich Geörg Jünger, hermano de Ernst e ideológicamente cercano a éste (véase el *Epígrafe 2.c.III.*), es también autor de poemas y relatos de serena sensibilidad, sutiles y sensuales, que lo colocan en la órbita del tradicionalismo posromántico. Hoy se le recuerda especialmente por su novela *Dos hermanas* (*Zwei Schwestern*, 1956), donde da vida al ambiente de la Roma fascista sin ahondar, no obstante, en cuestiones políticas.

Pero habría de ser por medio de la práctica del «*desmonte total*» (*Kahlschlag*) preconizado por Wolfgang Weyrauch como la literatura alemana había de conocer un nuevo punto de partida: se trataba de buscar un reinicio, un nuevo comienzo literario que, desde la poesía, buscase la verdad, y no sólo la belleza perseguida por las estéticas simbolista y expresionista. El mejor representante de esta tendencia poética fue Günter Eich (1907-1972), creador de un lenguaje poético desnudo que estéticamente significaba una reacción frente al formalismo anterior. Aunque, curiosamente, el arquetipo de este «desmonte» lo tenemos en la obra de un autor que ni siquiera pudo conocer su teorización: Wolfgang Bochert (1921-1947), prematuramente muerto en un hospital. Heredero formal del Expresionismo y del Surrealismo, el valor de su lírica —lacónica y directa— consiste, no obstante, en haberle dado alcance y sentido realistas a las experiencias de toda su generación: la que no había podido conocer más horizonte que el fascismo y había tenido que sufrir la más cruel y horrible de las guerras a causa de los errores de sus padres. Bochert fue fundamentalmente poeta —*Farolas, noche y estrellas* (*Laterne, Nacht und Sterns*, 1946)— y cuentista —*Aquel martes* (*Au diesen Dienstag*, 1947)—, pero su consagración se produjo gracias a su «drama radiofónico» *Fuera ante la puerta* (*Draußen vor der Tür*), uno de los grandes éxitos del teatro alemán de posguerra. El personaje central es un antihéroe, Beckmann, que regresa humillado de una guerra a la que había marchado engañado y a

quien sus compatriotas señalan ahora como causante del complejo de culpa que ha barrido del país a sus héroes y el orgullo nacional.

Al hilo de esta pieza podemos recordar *El general del diablo* (*Des Teufels General*, 1946), de Carl Zuckmayer, autor de cierto éxito en la preguerra y que consiguió algún otro en la década de los cincuenta —*La luz fría* (*Das kalte Licht*, 1955), sobre la Resistencia francesa— con un teatro popular y político poco exigente.

c) La transición a los 50

La cultura de los años cincuenta en la RFA se caracteriza por cierta tendencia a su disociación de la política, a la que los intelectuales acusan de «continuismo» al haber asumido como propio el capitalismo económico. Sin embargo, dicha tendencia no se confirma por igual en todos los autores y géneros: mientras que la poesía no adopta por lo general en estos años formas ni tonos sociopolíticos, la narrativa, por el contrario, recoge al menos cierta tensión entre el politicismo y el abandono de todo compromiso en la literatura.

I. LA LÍRICA. En el terreno de la poesía, el resultado es el repliegue en un individualismo intimista que disuelve la realidad en un conjunto de sensaciones e intuiciones de deuda simbolista. El aspirador directo de esta lírica es Gottfried Benn (1886-1956), uno de los autores máximos de la literatura alemana de la primera mitad del siglo (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5.a.* del *Capítulo 9*), que siguió componiendo durante estos años y a quien se debe la publicación de *Poemas estáticos* (*Statische Gedichte*, 1998).

Pero el mejor representante de la lírica del momento lo tenemos en Paul Celan (seudónimo de Paul Antschel, 1920-1970), posiblemente el gran poeta en lengua alemana de la posguerra en cuya obra confluyen las líneas maestras de la lírica contemporánea, desde el Romanticismo alemán a la vanguardia surrealista, pasando —es quizás su deuda fundamental— por el Simbolismo francés, del que heredó la idea de la palabra poética como instrumento único y último de comunicación con la trascendencia. Autor emblemático de su época, vivió todos los horrores de la guerra: la invasión de su ciudad natal, Czernowitz, por los nazis; la persecución y reclusión en un campo de concentración —Celan era judío—; y el exilio a la URSS, que abandonó al finalizar la guerra para instalarse en París, donde se suicidó. Estas experiencias, su carácter y sus deudas poéticas y filosóficas hicieron que

Celan se refugiase en la poesía como un lugar desde el que contemplar un mundo esencial, progresivamente depurado por la acción de la palabra y, en consecuencia, también progresivamente más hermético y vedado para muchos. Esta trayectoria se inicia ya con su primer libro, *La fuga de la muerte* (*Die Todesfuge*, 1945), cuyo éxito desagradó poderosamente al poeta al deberse a una mala interpretación por parte de la crítica oficial, que aplaudía su superación del pasado mientras que en él Celan había querido presentar la realidad del nazismo y de sus campos de concentración. El desánimo cundió en el poeta a raíz de la tergiversación de su palabra hasta el punto de invitarlo a apartarse deliberadamente de todo camino trillado. Se refugió entonces en el mundo denso y abigarrado de sus libros *Amapola y memoria* (*Mohn und Gedächtnis*, 1952), *De umbral en umbral* (*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955) y *Rejas del lenguaje* (*Sprachgitter*, 1959), cuya rica ambigüedad sigue revelándonos en Celan a uno de los poetas más interesantes de la posguerra alemana. En todos ellos encontraremos un complejo y rico mundo de imágenes de carácter simbólico que, sin desdeñar lo histórico y concreto, remiten al mundo inconsciente del autor.

Hay que señalar, por fin, la relativa importancia de cierta poesía modernista que continuaba sin grandes innovaciones las líneas maestras del Vanguardismo de entreguerras: aunque no ofrece grandes nombres, algunos de ellos —como el de Günter Grass— podremos al menos encontrarlos en momentos posteriores, aun en otros géneros.

II. TEATRO. Por su lado, la producción dramática de estos años en la RFA nos proporciona una idea exacta del panorama literario: el género era, en palabras de muchos, poco menos que impresentable, como penosa la imitación del teatro poético y religioso de principios de siglo, sin que todavía hubiesen conseguido el existencialismo ni el teatro «del absurdo» su perfecta aclimatación en suelo alemán —en este caso debido al terror que provocaba entre las clases dominantes cualquier atisbo de izquierdismo—.

Sólo merece recordarse el papel desempeñado en el teatro de los cincuenta por dos autores suizos de expresión alemana: Frisch y Dürrenmatt, dos humanistas integrales cuya producción dramática destaca por su dimensión moral y crítica. Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) ha sabido imprimirle sentido colectivo a los problemas individuales del ser humano contemporáneo en piezas como *La visita de la vieja dama* (*Der Besuch der alten Dame*, 1956), sin duda su mejor obra, cuyo tono trágico tiene ecos clásicos —historia de una represalia personal con el poder del dinero como marco—; *El*

matrimonio del sr. Misisipí (1952), cuyo tono absurdo refleja la crisis de toda seguridad ideológica en nuestros días; y *Los físicos* (*Die Physiker*, 1962), que trata un tema frecuente en el teatro germano: el peligro de la utilización de los avances científico-tecnológicos para la amenaza de la humanidad. En los años setenta, el humanismo de Dürrenmatt ensombreció sus tonos y originó un repliegue sobre la técnica dramática, que en obras como *El meteoro* (1966) y *Retrato de un planeta* (1971) se potencia hasta dejar en un segundo plano el mensaje teatral.

Max Frisch (n. 1911), por su lado, deja traslucir en sus obras dramáticas cierta desconfianza en la repercusión de la literatura, aunque creía que ésta tiene obligadamente una función social que cumplir. Su obra más significativa es, en este sentido, *Andorra* (1961), que presenta un tema muy característico del resto de su producción, sobre todo, de la narrativa (véase el *Epígrafe 3.a.II.*): el condicionamiento del hombre actual a su imagen pública y a la opinión ajena, en el marco de una historia con la que Frisch denuncia el antisemitismo. También en *Biedermann y los incendiarios* (*Biedermann und die Brandstifter*, 1959) había lanzada ya un alegato contra las actitudes burguesas que en su día permitieron las atrocidades nazis: en ella, Frisch arremete contra la pasividad y permisividad con que la burguesía contempla en determinados casos la violencia como último recurso para la defensa de su propio «orden».

Citemos, por fin, la labor realizada por numerosos dramaturgos con el teatro radiofónico, al que se dedicaron también autores de reconocida altura —Dürrenmatt, Böll—, siendo el de mayor éxito el también poeta Günter Eich (*Epígrafe 2.b.*), en concreto con su obra *Sueños* (*Träume*, 1951).

III. LA NOVELA. Frente a la lírica y a gran parte del teatro, la narrativa de los cincuenta se mueve en la RFA entre el deseo de compromiso y cierta tendencia evasiva, entre un subjetivismo ensalzador del «yo» y la denuncia de la pérdida de las señas de identidad germanas. Esta tensión quizá se deje notar mejor en autores ya consagrados, como Ernst Jünger (n. 1895), un escritor —poeta, ensayista y narrador— muy premiado dentro y fuera de las fronteras de su país. Las actitudes políticas, intelectuales y literarias de Jünger, sin embargo, no siempre han sido bien entendidas: aunque ciertamente puede ser tenido por un fiel representante del conservadurismo ideológico alemán, sus deudas filosóficas con Nietzsche —en concreto, con la teoría del «super-hombre»— y su postura durante el período nazi y su lugar en el ejército durante la Segunda Guerra Mundial, siempre han despertado las suspicacias

de los sectores más liberales. De entre su amplia producción podemos destacar las novelas *El nudo gordiano* (*Der Gordische Knoten*, 1953) y *Abejas de cristal* (*Gläserne Bienen*, 1957), que presentan sendas variantes del tema del «super-hombre» nietzscheano, poniendo el acento en la libertad inherente al ser humano por encima de toda clase de instituciones.

3. Realismo y compromiso político en la RFA

Desde finales de los años cincuenta y durante toda la década de los sesenta, la literatura de la RFA estuvo marcada por la politización, característica por otra parte de toda la cultura occidental de esos años. La oposición estudiantil y obrera encontró allí un excelente caldo de cultivo en la situación real del país, cuyo crecimiento comenzaba a estancarse y cuya cultura —según la opinión de muchos, en proporción inversa a su progreso económico— se había empequeñecido notablemente durante la posguerra.

a) La novela y el realismo crítico

Fue en el género narrativo donde hallaron los autores germano-occidentales el tono idóneo para el compromiso socio-político y desde donde, sobre todo, pudo la literatura de la RFA volver a asomarse al resto del mundo. Es por tanto en la novela, merced a una nómina nada desdeñable de narradores, donde se manifiesta con mayor fuerza la tendencia del realismo crítico que, desde mediados de los cincuenta, iba a predominar en el panorama literario alemán. A través de aquél la novela iba a analizar el pasado reciente y el presente alemanes, paso imprescindible para una comprensión de la realidad y para la superación tanto del fascismo como del liberalismo y el capitalismo tradicionales.

I. AUTORES DE TRANSICIÓN. Antes de pasar a reseñar los nombres y las obras de los autores más significativos del realismo crítico en la RFA, debemos recordar a quienes, sin producir una narrativa claramente crítico-realista, al menos entablaron en su obra una abierta lucha contra el pasado.

Ése es el caso de Siegfried Lenz (n. 1926), autor que había publicado sus primeras novelas en la década de los cincuenta, pero cuya novela más popular data casi de los setenta: *Clase de alemán* (*Deutschstunde*, 1968) que reconstruye el período nazi en provincias y analiza el autoritarismo latente en

las clases medias alemanas. También en los sesenta compuso Lenz lo mejor de su producción dramática, en la que sobresale por sus piezas de teatro radiofónico, como *Tiempo de inocentes* (*Zeit der Schuldlosen*, 1961), que plantea el tema de la culpabilidad colectiva que sustenta toda dictadura. Desde planteamientos similares ha construido una de sus últimas obras más interesantes, la novela *La prueba acústica*, donde la destrucción que afecta a la obra escultórica de uno de los personajes acaso sea un simple símbolo del derrumbamiento de la seguridad en sí mismas de la persona y la sociedad contemporáneas (con una especial referencia a la alemana).

Hay que destacar igualmente el papel de los narradores consagrados del período precedente que dejaron novelas de altura donde la historia oficial alemana era contemplada críticamente desde nuevas perspectivas: dos buenos ejemplos los tenemos en *Hamlet, o la larga noche llega a su fin* (*Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende*, 1953), de Alfred Döblin —que escribe en la RDA—; y en *Felix Krull* (1954), de Thomas Mann.

II. MAESTROS DE LA NARRATIVA ALEMANA ACTUAL. El más difundido de los representantes de la narrativa crítico-realista alemana es, sin duda, Günter Grass (n. 1927), cuya novela *El tambor de hojalata* (*Die Blechtrommel*, 1959) constituyó todo un acontecimiento literario dentro y fuera de sus fronteras, hasta el punto de poder afirmarse que supuso el renacimiento de la consideración de las letras alemanas. Desde nuestro punto de vista, *El tambor de hojalata* es una novela emblemática del siglo XX, tanto temáticamente, en tanto que reflexión sobre las actitudes autoritarias de la burguesía actual; como formal y estilísticamente, por lo que supone de superación del realismo tradicional —de gran peso y de tan amplia tradición en la novela germana— al contemplar el mundo desde el desquiciamiento de un ser marginal e integrar una peripecia existencial en un molde barroco y continuamente cambiante. El hecho de que la visión de la burguesía de Danzig —ciudad natal de Grass— esté determinada por la voz narrativa de un «niño» que se resiste a crecer, un ser grotesco y monstruoso abocado a una institución psiquiátrica, impone un tratamiento anticonvencional y atípico tanto de la realidad como de la misma sustancia narrativa, que asume formas grotescas y desquiciadas que recuerdan al Expresionismo germano y deudoras, en definitiva, de las Vanguardias europeas. *El tambor de hojalata*, en palabras del autor, constituía la primera parte de una «trilogía de Danzig» completada por *Gato y ratón* (*Katz und Maus*, 1961) y *Años de perro* (*Hundejahre*, 1963), que no llegan ni remotamente a la altura de aquélla.

Grass ha sido, a pesar de todo, uno de los referentes de la narrativa alemana posterior, y de hecho a él se le deben notables novelas que han tenido mucho que decir en el desarrollo del género en la RFA y en su orientación hacia el realismo crítico. Entre ellas podemos recordar *Del diario de un caracol* (*Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, 1972), que aboga por una teoría del «avance lento» como una necesidad en la vida política y, consecuentemente, pone en duda —siendo Grass precisamente un autor comprometido con la izquierda política— la efectividad de las explosivas pero fugaces revueltas estudiantiles de la época. A partir de los setenta, la narrativa de Grass, como la de muchos de sus contemporáneos, ha experimentado un notable repliegue hacia formas intimistas (véase el *Epígrafe 5*) propiciado por el fracaso político de su generación: una buena muestra la constituye *El rodaballo* (*Der Butt*, 1977), novela que puede ser tenida junto a *El tambor de hojalata* por una de las mejores del autor y donde el tratamiento de temas de actualidad —el feminismo ocupa un lugar predominante— adquiere una forma más personal, en ocasiones autobiográfica.

Como de muy meditada y consciente podemos calificar la producción narrativa del suizo Max Frisch (n. 1911), uno de los primeros y mejores autores del realismo crítico germano. La complejidad formal y, sobre todo, conceptual de sus novelas lo ha apartado, sin embargo, de un público más amplio, por más que *Stiller* (1954) y *Homo faber* (1957) constituyan dos grandes cimas de la narrativa germana de nuestro siglo. Su obra se caracteriza por imponer una doble lectura de la realidad de la RFA, cuyos orden y «milagro económico» pone en duda desde una perspectiva crítica; y por rebasar las fronteras tradicionales de la novela psicológica —muy cultivada en la Alemania contemporánea desde el XVIII— con un tratamiento novedoso del tema de la identidad personal y de sus crisis y complejos.

Por su lado, Heinrich Böll (1917-1985) se ha revelado durante su carrera como uno de los novelistas más profundos y característicos de la RFA. En sus primeras obras —destaquemos *¿Dónde estuviste, Adán?* (*Wo warst du, Adam?*, 1951)— alienta una sencillez y una naturalidad que irán desapareciendo paulatinamente hasta llegar a la complejidad técnica, inspirada en «*le Nouveau roman*» francés, de *Billar a las nueve y media* (*Billard um halb zehn*, 1959), acaso su novela técnicamente más perfecta. En ella compaginó Böll la crítica del presente con la liquidación del pasado recurriendo a un argumento difícil y simbólico: la construcción, voladura y

reconstrucción de una abadía por tres generaciones de una familia de arquitectos; y la muerte a manos de la anciana madre del último de ellos de un político oportunista, símbolo de la fusión entre pasado y presente y a quien la mujer confunde con su propio marido, un antiguo nazi. Buena parte de la simbología de *Billar a las nueve y media* es de deuda católica, pues el catolicismo impregna casi totalmente la producción de Böll; en este sentido, su obra más característica y quizá la más difundida es *Opiniones de un payaso* (*Ansichten eines Clowns*, 1963), novela crítica para con las instituciones de la Iglesia católica que obtuvo gran resonancia. Narrada en primera persona, *Opiniones de un payaso* es posiblemente la obra más agresiva y a la vez resignada de su autor, que ha arremetido progresivamente con mayor fuerza contra todo tipo de instituciones —incluido el ejército y el Estado en *Distanciamiento de la tropa* (*Entfernung von der Truppe*, 1964) y *Final de un viaje de servicio* (*Ende einer Dienstfahrt*, 1966)—, y cuya producción denota una desilusión y desconfianza crecientes que lo empujaban a la automarginación social. Recordemos en este sentido cómo las vivencias de toda su generación, progresivamente desengañada, desembocaron en los años setenta en el intimismo, en una literatura de la experiencia replegada en el «yo» (véase el *Epígrafe 5*) que, en el caso de Böll, ha dejado como novela emblemática *El honor perdido de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1977), otra de sus grandes creaciones.

Menos conocido fuera de sus fronteras, Uwe Johnson (1934-1984), que procedía de la RDA (véase también el *Epígrafe 7.a.*), ha sido un autor muy valorado en Alemania. Su mejor obra es la ambiciosa trilogía *Aniversario* (*Jahrestage*, 1970-1973), desde la que recorre retrospectivamente el presente —desde Nueva York en los años sesenta—, la inmediata posguerra —centrándose en la división de Alemania— y el período nazi. En esos tres niveles, a su vez, el autor reflexiona sobre tres temas fundamentales que recorren toda su obra: el fascismo, el socialismo y la guerra de Vietnam —símbolo del enfrentamiento entre capitalismo y comunismo—. La complejidad de *Aniversario* no es en absoluto un caso aislado en la producción de Johnson, que posiblemente es uno de los narradores alemanes que mejor han conocido y asimilado las técnicas vanguardistas. Quizá su obra más significativa en este sentido sea *Conjeturas sobre Jakob* (*Mutmaßungen über Jakob*, 1959), novela técnicamente arriesgada que hace suyos los recursos vanguardistas más usuales: puntuación arbitraria, violentación sintáctica, destrucción de las convenciones gramaticales, etc. Temáticamente, en ella desarrolla un tema de amplia resonancia en su producción: el de la

desorientación humana a causa de la incomunicación (tema que volvemos a encontrar en *Dos puntos de vista* [*Zwei Ansichten,* 1965], sobre la división de Alemania y el progresivo distanciamiento entre lo que ya son dos mundos distintos).

III. OTROS NARRADORES. En la década de los cincuenta y de los sesenta podemos situar los mejores frutos de la producción narrativa de otros muchos autores de la RFA que, sin embargo, no participan plenamente de los postulados del realismo crítico, por más que su obra no pueda sustraerse a su influencia.

Comencemos hablando de la producción de Elias Canetti (1905-1994), un autor de amplio prestigio en sus diversas facetas creativas cuya insobornabilidad y fuerte personalidad hacen difícil su adscripción a ningún movimiento o escuela. Su novela *La ofuscación* (*Die Blendung*) fue publicada originalmente en 1936, pero no se ganó el reconocimiento y aplauso hasta la reedición de 1963, cuando posiblemente existía una mejor disposición para comprender el aparente caos que presidía esta narración ganada por los sentimientos de incomunicación, maldad e insociabilidad. Aunque Canetti fue también dramaturgo —con escaso éxito—, sus mejores facetas siempre han sido las de ensayista y las de novelista, pudiendo recordarse todavía, en el género narrativo, sus obras autobiográficas *La lengua salvada* (*Die gerettete Zunge*, 1977), *La antorcha en la oreja* (*Die Fackel im Ohr*, 1980) y *El juego de ojos* (*Das Augenspiel*, 1985) —todas ambientadas en Viena—.

También publicó durante el período nazi, con problemas de censura, Wolfgang Koeppen (n. 1906), quien en los años cincuenta dio a la luz con bastante éxito una extensa trilogía de técnica vanguardista: *Palomas en la hierba* (*Tauben im Gras*, 1951), *El invernadero* (*Das Treibhaus*, 1953) y *Muerte en Roma* (*Der Tod im Rom*, 1954) son, además, novelas valientes y desoladoras que denuncian el oportunismo político propiciado por el desarrollismo económico y la falsedad de la democracia de la RFA. La denuncia del presente fue el punto de arranque de la producción narrativa de Martin Walser (n. 1927), consagrada con *Descanso entre dos tiempos* (*Halbzeit*, 1960); sin embargo, su obra posterior no confirmó el éxito de ésta, enclaustrándose en un intimismo desolador que intenta salvar el arte por medio del amor en novelas como *Dorle* y *Wolf* (1983).

b) Otras formas de realismo narrativo

Aparte del realismo crítico, existieron en la RFA en la década de los sesenta otras formas y tendencias de la narrativa realista, destinadas todas ellas, de uno u otro modo y por distintos medios, al examen de la realidad alemana. Un papel decisivo desempeñó en este sentido la *Escuela de Colonia*, de la cual derivan, directa o indirectamente, un par de tendencias neorrealistas: la del *nuevo realismo*, que intentaba ofrecer un cuadro de la realidad a partir de todo tipo de experiencias, por sorprendentes que fuesen, pero sin caer nunca en la parodia ni en la caricatura; y, a partir de aquél, el *realismo negro*, de gran trascendencia en la RFA de los últimos años por lo que suponía de novedad tanto técnicamente —explotando los recursos más inusitados— como intencionalmente —dada su finalidad docente—. Se trataba, en definitiva, de servirse de recursos poéticos para provocar el «extrañamiento» del lector ante la realidad y llamarlo así a desconfiar de la visión impuesta por la ideología dominante. A caballo entre lo grotesco y lo lírico, esta fórmula neorrealista cuenta con las figuras de Renate Rasp, con *Un hijo degenerado* (*Einen ungeratener Sohn*, 1967); y Gisela Elsner, con *Prohibido tocar* (*Das Berührungsverbot*, 1970).

Una tendencia muy distinta hallamos en la llamada «literatura del mundo del trabajo», cuyo cultivo se alargó durante años en la RFA; aunque ciertamente no dejase nombres de excesiva altura, influyó poderosamente en el *Grupo 61*, cuya producción continuaba la tendencia a la politización de buena parte de la literatura alemana de posguerra (aunque con unas dosis de documentalismo técnico que la aleja de la dimensión humanista y moral de otros momentos históricos). Uno de los más tempranos integrantes de grupo es Max von der Grün (n. 1926), autor de tono preferentemente didáctico cuyas novelas obtuvieron cierta resonancia por su denuncia testimonial de las condiciones de trabajo en las minas —recordemos especialmente *Fuego fatuo e incendio* (*Irrlicht und Feuer* 1963), que le acarreó problemas con las empresas y los sindicatos mineros—. Junto a él, podemos citar como notable y más claro representante de este tipo de novela a Günter Wallraff (n. 1942), cuya producción se halla a medio camino entre el periodismo y la literatura. Sus temas predilectos son los mecanismos de opresión de las clases dominantes y, como derivación, la perduración del fascismo alemán en la actualidad: en este sentido, es muy característica de su estilo e intenciones una de sus últimas novelas, *Abajo del todo* (*Ganz unten*, 1985), en que trata al turco como figura simbólica y como objeto central de la xenofobia tan arraigada entre los alemanes. Aunque se disolvió muy pronto, el «Grupo 61» ha dejado una huella duradera en la literatura alemana actual; en concreto, el

interés por el tema del mundo del trabajo y por su tratamiento documentalista fue determinante en su momento para la aparición de la llamada *Nueva subjetividad* en los años setenta, de la que en buena medida es preludio la novela de Erika Runge *Sumario de Bottrop* (*Bottroper Protokolle*, 1968).

c) El compromiso en otros géneros

No hay que desdeñar el papel que desempeñaron los géneros no narrativos en el desarrollo del realismo crítico alemán; en concreto, hay que hacerle un sitio especial a una figura con peso específico en el campo del compromiso de la literatura con la política. Nos referimos a Hans Magnus Enzensberger (n. 1929), todavía hoy referente inexcusable de la literatura alemana —y europea— de izquierdas, polifacético escritor que, como buen heredero de Brecht, no ha renunciado a encontrarle cabida a lo político en toda su obra poética —*defensa de los lobos* (*verteidigung der wölfe*, 1957), *idioma oficial* (*landessprache*, 1960) y *escritura de ciegos* (*blindenschrift*, 1964)—. Aunque desde la década de los setenta su producción ha sufrido una reorientación a causa del desencanto de los ideales comunistas, Enzensberger sigue siendo en diversos géneros uno de los máximos exponentes actuales del intelectual comprometido —recordemos también su dedicación al teatro con obras como *El interrogatorio de La Habana* (*Das Verhör von Habana*, 1970)—.

Y fue precisamente en el género dramático donde la politización encontró su primera gran caja de resonancia en la RFA. Al contrario que en el período precedente, el teatro fue muy cultivado en la década de los sesenta, siendo el estilo personal, el tema político y la actitud de compromiso sus características más acusadas. Quizá fuese el tema de la paz internacional el de mayor trascendencia: tengamos en cuenta que la tensión bélica entre los bloques era máxima por estos años, y que la RFA se hallaba geográficamente enclavada en un lugar de constante amenaza, a lo que hay que unir el desgarro particular de la división de Alemania. Entre los cultivadores del tema podemos señalar a Heinar Kipphardt (1922-1982), cuya obra *El perro del general* (*Der Hund des Generals*, 1962), en la línea del «teatro épico» brechtiano (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 4* del *Capítulo 10*), analiza la radical inhumanidad e irracionalidad de la guerra; precisamente el *Galileo* de Brecht es el referente inmediato de otra de sus piezas, *El caso Oppenheimer* (*In der Sache Oppenheimer*, 1964), que trata dialécticamente la responsabilidad del científico ante sus descubrimientos (en este caso, la de J. Robert Oppenheimer ante la bomba atómica estadounidense).

También Rolf Hochhuth (n. 1931) contempla con un particular sentido de la justicia la inhumanidad de la guerra: *Los soldados* (*Die Soldaten*) desarrolla el asunto del bombardeo de la población civil de Dresde por los ingleses en 1943, y plantea la hipótesis del asesinato del primer ministro Churchill por polacos exiliados. La mejor obra de Hochhuth es, sin embargo, *El vicario* (*Der Stellvertreter*, 1963), que originó una viva polémica a causa de su denuncia del papel aquiescente de la Iglesia católica en el exterminio judío. Contemplada desde una perspectiva más amplia, la pieza plantea el tema de la expiación individual de una culpa colectiva, proporcionándole así una solución moral al conflicto del mal: el que se le plantea en *El vicario* al jesuita Riccardo Fontana, que comprende el pecado de la Iglesia y de la humanidad como suyo propio e intenta salvar a aquélla dirigiéndose voluntariamente a la cámara de gas en Auschwitz.

Hochhuth era de este modo el primero en llevar a la escena el exterminio judío, tema que tuvo cabida también en la obra de uno de los dramaturgos emblemáticos del teatro alemán actual, Peter Weiss (1916-1982). *El sumario* (*Die Ermittlung*, 1965) es una obra documental sobre el juicio a algunos integrantes de la guardia de Auschwitz y, como tal documento, intenta ser una reproducción lo más fiel posible del proceso original, estructurada en turnos de réplica y contrarréplica de la acusación y la defensa. Más allá de su valor meramente testimonial, *El sumario* es además una interpretación personal y lúcida de la mentalidad de la sociedad que consintió la matanza sistemática de los judíos europeos. Esta forma de «teatro-documento» ya la había consagrado Weiss poco antes en su obra de mayor fama, *Marat-Sade* (1964), que conoció cinco redacciones hasta la definitiva. La pieza desarrolla la puesta en escena, en un manicomio, del asesinato de Marat, según lo recuerda el marqués de Sade quince años después. Merced a una amplísima gama de recursos técnicos —utilización de diversos planos temporales, teatro dentro del teatro, inclusión de partituras musicales, etc.—, *Marat-Sade* plantea dramáticamente el conflicto entre el activismo revolucionario y el escepticismo individualista, ahondando con ella —como con otras piezas de esta época, entre las que podemos recordar *El discurso de Vietnam* (*Viet Nam Diskurs*, 1968) y *Trotski en el exilio* (1970)— en el tema de la revolución, sus condiciones y consecuencias. Tema éste que también encontramos en autores más jóvenes: recordemos entre ellos a Dieter Forte (n. 1935), cuya extensa «obra-río» *Martín Lutero y Thomas Münzer, o la introducción de la contabilidad* (*Martin Luther und Thomas Münzer oder die Einführung der Buchhaltung*, 1970), de inspiración brechtiana, contempla dialécticamente la

historia alemana moderna a la luz del marxismo centrándose para ello en la figura de Lutero, desmitificada como instrumento de los poderosos y, por tanto, del naciente capitalismo.

Autores más jóvenes, sin embargo, estuvieron más interesados por asuntos del presente y se distanciaron del realismo dialéctico brechtiano para recuperar en gran medida el realismo popular —y a veces dialectal— de preguerra. En esta tendencia se inserta la producción dramática de Rainer Werner Fassbinder —*Katzelmacher* 1969)—, Franz Xaver Kroetz (n. 1946) —*Paso del venado* (*Wildwechsel* 1971)— y Peter Handke (n. 1942): aunque después haya sido eminentemente narrador (véase también el *Epígrafe 3.c.* del *Capítulo 10*), éste se dio a conocer con *Insulto al público* (*Publikumsbeschimpfung*, 1966), que ha llegado a ser una de las obras emblemáticas del teatro alemán de los sesenta. Fervorosamente acogida en su momento, la pieza iniciaba su serie de «Sprechstücke» (ejercicios para voces y sonidos) y presenta influencias musicales «pop» y «beat»; en ella se intercambian continuamente los papeles cuatro interlocutores, que insultan y critican al espectador —sobre todo, su consumismo— para sincerarse con él y animarlo a asumir su papel dentro de la obra y de la propia sociedad.

4. La renovación poética

La poesía, que había permanecido en un plano secundario durante la primera década de la posguerra, no supo encontrar en la RFA un camino realmente válido hasta bien entrados los años cincuenta. Por una parte, los poetas eran conscientes de la dificultad de practicar un objetivismo de alcance crítico al estilo del dominante en la narrativa y el teatro contemporáneos; por otra, sin embargo, rechazaban la estética simbolista anterior e incluso la de contemporáneos como Celan. Había, en líneas generales, un rechazo consciente de las formas y de los contenidos tradicionales, así como del arte versificatorio mismo, poco violentados hasta el momento en la lírica alemana.

El resultado es una producción estéticamente emparentada con las Vanguardias de entreguerras y que a partir de 1955, en correspondencia con el campo de las artes plásticas, se conoció con la denominación de «*poesía concreta*». El influjo de los estudios estructuralistas del lenguaje fueron decisivos para su configuración, como para la de movimientos similares en otros países europeos: se trataba de apurar las posibilidades materiales del

poema en tanto que unidad estructural determinada y cohesionada por medio de la inteligencia creadora, potenciando su dimensión audiovisual y, en consecuencia, su autonomía artística, y dejando a un lado incluso su valor comunicativo. Los efectos de la «poesía concreta» sobre la literatura alemana fueron muy beneficiosos, pues —al margen de innovaciones más o menos caprichosas— propiciaba la depuración del lenguaje gracias a la reflexión sobre su carácter material y rompía con los hábitos y las rutinas consagradas en autor y lector, animándolos a una creación y re-creación dinámicas:

> *kann ich allseitig zeigen was ich zeige*
>
> *kann ich was ich zeige allseitig zeigen*
>
> *allseitig zeigen was ich zeige kann ich*
>
> *was ich zeige allseitig zeigen kann ich*
>
> *allseitig zeigen kann ich was ich zeige*
>
> *was ich zeige kann ich allseitig zeigen*
>
> [«puedo por doquier mostrar lo que muestro / puedo lo que muestro por doquier mostrar / por doquier mostrar lo que muestro puedo / lo que muestro por doquier mostrar puedo / por doquier mostrar puedo lo que muestro / lo que muestro puedo por doquier mostrar»]

La difusión de la «poesía concreta», como era de esperar, fue muy limitada, salvo en el caso de *Sonido y Luisa* (*Laut und Luise*, 1966), de Ernst Jandl. El mejor representante del movimiento fue, sin embargo, Helmut Heißenbüttel (n. 1921), tanto por su labor creativa como por su teorización; a él se le deben algunos de los poemas más «abiertos» de la época, entendiendo por tales aquéllos que exigen, a su vez, una mentalidad más abierta, un lector más participativo y creativo. De mayor talla es, sin embargo, la excepcional figura de Arno Schmidt (1914-1979), para quien la «poesía concreta» fue el revestimiento adecuado de un estilo personal que siempre había potenciado libre e imaginativamente la combinación y la asociación. Schmidt, escritor erudito que se mantuvo no obstante al margen del mundillo literario, fue además de poeta un excelente traductor y un notable ensayista a quien se le debe la recuperación de numerosas figuras de las letras alemanas. Pero es en la narrativa donde hallamos las muestras más representativas de su estilo y personalidad: Schmidt se inició en el género con relatos cortos que luego, en 1963, recopiló en *Los niños de Papa-nadie* (*Nobodaddy's Kinder*); pero su

mejor logro es la ambiciosa novela *El sueño de Zettel* (*Zettel's Traum*, 1970), compuesta durante seis años de trabajo sobre la base de 1330 breves anotaciones a modo de fichas; con ellas, cuatro personajes eruditos intercambian valoraciones e interpretaciones sobre el mundo de la cultura, teniendo como centro y excusa una traducción de Edgar A. Poe.

5. Literatura reciente de la RFA

La participación germano-occidental en los amplios y eclécticos movimientos revolucionarios del 68 y su consiguiente absorción y neutralización por el poder, motivaron la desilusión cultural, social y política con que se inicia la década de los setenta en la RFA. El tono comprometido y crítico predominante en la literatura de los cincuenta y los sesenta desaparece casi bruscamente cuando la intelectualidad comprende la inutilidad de su lucha contra un poder que controla los órganos de expresión —la censura se recrudeció hasta su desaparición en 1980— y los servicios públicos. Es como si la fuerte politización de la RFA hubiese desembocado finalmente en un simple «recambio» que fortalecía la ideología dominante y que, por el contrario, había fragmentado irremediablemente la izquierda en grupúsculos de oposición poco menos que sub-culturales. Los artistas y pensadores se replegaron entonces a parcelas particulares e íntimas, e hicieron de sus vivencias más recientes objeto de reflexión que, en el terreno literario, originaron la irrupción del «yo» y la reconquista de la experiencia personal en lo que se llamó la *Nueva subjetividad*.

a) Los años setenta

Uno de los efectos inmediatos de las nuevas condiciones de la literatura en la RFA fue la revalorización de la autobiografía y de las memorias. En líneas generales, se ha asistido a la configuración de una literatura eminentemente comunicativa, entendiendo por tal aquélla que pretende una comunión casi perfecta con el lector a quien se le exige una sintonía, una simpatía previa hacia el texto.

Quizás el ejemplo más claro lo tengamos en el nacimiento de un importante movimiento de literatura feminista, que desde la experiencia de las autoras indagó en un principio en la identidad y en la función social de la mujer en la RFA, para más tarde constituir todo un lanzamiento editorial

controlado por mujeres. *Amor de clase* (*Klassenliebe*, 1973) y *La madre* (*Die Mutter*, 1975), de Karin Struck, fueron las novelas feministas germano-occidentales más tempranas, emblemáticas y de mayor éxito; en ambas sigue existiendo una reflexión sobre la identidad intelectual y política, pero esta vez desde el punto de vista de una mujer cuya franqueza suscitó una amplia polémica (sobre todo, por haber señalado la maternidad y la sexualidad como represoras de la dimensión personal y social de la mujer). En esta misma línea podemos recordar la novela de Verena Stefan *Cambio de piel* (*Häutungen*, 1975), más combativa y crítica, que invita a la mujer a una rebelión social y política desde su propia sexualidad.

La personalísima lectura de la sociedad de la RFA por parte de las mujeres era una consecuencia más del cambio de rumbo de su literatura después del fuerte momento anterior de politización. Éste se contemplaba ahora desde la distancia del análisis y la reflexión sobre los movimientos de los sesenta; y, además, se hacía literariamente no ya desde el realismo crítico, sino a partir de un realismo psicológico lógicamente más acorde, en líneas generales, con la tradición literaria (con un héroe como personaje central que sufre un proceso de conversión y/o frustración de la lucha política y estudiantil). Aunque este tipo de novela casi no ha dejado nombres de interés, podemos recordar, sin embargo, los de Peter Schneider, con su celebradísimo *Lenz* (1973); y el de Bernward Vesper con su ambiciosa y vital novela *El viaje* (*Die Reise*, 1977). Schneider, teórico además de creador, ya había hablado de una «muerte de la literatura» y había advertido de la necesidad de apostar por una cultura y un pensamiento desengañados y marginales. Su novela *Lenz*, fiel conceptualmente a sus propias ideas y a los postulados formales del realismo tradicional, traza la evolución crecientemente insegura de un joven intelectual cuya frustración nace de la imposibilidad de comunicar realmente con obreros y estudiantes. Más compleja es *El viaje*, de Vesper, como lo fue la personalidad de su autor, que a causa posiblemente de su propia frustración se había suicidado poco antes de la publicación de esta novela, en la que había venido trabajando entre 1969 y 1971. *El viaje* recorre exhaustivamente la historia reciente alemana, centrándose básicamente en la personal del autor —extrapolable, por otro lado, a la de su generación—; pero lo más llamativo de la novela es su radicalismo, el amplio esfuerzo de reconocimiento integral de una persona en su dimensión social, y lo desolador del resultado: el descubrimiento del fascismo latente en su vida, en sus relaciones sociales, en su credo político…, fruto de una historia colectiva que se dispone narrativamente en tres niveles (el de una infancia destrozada por la guerra, el

de una educación represiva y autoritaria que se asume para el futuro, y el de una juventud marcada por el deseo de autodestrucción con la droga).

Por su lado, la lírica de los años setenta logra abrirse en la RFA a los fenómenos sociales y cotidianos, frente al hermetismo de la poesía precedente. El autor más importante fue Erich Fried (n. 1921), que con su libro *Y Vietnam y* (*Und Vietnam und*, 1966) propició el nacimiento de una poesía política en la que abunda la vena moral y donde lo político se reviste de tonos satíricos en libros como *Antídoto* (*Gegengift*, 1974). Cierta politización hallamos también en la «poesía cotidiana» de autores como Peter-Paul Zahl y Ludwig Fels, si bien esta corriente suele ahondar en la sencillez y en el sensualismo de los aspectos más banales de la vida diaria.

b) Los años ochenta

Durante la década de los ochenta, los escritores alemanes se han lanzado a la reconquista de la profundización estética y conceptual que la *Nueva subjetividad* había menospreciado en favor de la experiencia. Hay que decir, no obstante, que ya algunas obras de los setenta habían asumido la dificultad inherente al cultivo de una literatura realmente subjetiva, sin limitarse a reflejar aproblemáticamente determinadas experiencias vitales. Un buen ejemplo lo tenemos en la novela de Nicolas Born *La cara invisible de la historia* (*Die erdabgewandte Seite der Geschichte*, 1976), cuyo protagonista se nos va construyendo de forma dialéctica y crítica, intentado plasmar en su historia las dudas, los tanteos y la problemática de la vida, que constituyen, en definitiva, la verdadera materia narrativa. Ya a principios de los ochenta publica su novela *Perseguidos por la suerte* (*Verfolgte des Glücks*, 1982) Karin Reschke, quien reconstruye desde la ficción narrativa los móviles del suicidio en 1811 de Henriette Vogler, por quien buscó también la muerte el romántico Heinrich von Kleist. La clave se encuentra, en este caso, en el hallazgo de un diario a partir del cual la protagonista se encuentra a sí misma y puede, como narradora, remodelar la vida de esta mujer olvidada por la historia.

En una línea muy distinta se instala la producción de los más recientes narradores de la RFA, entre quienes predomina la tendencia a potenciar la imaginación y la fantasía hasta límites perturbadores. El resultado es una novela donde nuestro mundo adquiere formas y proporciones inusitadas y que subraya la enajenación de la sociedad actual. Quizás el mejor de estos

narradores sea Botho Strauß (n. 1944), que había iniciado su producción como dramaturgo en los años setenta —su pieza *La farsa de Kalldeway* (1981) es la de mayor éxito—; a mediados de esa década, sin embargo, la postergó en favor de la narrativa, cuyo tema fundamental es la dificultad de las relaciones de la pareja actual, enmarcadas en una sociedad enajenante cuya visión es fruto del desencanto —casi obsesivo— de su autor. Entre su producción narrativa debemos recordar *Parejas, transeúntes* (*Paare, Passanten*, 1981) y *El joven* (*Der Jungen*, 1984), donde nuestra época es contemplada problemáticamente no sólo porque no se entienda a sí misma, sino porque es incapaz de hacerlo dada su deliberada ignorancia de sus condiciones. Lo cotidiano ocupa también un lugar preferente en la producción de Alexander Kluge (n. 1932): su meticuloso detallismo responde a su deseo de mostrarnos tal condensación de la realidad, que ésta llegue a inquietar y alucinar al lector, por más que el autor sazone el conjunto con notas de humor morboso. También Herbert Achternbusch —cineasta además de escritor, como Kluge— pretende dinamizar sus relatos con un estilo personal y fantástico, aunque sobresale más por su despreocupado anticonvencionalismo, que lo ha puesto en el ojo de mira de la «oficialidad», y por su rechazo de todo lo heredado, sinónimo, según él, de represión. Al hilo de esta última observación, debernos recordar la trilogía *Estética de la resistencia* (*Ästhetik des Widerstands*, 1975-1981), de Peter Weiss (véase el *Epígrafe 3.c.*), ambiciosa novela que participa del ensayo y que nos ofrece toda una teoría del arte como forma de resistencia al poder establecido. Trazada autobiográficamente, la novela es el relato de la generación que la Alemania progresista hubiese deseado, y cuyo fracaso se debe a su disolución en el fascismo.

Precisamente la desilusión de los intelectuales de izquierdas es el tema recurrente de las últimas obras poéticas de Hans Magnus Enzensberger (véase el *Epígrafe 3.c.*), que ya en 1978 abjuró del determinismo histórico con *Hundimiento del Titanic* (*Entergang der Titanic*), relato en verso nacido de su experiencia en Cuba y en donde la figura emblemática del poderoso barco le sirve para expresar el naufragio de sus ideales de progreso. A partir de entonces, y en obras como *La furia de la desaparición* (*Die Furie des Verschwindens*, 1980), Enzensberger se ha refugiado en la ironía, característica ya de sus primeras producciones, para expresar su radical disconformidad con todo.

Pero la trayectoria de Enzensberger es muy personal; el tema predominante entre los últimos líricos de la RFA es el de la destrucción

ecológica como síntoma del deterioro de las relaciones humanas interpersonales y ambientales. Los tonos y formas de que se reviste esta preocupación fundamental de la sociedad germano-occidental son diversas: por ejemplo, Sarah Kirsch (n. 1935) ya había hecho de la naturaleza el centro de su producción lírica en la RDA, pero por estos años el paisaje se deteriora en su obra al ritmo de las relaciones amorosas humanas, enturbiadas por una sociedad tecnificada y alienante. Similar es el enfoque de los libros de Michael Krüger, y sobre todo de *Desde la llanura* (*Aus der Ebene*, 1982), donde el deterioro del entorno hace planear sobre la humanidad la posibilidad de una radical incomunicación. Y por este camino se llega a los tonos apocalípticos de Günter Kunert, cuyo libro *Naturaleza muerta* (*Stilleben*, 1983) exige un cambio total e imposible de una humanidad lanzada ya a una destrucción segura e inaplazable.

6. Los primeros años de la RDA

La fundación de la República Democrática de Alemania (RDA) fue la respuesta de la URSS a la creación de la RFA en lo que había sido la zona de ocupación aliada. En este sentido, el nacimiento de ambos países consagraba el estado de cosas de los años 1945 a 1949: el de una Alemania dividida donde se reproducía el enfrentamiento entre los bloques capitalista y comunista. El establecimiento, teóricamente «provisional», de un estado socialista en lo que había sido la zona de ocupación soviética, fue posible rápido y efectivo gracias a la fuerte presencia del ejército soviético encargado de administrar la zona, y al dominio político del Partido Socialista Unitario, el partido único germano-oriental.

Con la perspectiva de los años y a la vista de los sucesos que desembocaron en su desaparición, absorbida por la RFA, podemos hoy afirmar que ya desde su misma fundación la RDA arrastraba el lastre que había de acabar con ella: la imposición «desde arriba» de su origen, desarrollo y funcionamiento. Pudiendo haberse constituido en símbolo de un socialismo real y de amplia base social, se limitó a ser un modelo estatal importado de la URSS, una república cuyo parlamento estaba dominado por los comunistas y que no tenía representatividad real ni democrática alguna.

La literatura de la RDA reproduce tales condiciones: la producción literaria era también, y ante todo, una producción política, utilitaria para el

régimen y para la sociedad que representaba. Como tal producción, era perfectamente planificada por el Estado, lo que suponía una indudable limitación, aunque por otro lado nos desvela la marcha política y social de un régimen peculiar durante medio siglo; no obstante, al Estado socialista germano-oriental hay que reconocerle la creación y fomento de una sociedad literaria de amplia repercusión. La producción y distribución, la formación de lectores y autores, los espectáculos teatrales, etc. eran todos responsabilidad directa de la Unión de Escritores, y este hecho le permitió disfrutar a la RDA durante décadas de una potente industria editorial, de inmejorables derechos para los autores y de niveles de lectura envidiables. Pero todo el proceso, no lo olvidemos, dependía en definitiva de un Estado que dispensaba la censura y los permisos que autorizaban o no la publicación y traducción y coartaban, consecuentemente, la libertad creadora.

Durante la inmediata posguerra la literatura de la zona de ocupación soviética se agrupó bajo el amplio denominador común del antifascismo. Son años fundacionales, cuando todos los esfuerzos se aúnan en una amalgama donde caben desde el comunismo de Becher al apoliticismo del ya anciano Hauptmann; cuando los escritores unen sus fuerzas en la creación de poderosas asociaciones, editoriales y revistas en las que, sin embargo, comienzan a infiltrarse con fuerza los comunistas; y cuando retornan los exiliados, atraídos por el clima de apertura y confiados en una real revolución socialista.

Son precisamente las obras de algunas de estas figuras las que destacan en la narrativa de esos primeros años, en la que predominan los temas de la llegada del nazismo al poder y de la guerra. Anna Seghers realizó con *Los muertos se mantienen jóvenes* (*Die Toten bleiben jung*, 1947) una crónica global del período de entreguerras de la Segunda Guerra Mundial, centrándose en la oposición de las jóvenes generaciones —obreros y soldados — al militarismo expansionista del fascismo. Mayor éxito tuvo, sin embargo, una novela más tradicional, *Stalingrado* (1945), de Theodor Flivier, que seguía la segura estela de *Sin novedad en el frente*, la novela emblemática de la primera posguerra. Muy frecuente fue también la publicación de ciclos novelísticos sobre el tema: recordemos en concreto la tetralogía de Arnold Zweig *La gran guerra de los hombres blancos* (*Der große Krieg der weißen Männer*), finalizada en 1962, una novela épica por donde pasa toda una sociedad dominada por los afanes imperialistas.

Más extraña y menos uniforme resulta la trayectoria de la poesía durante

estos años: tengamos en cuenta que, en líneas generales, los autores precedentes se habían refugiado en un lirismo intimista y simbolista, mientras que no existía una tradición de poesía política antifascista. Los nombres de Brecht y de Becher, que ya habían descollado antes de la guerra, son nuevamente los únicos dignos de ser reseñados. Johannes R. Becher (1891-1958) encaró la realidad sin renunciar a la tradición y, conjugando clasicismo y sencillez popular, reclamó la necesidad de un giro social y político en la Alemania de transición. Bertolt Brecht sigue en la posguerra la línea de su producción poética anterior, caricaturizando y satirizando los peligros del fascismo enmascarado en el capitalismo y en el liberalismo. Por otro lado, Peter Huchel (1903-1981), que en los años veinte había cultivado una poesía bucólica sobria y sencilla, reviste durante estos años el paisaje de los tonos sombríos que le quedaron como experiencia de la guerra. El mundo natural pasa a ser entonces en su obra un lugar de podredumbre y estancamiento, descompuesto por la acción del hombre y de la técnica (tema y tonos que Huchel se llevará consigo a Alemania occidental cuando abandone la RDA).

7. El Estado socialista y la nueva literatura

Como ya hemos dicho, la literatura tuvo que asumir en la RDA un papel «funcional», poniéndose al servicio de la victoria del socialismo como una forma más de producción destinada a la masa trabajadora. En este sentido, era inexcusable la búsqueda de un nuevo protagonista, un «héroe socialista»: el trabajador, a cuyo retrato en el seno de un socialismo productivo y victorioso contribuyeron diversos autores. Evidentemente, una literatura destinada a tales fines había de ser necesariamente conceptual, y nunca formal; del mismo modo que había de partir de un enfoque predominantemente realista y objetivista. Estas condiciones alcanzaron la categoría de programa estatal a partir del V Congreso del Partido, que abrazaba la teoría del «*realismo socialista*» elaborada por Lukács en la década de los treinta: en el seno de la sociedad socialista, la literatura estaba llamada a ser un reflejo, planteado de forma orgánica y cerrada, de las condiciones objetivas de vida en un contexto proporcionado.

a) El «realismo socialista»

Fue en el género narrativo donde el «realismo socialista» había de encontrar su mejor acomodo, aunque, dejando al margen sus implicaciones teóricas —pues se limitó a ser una mera continuación del realismo burgués del XIX—, sus logros fueron escasos. Y si bien es cierto que las novelas de estos años adolecen de cierto «estalinismo» patente en la preeminencia del héroe individual, tampoco lo es menos que, de hecho, nos hallamos ante una nueva variante de la «novela de formación» (*Bildungsroman*) alemana, forma clásica de literatura burguesa consagrada ya en el XVIII.

La novela de Brigitte Reimann *Llegada a la vida cotidiana* (*Ankunft im Alltag*) plantea ya el esquema característico de este tipo de relatos: el enfrentamiento con el mundo real —estudios, trabajo, etc.— de personajes jóvenes que experimentan un aprendizaje socialista con final feliz. Pocas obras de este tipo de narrativa son dignas de ser reseñadas, salvo algunas de Anna Seghers, como *La decisión* (*Die Entscheidung*, 1959), y de Uwe Johnson (1934-1984), que evidentemente desentonan en el panorama general. Este último, en concreto, puede ser considerado el iniciador de la novela actual en la RDA con *Conjeturas sobre Jakob* (*Mutmaßungen über Jakob*, 1959), que se distancia abiertamente del «realismo socialista» tanto a nivel formal —incorporando técnicas vanguardistas expresamente rechazadas a nivel oficial por decadentes— como a nivel conceptual —cuestionando tímida pero valientemente el triunfo del socialismo y su validez personal y colectiva —. Sus dudas sobre el sistema —Johnson pasó a la RFA en los sesenta: véase también el *Epígrafe 3.a.II.*— encontraron su expresión más abierta en su novela *Examen de madurez 1953* (*Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953*), donde, con su personal estilo formalista, reflexiona sobre sus experiencias durante los cincuenta en la RDA (en ese país nunca llegó a ser publicada, y lo fue, póstumamente, en la RFA).

También se instaló con facilidad el «realismo socialista» en el teatro, aunque su máximo exponente, Bertolt Brecht, fuera contrario a su formulación tanto práctica como teórica (durante años sostuvo una polémica con Lukács y mantuvo que el realismo así entendido limitaba y empobrecía la obra literaria). Su labor se centró durante estos años en montar a clásicos y a contemporáneos —incluido él mismo— con el Berliner Ensemble, saliendo de sus manos como única obra original *Turandot* (1953), de tema contemporáneo y dirigida contra el conformismo de los intelectuales de la RDA.

Junto a Brecht podemos recordar a Müller y a Hacks, dos de sus más

directos discípulos (véase también el *Epígrafe 8.b.*). Heiner Müller (n. 1929), sobre todo por su primera obra, *Los destajistas* (*Die Lohndrücker*, 1956), pieza de aliento épico y de forma abierta —su realismo es continuamente puesto en duda— que analiza críticamente el peso y el alcance de las nuevas normas en el joven país. La crítica oficial, sin embargo, prefirió asociar a Müller con la creación del drama agrario, cuyo mejor exponente es su pieza *La desplazada, o la vida en el campo* (*Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, 1961). Junto a él suele citarse a Peter Hacks (n. 1928), que cruzó a la RDA desde occidente en 1955 y se dedicó al teatro ofreciéndole al país, en obras como *La batalla de Lobositz* (1956) y *El molinero de Sanssouci* (1957), una interpretación crítica de la historia bien considerada por el régimen —al menos hasta que se estrenó *Las preocupaciones y el poder* (*Die Sorgen und die Macht*, 1962), que fue prohibida después de un par de representaciones (véase el *Epígrafe 8.b.*)—.

Recordemos por fin, al margen del panorama dramático de los cincuenta, a Friedrich Wolf (1888-1953), cuyas últimas piezas —*Profesor Manlock* y *Beaumarchais*, ambas sobre el tema de la revolución— fueron compuestas en la década anterior, pero que ejerció un amplio influjo con su realismo clásico (puesto al servicio de una idea política: no en vano Wolf se había iniciado como autor de «agit-prop» en el período de entreguerras).

b) La poesía de los 50

La poesía de la RDA desvela, con su confluencia de tendencias subjetivistas, el desfase existente entre producción literaria e ideología política (incluso Brecht, poco predispuesto, se plegó a aquél en *Elegías de Buckow* [*Buckower Elegien*, 1953], donde expresa sus íntimas pero escasas esperanzas de cambio). El más claro y sobresaliente ejemplo de subjetivismo lírico en la RDA quizá lo tengamos en la personalidad y en la obra de Erich Arendt (1903-1984). Ya a finales de los veinte y principios de los treinta, éste había dado las primeras muestras de su talento poético en composiciones directamente deudoras del Expresionismo germano. Emigrado con la llegada del nazismo al poder, viajó por España —donde participó en la guerra— y por Francia, poniéndose en contacto con el Surrealismo, que con el Expresionismo y el Simbolismo había de conformar su lírica. Cercana a la de Paul Celan —uno de los grandes poetas de la RFA (*Epígrafe 2.c.I.*)—, la lírica de Arendt destaca por su densidad y complejidad; por su personal talante formalista —extraño en la RDA—, deudor de las mejores tendencias de

entreguerras; y por la excelente expresión del tema de la destrucción de la historia por el hombre, que tiene en su libro *Mar Egeo* (*Ägäis*, 1967) su mejor exponente.

Junto a Arendt, podemos tener por uno de los máximos exponentes de la lírica en la RDA a Johannes Bobrowski (1917-1965), cuya lucha contra el olvido y la ocultación de los horrores del fascismo se reviste poéticamente de formas elaboradas y complejas. En sus libros —destacan *Tiempo sármata* (*Sarmatische Zeit*) y *Amagos de tempestad* (*Wasserzeichen*)— tiene un lugar preferente Sarmacia, nombre latino que los romanos le dieron a la Europa eslava y que el poeta convierte en símbolo de la irracional agresividad y violencia alemanas. Bobrowski es, además, autor de la novela *El molino de Levin* (*Levins Mühle*, 1964), posiblemente uno de los mejores relatos escritos en la RDA sobre el tema de la violencia: ambientada en 1870 en un pueblo prusiano, en ella se narra la injusticia cometida con un forastero judío, y se hace desde un subjetivismo tan radical que, más que un desarrollo narrativo, existe el planteamiento de una serie de dudas que rechazan de plano la posible existencia de una imparcialidad literaria.

8. Modernidad y crisis de la RDA

La construcción del célebre Muro de Berlín ordenada en agosto de 1961 tuvo unas consecuencias inesperadas por las autoridades de la RDA: frente a la pretensión de «proteger al país contra el capitalismo occidental» —el número de huidos hasta ese año a la RFA era de 2,5 millones—, el efecto más inmediato fue el incremento de los intelectuales críticos y de sus virulentas denuncias de la situación del país, de su clima de falta de libertad y de la persecución de los disidentes. No hace falta aclarar que esta literatura no llegó a ser publicada en la RDA en estos años de verdadero terror a la «contaminación» de Occidente, clima que se vivía en todo el Este y que desembocó, por una parte, en la ruptura con la izquierda intelectual occidental; y, por otra, en el sofoco por el ejército soviético de los movimientos revolucionarios de Checoslovaquia y Hungría.

Por otro lado, sin embargo, en la RDA se reproducían por estos años las contradicciones capitalistas, como resultado de la industrialización del país en un momento de crecimiento económico para toda Europa, y de su contribución a la revolución científica y tecnológica. Desaparecía así el

monolitismo cultural de las primeras décadas de existencia de la RDA, sustituido por una efervescencia en la que, a partir de los setenta, confluyeron formas culturales muy diversas, desde la oficial que aspiraba máximamente al comunismo hasta subculturas marginales de signo radical no marxista —ecologistas, pacifistas, etc., idénticos a los del resto de Occidente—, pasando por la recuperación de formas tradicionales alemanas que ni obvian sus deudas prusianas ni olvidan el pasado nazi. En este clima las medidas contra los escritores conocieron un insólito recrudecimiento y experimentaron nuevas formas de represión más contundentes y silenciosas (la retención de divisas por ventas en la RFA, su exclusión de todas las organizaciones, cuando no directamente la detención y la deportación rápida); pero una de las claves del éxito de la represión fue el control de las asociaciones de artistas, cuyos puestos de responsabilidad fueron ocupados por personas afines al régimen, mientras que los autores críticos eran excluidos voluntaria o forzosamente e «invitados» a abandonar el país.

Poco cambiaría la situación en los años ochenta, cuando la «*glasnost*» («transparencia») propuesta por el presidente de la URSS, Mijaíl Gorbachov, fue considerada en la RDA un asunto interno soviético que para nada afectaba a la marcha de la política nacional. Y en verdad nada cambiaría en la RDA hasta finales de la década, cuando la descomposición del país ya era irreversible: en 1987, en el X Congreso de Escritores se vería un cambio de actitud con respecto a los autores críticos y con respecto a Occidente; en 1986 ya se había firmado un convenio cultural interalemán que propició la publicación de autores de la RFA y extranjeros, como Grass —vetado hasta entonces— y Beckett —cuyo teatro se estrenaba en la RDA—; y durante estos años se premió a autores exiliados, censurados y perseguidos con anterioridad (Volker Braun, Christa Wolf, Heiner Müller). Posiblemente, meros síntomas de lo que se estaba avecinando: a finales de 1989, el Muro caía en Berlín a manos de cientos de miles de personas de uno y del otro lado. La RDA se descomponía rápidamente en el vacío de poder, y sólo un par de años más tarde desaparecía para dar lugar, junto a la RFA que la absorbía, a una Alemania unida.

a) La producción narrativa

Fue en el género narrativo donde mejor se expresó el momento de fuerte contradicción en que había entrado la RDA durante las décadas de los sesenta y los setenta, cuando la masa social comenzaba a demandar unos nuevos

tiempos. Buena muestra de ello la tenemos en la preferencia por la actualidad, por la historia presente, sobre la que reflexionan y a la que intentan darle sentido los nuevos autores, aunque su obra pueda variar significativamente en pocos años según el momento que viva el país, especialmente sensible por su propia naturaleza a cualquier giro político o económico, por mínimo que sea.

I. NARRADORES CONSAGRADOS. No han sido pocos los autores que, gracias a la novela, se consagraron a partir de los sesenta como los más representativos de la literatura de la RDA, y también —posiblemente— como los más combativos y críticos con el sistema.

Entre todos ellos sobresale Christa Wolf (n. 1929), que desde sus primeras novelas se reveló como una auténtica maestra de la subjetividad, otorgándole a la experiencia íntima una trascendencia de la que hasta el momento había carecido la novelística germano-oriental. Su novela *El cielo dividido* (*Der geteilte Himmel*, 1963) despertó un amplio interés en su país y constituyó un verdadero éxito de ventas. De forma autobiográfica, sus grandes temas son el amor y el trabajo, que si en las obras programáticas del régimen habían coincidido, en la novela de Wolf se relacionan problemáticamente, siendo solución final la separación de los amantes, confirmada con la construcción del Muro. Más allá del simple argumento amoroso, *El cielo dividido* es también el análisis de la imposibilidad de una plena autorrealización en el clima de cerrazón e intolerancia de la RDA. Era por tanto de esperar que otras novelas posteriores no pudieran ser publicadas en su país. Quizá la más interesante sea *Reflexiones sobre Christa T.* (*Nachdenken über Christa T.*, 1968), que llegó a abrir una nueva vía narrativa en la RDA: la de la introspección como clave para la autorrealización personal y para la proyección —problemática— del individuo en la sociedad. *Reflexiones sobre Christa T.* surgió a raíz de la crisis que en la autora produjo la muerte de una amiga; Wolf traza la biografía de ésta, banal e intrascendente, descubriéndonos la sencillez y la intrascendencia como clave de la vida humana y criticando, de paso, a un socialismo que se dice humanista y que contempla al ser humano como mero productor. Ya en los años setenta, Christa Wolf subvierte la utopía socialista en *Bajo los tilos* (*Unter den Linden*, 1973), que ataca la fe ciega en la ciencia y la tecnología; y desemboca por fin en la superación del presente a partir de la contemplación del pasado: la educación fascista en *Modelos de infancia* (*Kindheitsmuster*, 1976); y el Romanticismo germano en *En ningún lugar*. *En ninguna parte* (*Kein Ort. Nirgends*, 1979) —siendo el tema central, en ambos casos, el de la dificultad

de vivir y escribir la verdad—.

La línea inaugurada por Christa Wolf es seguida por Günter de Bruyn (n. 1926), cuya novela *El asno de Buridán* (*Buridans Esel*, 1968) es quizás una de las más valientes de estos años, pues con el pretexto de una historia triangular, nos desvela en realidad los mecanismos de adaptación del individuo a la mentira y a la falsedad que rodean al régimen y denuncia a la «burguesía socialista» fiel al sistema por cobardía y temor. En el terreno de la mentira hace reinar también a sus protagonistas Fritz Rudolf Fries, cuya obra traza una distopía del socialismo y denuncia con rica imaginación los fallos del sistema. Su mejor novela es *El camino de Oobliadoh* (*Der Weg nach Oobliadoh*, 1968) —publicada en la RFA—, deudora de modelos picarescos y, formalmente, de los grandes maestros de la narrativa contemporánea —sobre todo, de Proust—. Su narración la protagoniza un héroe negativo, un artista bohemio que, deseoso de mejorar su estado, se fuga a la RFA pero cuyo final es el internamiento en un hospital psiquiátrico de la RDA. *El camino de Oobliadoh* —país imaginario gobernado por la música— se convierte de ese modo en una auténtica parábola de las dificultades de toda fuga integral, que sólo puede ser realizada idealmente tras el pago del precio de la anormalidad.

II. OTROS NARRADORES. Pero no todos los narradores de los sesenta se mostraron reacios al poder; seguían teniendo importancia —aunque progresivamente menor— los intentos de una literatura programada y productiva. Entre sus cultivadores destaca Hermann Kant (n. 1926), más que por sus logros, por su talante optimista y confiado, que choca con el del resto de sus contemporáneos. Su novela *El aula* (1964) canta las bondades de un régimen que ha puesto la Universidad al alcance de campesinos y obreros y los ha preparado para asumir tareas de responsabilidad. Lo más reseñable de esta novela y del conjunto de su producción —recordemos también *El impreso* (1972)— es su sentido del realismo, poco ortodoxo para con el «realismo socialista», pero narrativamente eficaz en su tradicionalismo.

En clave de menor optimismo y con mayores reservas ideológicas escribieron su obra Erwin Strittmatter y Erik Neutsch: al primero se le debe la novela *Ole Bienkopp* (1963), que pone en duda la preparación del campesinado de la RDA para asumir la fundación de nuevos sistemas de explotación agrícola; y, al segundo, la amplia novela *La huella de las piedras* (*Spur der Steine*, 1964), de ambiente industrial, donde a los complejos planes económicos socialistas se les contrapone la historia, poco ejemplar, de un

buscador de fortuna fácil y rápida.

III. ÚLTIMAS TENDENCIAS. Como resultado de la modernización de la sociedad durante los últimos años, la narrativa más reciente de la RDA presenta una diversidad semejante a la de otras literaturas europeas. Su denominador común es el tratamiento del héroe desde una perspectiva problemática contraria al poder y que pone de manifiesto los fallos de un socialismo tecnificado y deshumanizado.

La piedra de toque de esta nueva novela había de ponerla Ulrich Plenzdorf con *Las nuevas desventuras del joven Werther* (*Die neuen Leiden des jungen Werther*, 1972) —obra llevada al teatro y al cine—, cuyos contenido y formas transgreden las consignas oficiales. El relato encara el temor de la sociedad y del país a la libertad, frente a la valentía de las nuevas generaciones que aspiran a ella y cuyo lenguaje invade la obra. Pero ha sido Christoph Hein (n. 1944) quien se ha revelado como uno de los mejores narradores del país con *El final de Horn* (*Horns Ende*, 1985), acerba crítica del estalinismo de los años cincuenta, los más duros del Este europeo con sus terribles y arbitrarias purgas. En ella desarrolla, con un tono más introspectivo, un tema similar al de su anterior novela *El amigo ajeno* (*Der fremde Freund*): el de la conciencia de enajenación, que provoca un amargo derrotismo en sus personajes y los lleva al desasimiento de cualquier realidad. Es de destacar igualmente la faceta dramática de Hein, a quien se le consideró como uno de los mejores jóvenes dramaturgos de la RDA: citemos *La historia verdadera de Ah Q* (*Die wahre Geschichte des Ah Q*, 1983), obra teatral cuyo tratamiento distanciado y casi grotesco del tema —la denuncia de la precariedad de las condiciones de vida del artista— no evita la visión realista predominante en la obra.

Citemos por fin las novelas de tema feminista, relevantes en los últimos años de la RDA —sobresale *Buenos días, hermosa. Mujeres en la RDA* (*Guten Morgen, du Schöne. Frauen in DDR*, 1975), de tono documental y forma testimonial—; y los relatos desenfadados y humorísticos de Erich Loest (n. 1926), cuya novela *Sigue su curso* (*Es geht seinen Gang*, 1978) presenta un héroe mediocre y carente de ambición cuyo fracaso vital pone al descubierto la pequeñez y el estancamiento de la sociedad pequeñoburguesa germano-oriental. Más allá aún llegaron los últimos jóvenes que vivieron en la RDA: desconocedores de Occidente, para ellos el socialismo había sido la única realidad, indeseable y deformante. Sus formas literarias son las de la anticultura y la marginalidad al estilo de las occidentales, aunque otorgándole a la experimentación lingüística un peso del que ya se había liberado la

literatura del resto de Europa.

b) El teatro

El género dramático se había resentido poderosamente de la intransigencia política de los primeros años de la RDA y prácticamente había perdido todo su interés hacia los años sesenta, ya que las piezas más representativas no llegaron a estrenarse en su momento. Mientras tanto, muchos de los dramaturgos cuyos inicios habían sido aplaudidos por el poder fueron censurados más tarde, en cuanto su obra comenzó a mostrar sus primeros atisbos críticos. Aunque permanece un tanto al margen de las líneas maestras del teatro de estos años, tenemos una buena muestra de lo que decimos en Volker Braun, dramaturgo que se había iniciado como poeta y que se había formado con Brecht. Mucho menos combativo y directo que otros autores, su producción esboza no obstante una parábola sobre la obsesión de la productividad en la RDA, señalando en *Fulano y Mengano* (*Hinze und Kunze*, 1968 y 1973) y *Los volcadores* (*Die Kipper*, 1972) el imperceptible paso que va de un obrero modélico, ejemplo de productividad, al individualismo irreductible y al consiguiente culto a la personalidad.

Pero los dramaturgos más sintomáticos de los años sesenta en la RDA son Müller y Hacks, cuyos inicios en los años cincuenta habían sido vistos con buenos ojos por la crítica oficial (véase el *Epígrafe 6*). En la década de los sesenta, sin embargo, la obra de Heiner Müller (n. 1929) mostraba ya un carácter crítico para con las condiciones de vida en la RDA. Su anarquismo integral, radical, se plantea dialécticamente negando la negación misma e interrogándose por todos los aspectos de la vida humana; escéptico y desilusionado, sus piezas ponen en duda la posibilidad de obtener la felicidad prometida por el socialismo, al que acusa de haber dado forma socialista a la alienación capitalista. Destacan entre sus piezas *La construcción* (*Der Bau*, 1965; estrenada en 1979), donde el Muro de Berlín es tomado como símbolo de la negación del ser humano en nombre de un falso ideal político; y la adaptación de *Filoctetes* (1965; estrenada en 1977), centrada en los temas de la mentira como necesidad política y del conflictivo enfrentamiento entre la razón de Estado y la verdad individual. Rendido por las trabas impuestas a su teatro, Müller se refugió en los últimos años en el pasado, sin renunciar a su proyección en el presente. Entre las más significativas de ese momento se hallan dos de sus mejores obras: *Vida de Federico de Prusia sueño y grito de Lessing* (*Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum*

Schrei, 1977); y *Avenida de Wolokolamsk* (*Wolokolamsker Chaussee*, 1987): la primera explica en clave de sadomasoquismo la fuerte presencia de la violencia y del autoritarismo en la historia contemporánea alemana; la segunda, de carácter formalista, contrapone una interpretación utópica del socialismo a la realidad terrorífica del comunismo germano-oriental.

También hay un cambio de orientación en la producción dramática de Peter Hacks (n. 1928) durante los sesenta. Abandonó como modelo a Brecht, de quien había sido continuador en obras como *Moritz Tassow* (1961) y *Las preocupaciones y el poder* (*Die Sorgen und die Macht*, 1962), cuya lúcida y crítica interpretación de la historia le granjeó la enemistad del régimen; y, como otros contemporáneos, se interesó por la historia antigua y por el mito en piezas como *La paz según Aristófanes* (1962) y *Anfitrión* (1968), donde desaparece toda referencia a las condiciones reales de vida y las aspiraciones humanas se abstraen en un común deseo de felicidad.

En los últimos quince años de existencia de la RDA, el teatro perdió prácticamente toda trascendencia, paralizado por una férrea censura que prohibía la representación de las mejores obras o la permitía cuando ya no tenía sentido. Aun así, los jóvenes dramaturgos —siguiendo a Müller y a Hacks, fundamentalmente— consiguieron refugiarse también en el tema de la historia como lugar de interpretación del presente: es el caso de Thomas Brasch y de Stefan Schütz, cuyas obras *Rotter* (1977) y *Michael Kohlhaas* (1978) insisten en leer el pasado alemán como signo de terror que alcanza a nuestros días.

c) La poesía

La poesía de la RDA conoció a partir de los sesenta un giro inesperado: los líricos jóvenes, en la estela de sus coetáneos en otros países europeos, renunciaron al utilitarismo y crearon una poesía autónoma e individualista que el poder tachó inmediatamente —como era de esperar— de radicalmente anticomunista. El mejor representante de este tipo de poesía fue Wolf Biermann (n. 1936), en quien el régimen se cebó de una forma especial a raíz de una lectura pública donde se enfrentó abiertamente a los dirigentes, y a quien se le prohibió no ya la publicación de su poesía, sino también cualquier tipo de recital o de actuación pública. Aunque sus libros no pudieron ver la luz en la RDA, títulos como *El arpa de alambre* (*Die Drahtharfe*, 1965), *En la lengua de Marx y de Engels* (*Mit Marx- und Engelszungen*, 1968) y *Para*

mis camaradas (*Für meine Genossen*, 1972) ejercieron un profundo influjo entre sus contemporáneos dentro y fuera de la RDA. Late en ellos una vena satírica en la línea de la mejor literatura combativa alemana y europea —Heine, Brecht, Villon— y sus términos coloquiales y sinceros invitan siempre al disfrute de la vida (pese a sus propias circunstancias: digamos ahora que, pese a no querer abandonar su país, Biermann fue expatriado en 1976 después de un par de años de advertencias y coacciones denunciadas por artistas y escritores de las dos Alemanias).

Por el contrario, desesperanzado y escéptico se muestra en su obra poética de madurez Rainer Kunze (n. 1933), muy lejos ya de la poesía laudatoria de sus inicios y cuyo rastro podemos aún hallar en *Dedicatorias* (*Widmungen*, 1963). Su progresiva pérdida de la confianza en las instituciones y el consiguiente reforzamiento de su individualismo desembocan en *Vías sensibles* (*Sensible Wege*, 1969), donde los sentimientos de soledad, incomunicación y desolación se expresan de forma epigramática. Y precisamente esa desesperanza y amargura predominaron en los años setenta en la lírica, género que dejó notar como ningún otro la crisis en que entraba una sociedad desencantada de su propio progreso. El rechazo de la civilización y el refugio en la mitología, presentes en otros géneros, son dos de sus notas más acusadas; formalmente, el repudio de la sociedad implica la pérdida del carácter comunicativo de la poesía, la cual se adentra durante años por los vericuetos de la experimentación. En esta línea podemos recordar aún a Volker Braun, que si bien se decantó por el teatro, se había iniciado literariamente con una poesía que intentaba distanciarse de todo intimismo; y a Sarah Kirsch, quien, por el contrario, opta por un lirismo ingenuo que no renuncia a la elaboración formal.

2

Literatura española de posguerra

1. España, del franquismo a la democracia

Fue en España, en 1936, donde estalló por primera vez el enfrentamiento ideológico experimentado por prácticamente todas las sociedades desarrolladas desde los años veinte, resultado a su vez de la crisis del capitalismo y del liberalismo. Durante el primer tercio del siglo, España conoció un período convulsivo que mostraba la resistencia a todo cambio de la burguesía conservadora, cuya crisis quiso ser solventada, frente al radicalismo revolucionario obrero, con el fascismo, considerado «brazo armado del capitalismo». La sublevación del 18 de julio de 1936, que en principio aparentaba ser fruto del descontento de los militares españoles de África —a cuyo frente pronto se situó Franco, no sin haber tenido que desplazar a otros candidatos—, mostró pronto unas motivaciones y un aliento más profundos y se reveló como el inicio de una Guerra Civil de amplia repercusión internacional. De ese modo, y a pesar del abandono de las potencias occidentales —que temían las represalias de Alemania—, la victoria de los rebeldes en España les mostró a aquéllos los peligros de despreciar no ya tanto el potencial bélico del III Reich como la expansión de la ideología fascista por toda Europa.

Los dos o tres primeros años del régimen de Franco —quien se había alzado desde la categoría de sublevado a la de Caudillo— fueron de euforia y de organización —y «purga»— de Falange, el partido único; eran años victoriosos para el Eje, años de excelentes relaciones con Alemania e Italia y de confianza en la construcción de una Europa fascista. Pero la marcha de la guerra obligó al régimen de Franco a replegarse en sus posiciones y, con la victoria de los aliados, a mantenerse en una necesaria autarquía que se quebró a partir de mediados de los cincuenta, cuando se comprendió la necesidad de una tímida apertura: fueron años de una primera resistencia —universitaria y obrera—; y cuando los intelectuales y artistas comenzaron a salir de su marasmo y surgió el *realismo* como corriente ética y estética dominante.

Durante los sesenta, por fin, el franquismo se asentó e instaló socialmente; es la época del «*desarrollismo*» propiciado por la incorporación al gobierno de los tecnócratas del Opus Dei; y España, a grandes rasgos, comenzó a incorporarse —pagando un alto coste económico y social— a la Europa industrializada, como también optaba por las formas neo-vanguardistas propias de la cultura y del arte occidentales. Será por fin este desfase entre la modernización de España y su régimen político lo que propicie la generalizada oposición al franquismo durante los setenta, cuando se pactó «clandestinamente» la transición política, consumada tras la muerte de Franco en 1975.

Desde entonces, España ha conocido un nuevo momento de modernización política e institucional, pero también económica y cultural. Los gobiernos centristas y socialdemócratas de UCD y PSOE, respectivamente, han apostado por una decidida incorporación a la legislación, los mercados y las instituciones occidentales —la entrada en la CEE y en la OTAN han sido las más destacadas—, aunque no sin pagar un alto precio: paro, inflación, agudización de las desigualdades económicas, etc.; y la oposición de sectores sociales entre los que no destacan precisamente los intelectuales, sumidos en una «crisis de la posmodernidad» para la que aún no han propuesto soluciones.

2. Literatura española de los años 40

El panorama literario presentaba en los primeros años de posguerra un aspecto lastimoso; de poco valieron, en líneas generales, los escasos personajes de la cultura que decidieron permanecer en España tras la victoria de los rebeldes. La autarquía literaria sólo pudo dar algún fruto en el terreno de la poesía; la novela y el teatro hubieron de partir de cero, o bien continuar las sendas más tradicionales, obviando las aportaciones de las Vanguardias europeas y del 27 español.

a) Novelistas «mayores»

La pobreza y las limitaciones culturales se dejaron sentir en la novela más poderosamente que en ningún otro género, obligándola a desarrollarse muy al margen de cualquier referencia inmediata. De ahí que ya en los años cuarenta pudieran conocer su consagración varios narradores que, no obstante,

publicaban por estos años sus primeras novelas —y entre los que se incluye a Torrente a pesar de que la fama le llegase tardíamente—.

I. CELA. Una brillante carrera literaria ha consagrado a Camilo José Cela (n. 1916) desde su primera novela en 1942 hasta la concesión del Nobel en 1989. Aplaudido por la crítica y por el público, Cela se ha convertido en el escritor español más popular de la posguerra, gracias también a su colaboración en periódicos, a su imagen de notable orador en televisión y a su gusto por la ironía, las palabras gruesas y el erotismo, que le han ganado una imagen no siempre acorde con la del narrador.

Su novela *La familia de Pascual Duarte* (1942) constituyó una auténtica revelación en el panorama de la España de posguerra, a pesar de no tratarse en absoluto de una obra original: deudora temáticamente del drama rural, genéricamente de la picaresca y estilísticamente de Valle-Inclán, *La familia de Pascual Duarte* es, sin embargo, una notable novela que para muchos sigue siendo de lo mejor de la producción de su autor. Por otro lado, existen en ella las dosis justas de equívoca denuncia social y de contemplación entre escéptica y angustiada de la existencia humana tan características del estilo de Cela y que le han ganado el favor del público y el beneplácito tanto del régimen franquista como de la actual democracia. Junto a *La familia de Pascual Duarte*, suele tenerse por la mejor novela de Cela a *La colmena* (1951), calificada de «social» y prohibida por la censura franquista. *La colmena* es una narración de personaje colectivo y técnica caleidoscópica —deudora de *Manhattan Transfer*, de Dos Passos (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 3.b.I.* del *Capítulo 8*)— por la que discurren más de trescientos personajes y cuya intención es mostrarnos la sórdida vida del Madrid de posguerra. Por lo demás, no hay argumento posible en esta crónica selectiva de la vida de los cuarenta, aunque existe el denominador común de la miseria material y moral de sus personajes, cuya alienación se subraya entrecruzando sus vidas carentes de sentido (sentimiento que se potencia al haber optado el autor por una narración omnisciente, y no por el objetivismo que, en apariencia, quizás hubiese demandado la obra).

Después de un paréntesis, Cela publicó *San Camilo 1936* (1969), que intenta ser una interpretación de las motivaciones de la Guerra Civil. Insiste, por tanto, en algunos motivos y temas de obras anteriores, e ideológicamente sigue tratándolos, cuando menos, con demasiada ambigüedad y desde una perspectiva en exceso selectiva; sin embargo, su estilo supone un avance significativo en la evolución de la narrativa de Cela, pues se apropia de una

prosa compleja que hace suyas las nuevas técnicas narrativas. Algo muy parecido podemos decir de *Mazurca para dos muertos* (1984), que retoma el tema de la Guerra Civil desde una perspectiva peculiar, y que para algunos marcó el definitivo agotamiento de Cela —preludiado por *Oficio de tinieblas 5* (1973), un libro ajeno a toda materia narrativa y confirmado por la dificultad del Nobel para dar nuevas novelas a la imprenta en estos últimos años—.

II. DELIBES. Constante y regular es, por el contrario, la producción narrativa de Miguel Delibes (n. 1920). Su primera obra, *La sombra del ciprés es alargada* (1948), evidencia, pese a sus defectos, las excelentes dotes de su autor; se trata de una novela tradicional donde Delibes intenta plasmar la vida cerrada de las ciudades castellanas de provincias; pero su obra no alcanzará cierta dimensión crítica hasta *El camino* (1950), un bello cuadro del paraíso perdido de la infancia contemplada desde la experiencia adquirida en el paso de la juventud a la madurez. Citemos también, entre sus novelas de las décadas de los cincuenta y de los sesenta, *La hoja roja* (1959), donde denuncia la insolidaridad de una sociedad que confina a los ancianos a la soledad; y *Las ratas* (1962), un retablo ya más complejo de la España de posguerra cuya denuncia es más explícita y amarga (advirtamos, sin embargo, que la crítica de Delibes no posee filiación política ni ideológica, sino que se pone al servicio de un credo humanista que, por ejemplo, le ha llevado a defender desde los años cincuenta el ecologismo).

La segura trayectoria trazada por Delibes desemboca en *Cinco horas con Mario* (1966), sin duda su mejor obra y una de las novelas sobre las clases medias más logradas y narrativamente más avanzadas de aquellos años. Por una parte, en ella adquiere pleno sentido la dimensión crítica de su narrativa; y, por otra, cristaliza definitivamente su estilo, progresivamente más complejo y moderno. *Cinco horas con Mario* es un extenso monólogo interior en el que Carmen va desgranando, en la vela del cadáver de su marido, los episodios de una vida matrimonial deteriorada. Presidida por esa única voz narrativa en que predomina el tono irónico, la novela nos abre al mundo de la burguesía provinciana, dominado por el conservadurismo y la hipocresía contra los que choca cualquier intento de apertura a la sinceridad y a las libertades.

Sus novelas posteriores no han logrado superar *Cinco horas con Mario*; aun así, recordemos *Parábola del náufrago* (1969), una distopía paródica del mundo del progreso; y *El disputado voto del señor Cayo* (1978), donde exalta los modos de vida y de organización social del campo frente a la política de

Estado. Caso aparte es el de *Los santos inocentes* (1981), otra de las cimas narrativas de Delibes —popularizada por una versión cinematográfica de gran valía—; con ella vuelve a sus temas más queridos: el paisaje y la vida rurales, tratados con un notable sentido lírico; la caza como modo de vida tradicional en la España más profunda; y un equilibrado y humanista tratamiento del tema de la justicia social, cuyo quebrantamiento denuncia en una sociedad falsamente tradicionalista.

III. TORRENTE. Muy distinto al de Cela y al de Delibes es el caso de Gonzalo Torrente Ballester (n. 1910), un autor consagrado treinta años después de la publicación de su primera novela. Posiblemente sea debido al calificativo, quizá poco afortunado, de escritor «intelectual» con que ha venido caracterizándose su producción y al hecho de encontrarnos ante un autor capaz de —e inclinado a— reflexionar sobre el proceso creativo.

Su primera novela, *Javier Mariño* (1943), se instala en la órbita de la novela falangista y revela ya las dotes narrativas de su autor, pudiendo leerse todavía con interés a pesar de su declarado partidismo. El escritor no volvería a incurrir en ese defecto y su obra posterior se caracteriza por una calculada ambigüedad, un sarcasmo y un distanciamiento —para algunos, muy gallego — que tienen su mejor expresión en la desmitificación a que somete la materia culta de muchas de sus novelas. *El golpe de Estado de Guadalupe Limón* (1946) e *Ifigenia* (1949) son dos buenas muestras, pues la primera parodia el tema de las complejas revoluciones hispanoamericanas y la segunda hace una lectura muy particular de la mitología clásica.

Entre los cincuenta y los sesenta alcanza Torrente una de sus cimas narrativas: la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-1962), que a causa del desánimo estuvo a punto de abandonar para dedicarse exclusivamente a la crítica —faceta que nunca ha soslayado—. Con *Los gozos y las sombras* Torrente se aproxima desde el realismo tradicional a la novela social imperante en los cincuenta (véase el *Epígrafe 4.a.*), obteniendo, según nuestro entender, mejores logros que otros autores, concretamente en la construcción de sus personajes y en el planteamiento del conflicto, que sabe abstraerse a la oposición entre dos concepciones vitales: la fidelidad a sí mismo o el culto al poder. Después de *Los gozos y las sombras* llega un momento de desorientación en la trayectoria narrativa de Torrente; experimenta durante los sesenta nuevos recursos y posibilidades, que por fin encuentran su expresión idónea en *La saga/fuga de J. B.* (1972), un título fundamental del formalismo narrativo en España. *La saga/fuga de J. B.* es una fábula de proporciones

míticas en la que confluyen leyendas de origen céltico y la historia gallega contemporánea, ligada a partes iguales al tradicionalismo y al liberalismo, a las luces de la Ilustración y a la irracionalidad romántica. La imaginación se adueña de este complejo y extenso relato que obtuvo un éxito inmediato y consagró definitivamente a Torrente Ballester: monólogos, continuos «flash-backs», perspectivismo, confluencia de voces narrativas, diversidad espacio-temporal, etc. se dan cita en este mito de un «pueblo ensimismado» que vive para sus adentros una historia de milenios.

Torrente sigue esta línea en algunas de sus novelas posteriores. Merecen ser recordadas *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) y *La isla de los jacintos cortados* (1981), dos ejercicios narrativos de altos vuelos que, en gran medida, nos dan cuenta de su mismo proceso creativo. A partir de ellas, y durante la última década, Torrente no ha hecho sino repetirse, descendiendo por lo general, a veces alarmantemente, la calidad de su producción.

b) Otros narradores

I. NOVELISTAS TRADICIONALES. Al margen de la labor que pudieran estar desarrollando estos «grandes» de la narrativa española contemporánea, los años cuarenta conocen el florecimiento de un realismo tradicional, de tono burgués, en la vena más característicamente decimonónica. Sus cultivadores son básicamente autores conservadores, más o menos cercanos al régimen a pesar de que pudieran tener algún problema con él en determinado momento.

Juan Antonio de Zunzunegui (1902-1982) fue un escritor incansable cuyas novelas evocan y ensalzan la moral y el trabajo burgueses, así como el progreso y el sistema social que aquéllos implican. Muy parecida temática desarrolla la producción de Ignacio Agustí (1913-1974), quien hace de la crisis de la burguesía el motivo de su obra fundamental, *La ceniza fue árbol* (1944-1972), extensa novela-río integrada por cinco libros —destacan *Mariona Rebull* (1944) y *El viudo Rius* (1945)— que desarrollan la historia de una familia burguesa catalana desde finales del siglo pasado hasta la Guerra Civil. En cierto modo también es una novela-río la trilogía que le abrió las puertas del éxito a José María Gironella (n. 1917): *Los cipreses creen en Dios* (1953), *Un millón de muertos* (1961) y *Ha estallado la paz* (1966), que intentan reconstruir el conflicto civil español y que adolecen de exceso de documentalismo y, en consecuencia, de falta de interés narrativo.

Muy distinto es el tono de la novela *Nada* (1945), de Carmen Laforet

(n. 1921), que en esencia es la historia moral de la incorporación al mundo adulto de una joven; sin embargo, su fondo socio-histórico, presidido por la miseria, la anormalidad y el horror, así como el tono simple y directo de su estilo realista, permitieron que se la considerase emblemática de una nueva forma de narrar que la obra posterior de Laforet, sin embargo, no ha confirmado.

II. NARRADORES DEL EXILIO. Recordemos aquí la notable labor de los escritores exiliados españoles, aquéllos que en circunstancias diversas se vieron obligados a abandonar su país natal por su fidelidad republicana o por rechazo del fascismo franquista, y que siguieron desarrollando su obra fuera de España. Citemos, al menos como botón de muestra, a Francisco Ayala y a Rosa Chacel, dos excelentes narradores formados en la filosofía orteguiana y en la estética vanguardista y cuya evolución ha sido un ejemplo, a pesar del desarraigo, para otros autores.

Francisco Ayala (n. 1906) apuntaba durante los años treinta como el más interesante y genuino representante de la narrativa vanguardista y sus cuentos —citemos el volumen *Cazador en el alba* (1930)— eliminaban la anécdota apostando por un lirismo brillante inspirado en la modernidad. Después de años de silencio publicó en el exilio americano *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero* —ambas de 1949—, colecciones centradas en el tema del ejercicio del poder e inspiradas en la guerra española. A partir de los años cincuenta Ayala ha encontrado en la ironía y el sarcasmo el tono de su producción, que se ha ensombrecido progresivamente y que pone de manifiesto la banalidad de la existencia y de la sociedad humanas. En este sentido se orientan sus novelas *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962), así como sus cuentos de esta época —al menos hasta *El jardín de las delicias* (1971), sorprendente por su frescura y modernidad—.

En un ambiente similar al de Ayala se movió Rosa Chacel (1898-1984), autora fundamentalmente de relatos breves hasta que en el exilio publicó *Memorias de Leticia Valle* (1945), novela en la que asistimos al paso de la adolescencia a la madurez de la protagonista por medio de su propio discurso mental. La explicación de la existencia a partir de una reflexión seria y rigurosa —Chacel fue la última discípula directa de Ortega— ha sido una de las constantes de su producción, caracterizada por la atemporalidad y la fragmentación. La mejor expresión de su arte y de sus preocupaciones la tenemos en la trilogía integrada por *Barrio de Maravillas* (1976), *Acrópolis* (1984) y *Ciencias Naturales* (1988), donde asistimos a la incorporación a la

experiencia, al mundo y a su conocimiento de un grupo de jóvenes.

c) La poesía de los 40

La poesía quizá fuese el género que más tempranos frutos dio en la España de posguerra: por un lado, por la presencia en el país de algunos de los maestros de promociones anteriores, que no se habían exiliado e hicieron de puente para las jóvenes generaciones; por otro, porque los nuevos poetas en absoluto perdieron el referente de la poesía de anteguerra, que de una u otra forma late en su obra; y, por fin, a causa del interés mismo que el régimen —y, sobre todo, los falangistas— habían tenido en la poesía, único género potenciado desde el poder con publicaciones y revistas.

No es por tanto de extrañar que la poesía conociese una sorprendente evolución y una cierta riqueza de tendencias ya en estos años de la primera posguerra. El primer grupo que podríamos señalar aparece precisamente a la sombra de una revista, *Escorial*, desde la cual se propuso una recuperación de la línea poética clasicista (que tuvo su mejor eco en el «*garcilasismo*» de autores más jóvenes cuya obra degeneró en un culto formalista). Entre sus nombres sobresale el de Luis Rosales (1910-1992), un poeta cuya estética se había fraguado en el 27 y de clara deuda guilleniana. Su libro *La casa encendida* (1949) sigue siendo hoy de lo mejor de su producción, y en él encontramos dos de las constantes de su poesía: su tendencia al narrativismo y la presencia del tiempo. Junto a él podemos recordar a Leopoldo Panero (1906-1962), autor de temática preferentemente religiosa y de verso aparentemente sencillo, desnudo y sin excesos; a Luis Felipe Vivanco (1907-1975), quizás el más clasicista de estos poetas, que también prefirió la poesía religiosa; y a Dionisio Ridruejo (1912-1975), cuyas veleidades políticas dificultan la valoración de su obra (hombre fuerte del falangismo, fue más tarde el intelectual más feroz en su oposición a Franco). Aunque su poesía recoge estas preocupaciones políticas, destacan sus composiciones líricas amorosas y bucólicas, en concreto sus sonetos, de irreprochable factura.

Debemos recordar que estos autores habían publicado sus primeros libros ya antes de la Guerra Civil, y que de hecho habían conocido el clima artístico de la preguerra y a los maestros del 27. Conocida también como *Generación del 36*, debemos citar al inexcusable Miguel Hernández (1910-1942), prácticamente un epígono del 27 que poco tiene que ver ideológica y

estéticamente con los poetas anteriormente citados. Sus primeras composiciones, ingenuas y dominadas por la religiosidad, responden al catolicismo en que se había formado; pero la atención al hombre y a su dignidad le llevó, a la vista de los acontecimientos sociales y políticos e influido por Neruda (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5.a.* del *Capítulo 5*), a abrazar el ideario comunista, a convertirse con Alberti en el representante de una poesía civil combativa y, por fin, a la cárcel, donde murió:

Aquí estoy para vivir

mientras el alma me suene,

y aquí estoy para morir

en los veneros del pueblo

desde ahora y desde siempre.

Su poesía está presidida por la emoción; directo, sencillo y sincero, evitó siempre, no obstante, la facilidad a que su emotividad podía arrastrarlo. Hernández participa de hecho con la Generación del 27 del cultivo de ricas y complejas imágenes barroquizantes de vena surrealista —*El rayo que no cesa* (1936)—; y, con la del 36, de una acusada tendencia a las formas clásicas, populares o cultas, tradicionales de la poesía española —*Viento del pueblo* (1937), *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941)—. El resultado es una voz desbordante que sabe contenerse en la expresión de los tres temas fundamentales de su poesía: la vida, la muerte y el amor, tres fuerzas que confluyen en el hombre, que lo atraen por igual y a las que el poeta les canta con honda voz que luego reclamarán generaciones posteriores.

Y precisamente esa voz comienza a imponerse en la poesía española a mediados de los cuarenta: por un lado, los poetas más jóvenes pretenden una poesía más vital y renuncian al formalismo clasicista imperante; por otro, en 1944 dos poetas del 27 que habían permanecido en España dan a la luz sendos libros de amplia repercusión: *Sombra del Paraíso*, de Vicente Aleixandre, e *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso. Del primero sorprendió su leve panteísmo, su sentimiento doloroso y, sobre todo, su lenguaje surrealista; pero fue *Hijos de la ira* el libro que conmovió el panorama poético de la posguerra, a pesar de la escasa resonancia anterior de la obra poética de su autor (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 6* del *Capítulo 4*). En una época en que España parecía sumida en el marasmo, *Hijos de la ira* hacía aflorar el desasosiego de un mundo cruel, caótico y absurdo, tratado desgarradora y violentamente con toques existencialistas y surrealistas, y encarado por Alonso con un particular

sentimiento de religiosidad.

La «rehumanización» que conoció la poesía española desde mediados de los cuarenta tendría su eclosión en la obra de los autores de los cincuenta, muchos de los cuales derivaron a una poesía social (*Epígrafe 5*); otros, sin embargo, quedaron al margen de este movimiento de humanización, optando por una vía más o menos esteticista. Ése el caso de los «postistas» (o post-surrealistas), en cuya iconoclastia e inconformismo se formaron algunos renovadores posteriores. También se mantuvo al margen de esta tendencia general el grupo «Cántico», continuador del espíritu del 27 y cuyos representantes —destaca Pablo García Baena (n. 1923)— han cultivado la poesía pura.

d) Teatro burgués de la primera posguerra

La década de los cuarenta conoce en España el predominio de un teatro estrictamente burgués, continuador en gran medida del imperante en el período de preguerra. Habían quedado muy atrás en la España franquista el ejemplo y las propuestas de los renovadores de la escena española, de tal modo que el conservadurismo del Nuevo Estado marcó con el signo del convencionalismo burgués a los dramaturgos de estos años, que o bien continuaban la comedia benaventina, o bien intentaban cierta renovación del teatro humorístico de preguerra (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 6.b.* del *Capítulo 3*).

El drama burgués de posguerra defendía y ensalzaba más o menos abiertamente el conservadurismo ideológico y sociopolítico. Este tipo de teatro dominó la escena aun después de haber sido superado por sus propios autores; y se caracteriza por su afirmación y exaltación de los valores tradicionales —el catolicismo, la familia y la jerarquía— y del orden establecido. Aparte de Joaquín Calvo Sotelo (n. 1905) y Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975), su máximo representante fue José María Pemán (1898-1981), cuya obra —fue también poeta y ensayista— de tono conservador y católico fue exhibida por el régimen de Franco hasta sus últimos años. Su pieza *El divino impaciente* (1933) se repuso con notable éxito por las mismas fechas de las que datan *De ellos es el mundo* (1938) y *Por la Virgen Capitana* (1940); pero poco después se orientó hacia la evasión inspirándose en el superficial costumbrismo de los Quintero.

Por su lado, en el teatro humorístico podemos encontrar a algunos de los

mejores dramaturgos de estos primeros años de posguerra. Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) apostó por un teatro vanguardista y autónomo cuyo sentido se hallaba en sí mismo y que nunca se apoyaba en razones extraliterarias. Con obras como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) y *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) supo al menos superar el humor tradicional y practicar una «estética de lo inverosímil» caracterizada por la incoherencia de los razonamientos de los personajes y el constante recurso del ridículo. Por el contrario, el sentido del humor de Miguel Mihura (1905-1977) está destinado a señalar la problemática relación del ser humano con su medio; o lo que es lo mismo, a contemplar los problemas existenciales contemporáneos desde una perspectiva «del absurdo». Pese a enfrentarlos a situaciones ridículas, inútiles y absurdas, los personajes de Mihura afrontan su condición de criatura enajenada que no puede imponerse a su conciencia. Los efectos pueden ir desde la automarginación —*Tres sombreros de copa* (1932), sin duda su mejor obra— a la adaptación e integración social —*Maribel y la extraña familia* (1959), otra de sus mejores piezas— y la radical rebeldía existencial y social de *Sublime decisión* (1933).

3. La «Generación de los 50» y el realismo social

Aunque en los años treinta la literatura social tuvo mayor repercusión sobre la masa lectora, dada su distribución en ediciones populares de amplísima tirada (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 7.a.* del *Capítulo 4*), hay una mayor conciencia de grupo y un mayor grado de reflexión conceptual y estilística en la llamada *Generación de los 50*. Entendemos por tal la integrada por autores —fundamentalmente novelistas, pero también poetas y algunos dramaturgos— que participaron en un proyecto literario con respaldo editorial e inspirado en otros europeos similares. El grupo nacía y se aglutinaba, en concreto, para denunciar la situación política y social española, si bien el compromiso con su sociedad fue común a casi todos los intelectuales europeos de los cincuenta y de los sesenta —especialmente franceses, alemanes e italianos—.

La Generación de los 50, aun con una década de duro silencio represivo de por medio, enlazaba con la corriente de «rehumanización» experimentada por la literatura española de los años treinta, que había propugnado un arte donde tuviesen cabida los conflictos del hombre como ser individual y social. Nos hallamos, por tanto, ante una corriente que, a semejanza de las de otros

países, se proponía reflejar la sociedad contemporánea, indicando y denunciando, si era necesario, el funcionamiento del sistema y sus desigualdades. Dichas intenciones acarrean dos problemas que aquí simplemente queremos anotar: uno, que no todos los autores sociales se comprometieron ni en el mismo grado ni con el mismo signo; otro, que la literatura social, asociada ética y estéticamente al realismo, plantea una concepción del arte no compartida por todos los autores, lo que motivó una enriquecedora diversidad.

En cuanto a las formas del realismo, advertiremos que éstas eran adoptadas con diferentes matices según las actitudes ante la situación de la España franquista. Tendríamos en primer lugar a los autores del *realismo tradicional*, cuyas obras se atienen más bien a un realismo burgués que no implica más denuncia que la nacida de la propia naturaleza del tema. Por otro lado tendríamos el *realismo social*, que hace de la sociedad un tema literario, aunque de naturaleza aproblemática; la obra actúa en este caso como un espejo que simplemente refleja la sociedad y el autor prescinde de cualquier toma de partido. Por fin, el *realismo dialéctico o crítico* parte de la premisa —frente al anterior— de que toda realidad es problemática por naturaleza: influenciados por el «realismo socialista» (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5.a.IV.* del *Capítulo 12*), se entiende la sociedad en términos dialécticos y el autor actúa como analista de las contradicciones sociales, llevando al lector, por medio de la literatura, a la comprensión del conflicto y a una toma de postura.

4. Novelas y novelistas del realismo social

Tradicionalmente se viene considerando que la novela social española arranca en 1951 con la publicación de *La colmena*, de Cela, y que se extiende hasta 1962, año de publicación de *Tiempo de silencio*, de Martín-Santos; no obstante, debemos discernir aquellas obras que realmente forman parte de un proyecto ideológica y literariamente común de aquéllas que simplemente —y sin demérito alguno— hicieron su trasfondo de lo social. A nuestro entender, es en 1954 cuando se producen dos hechos fundamentales para la formación de esta nueva novela social: por una parte, la aparición de *Los bravos*, de Jesús Fernández Santos; y, por otra, el acuerdo entre los editores catalanes Seix y Barral y una serie de escritores para lanzar este tipo de narrativa como arma de oposición social e ideológica. De este modo, los integrantes de esta

generación iban tomando y mostrando una clara conciencia de la función de intelectual e intentando aclarar las condiciones crítico-realistas que debían cumplir las novelas sociales.

a) Novelas de la ciudad

Las zonas más castigadas por la guerra habían sido las grandes ciudades, donde la resistencia republicana había sido más fuerte y, con ella, más acuciante el asedio de las tropas rebeldes. Su recuperación fue muy lenta, hasta que en los sesenta irrumpió un «desarrollismo» tan incontrolado, que hubieron de producirse una serie de desigualdades, injusticias y desarraigos culturales, objeto de una nueva perspectiva de la ciudad española de posguerra.

Entre las novelas que contemplan la ciudad desde un punto de vista global —es decir, intentando captar su vida en su conjunto— está *La colmena* (1951) de Camilo José Cela (véase el *Epígrafe 2.a.I.*), que nos presenta la realidad cotidiana del Madrid de posguerra en dos días, aunque centrando su atención en un sector de clase media-baja. De tema similar, en *La noria* (1952), de Luis Romero (n. 1916), encontramos también una intención crítica más implícita que abiertamente expresada: como su título indica, se trata de una sucesión de «trozos de vida» de distintos personajes durante un día en Barcelona.

Otras obras se centran concretamente sobre determinados sectores sociales o sobre aspectos muy determinados de la vida urbana. Mención especial merecen las novelas sobre las chabolas, empeñadas en ofrecer una visión de las condiciones de vida más infrahumanas de las grandes ciudades. Sobresalen *Los olvidados* (1957), primera novela de Ángel María de Lera (1912-1984), excesivamente melodramática y truculenta; *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957), de Francisco Candel (n. 1925), que no llega a ser una novela social, sino una novela picaresca sobre la vida en los arrabales; y *La piqueta* (1959), de Antonio Ferres (n. 1924), de intención claramente crítica y la más compleja: en ella se plantean diversas cuestiones sobre la situación de los emigrantes, la apatía y la insolidaridad ante el dolor ajeno, la miseria moral y material de los suburbios, las infrahumanas condiciones de trabajo, etc. También *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín-Santos, puede considerarse en cierta medida una novela sobre las chabolas; pero su autor difiere del resto de los novelistas sociales al adoptar una actitud

desmitificadora para con todo, una actitud sarcástica, casi cínica, con un humor desgarrado, violento y cruel que se sitúa en la mejor vena hispana.

Por fin, podemos entresacar otro grupo de novelas donde se contempla la ciudad como lugar dominado por la burguesía tradicional; ambientados en pequeñas ciudades, estos relatos denuncian comportamientos y actitudes asociados al conservadurismo recuperados por el rancio tradicionalismo catolicista del régimen de Franco. Curiosamente, el tema fue muy querido por autores afines al régimen y que consideraban peligrosa para la «Nueva España» la moral tradicional (véase el *Epígrafe 2.b.I.*). Caso distinto es el de Carmen Martín Gaite, cuya actitud crítica se acentuaría años después (véase el *Epígrafe 7.a.I.*); su primera novela, *Entre visillos* (1958), es una de las más fieles y veraces descripciones de la vida provinciana de la narrativa española de posguerra, denunciando el falso refinamiento y la hipocresía de una sociedad orgullosa, encerrada entre los «visillos» de una ciudad ñoña y beata, anclada en un rancio y trasnochado tradicionalismo.

b) El tema rural

A principios del siglo xx, y como fruto de la preocupación por los problemas sociales, había surgido una imagen del campo como lugar de trabajo de condiciones muy particulares. Se abandonaba así la clásica visión bucólica, aunque quedaban rastros del tratamiento poético del tema en las connotaciones trágicas y pasionales de determinadas obras.

La primera novela de posguerra que tomó como tema narrativo el campo español fue *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Cela; su protagonista es un criminal que, a la vez que verdugo de sus víctimas, se constituye en víctima de la situación del campo: miseria, aculturalización, desinterés administrativo, etc. Sin embargo, al tratarse de una obra «tremendista» (centrada en aspectos terribles y excepcionales de la realidad), no se explican las causas y las condiciones de la vida rural de la época (véase también el *Epígrafe 2.a.I.*). Otras novelas sí las tratan y abordan sus problemas considerando sus causas: cabe destacar *Los bravos* (1954), de Jesús Fernández Santos (1926-1988), donde el caciquismo es contemplado a la luz de la ignorancia de los campesinos, de su resignación, dejadez o mera inercia histórica; y podría citarse también *Central eléctrica* (1958) de Jesús López Pacheco (n. 1930), que plantea la falsedad de la redención del campo por el progreso tecnológico.

Pero las novelas más importantes sobre el campo se producen en torno a los años sesenta, siendo sus nombres fundamentales los de un círculo de narradores andaluces. Son inexcusables dentro del panorama de la literatura social española novelas como *Dos días de setiembre* (1961), de José Manuel Caballero Bonald (n. 1926), una de las más perfectas, realistas y minuciosas del género, donde se describe detalladamente la vida de un pueblo vinatero andaluz. Junto a él suele citarse como analista de las reales condiciones del campo al sevillano Alfonso Grosso (1928-1993), quizás uno de los narradores más conscientes de todo el realismo social. Sobresalen, sobre el tema del campo, sus novelas *Un cielo difícilmente azul* (1962) y, sobre todo, *La zanja* (1961), donde la explotación de los trabajadores por el cacique y la pugna que la construcción de la zanja plantea, son el motor de la acción y los desencadenantes del conflicto social. La producción de ambos —Caballero Bonald y Grosso— derivó en los setenta hacia el experimentalismo, en el que han conseguido grandes logros: recordemos del primero *Ágata ojo de gato* (1974) y *Campo de Agramante* (1993); y, de Grosso, *Guarnición de silla* (1970).

c) La burguesía en la novela social

En la novela española de posguerra, la burguesía aparece como tema narrativo con dos enfoques muy distintos: en los años cuarenta, como una clase en descomposición, azotada injustamente por la guerra y que por ello cede ocasionalmente a impulsos amorales —aquí cabrían desde *Nada* (1945), de Laforet, a *Los gozos y las sombras* (1957-1962), de Torrente—. En los años cincuenta y sesenta, otro grupo de autores abordó el tema desde un punto de vista más crítico, mucho más consciente, reflexivo y personalizado, partiendo de la base de que el blanco de su crítica debía ser en primer lugar su propia clase y, en gran medida, ellos mismos.

Sobresalen *Tormenta de verano* (1961), de Juan García Hortelano (1928-1994), una novela hondamente crítica con la burguesía donde los niños ponen continuamente en entredicho las acciones de sus padres; *Encerrados con un solo juguete* (1960), de Juan Marsé, destacado analista de la burguesía catalana bien desde una óptica infantil —como en *Si te dicen que caí* (1973) —, bien desde la mentalidad universitaria —como en *Últimas tardes con Teresa*— (véase también el *Epígrafe 7.a.II.*). Igualmente significativo es el barcelonés Juan Goytisolo (n. 1931), que desde sus primeras novelas se ha mostrado como un escritor rebelde y disconforme con el sistema. Sus obras

son especialmente críticas y amargas, destacando de su primera época *Duelo en el paraíso* (1955), que toma nuevamente a un niño como centro de la acción; pero su novela decisiva fue *Señas de identidad* (1966), indagación y reflexión sobre su clase y sobre sí mismo. Autobiográfica hasta cierto punto, en ella presenta y critica a gran parte de la burguesía española —en concreto, catalana—; pero sobre todo enjuicia el sistema social en su totalidad y al escritor en su seno. A partir de entonces Goytisolo ha comenzado una nueva etapa quizá menos crítica y potenciadora del formalismo y del experimentalismo (*Epígrafe 7.a.I.*).

A caballo entre el realismo social y la experimentación formalista se sitúa Luis Martín-Santos con *Tiempo de silencio* (1962); en ella casi no tiene importancia la crítica social, y sí gran peso la presencia del autor, que no es ya conciencia crítica, sino básicamente artista de la palabra, artífice de una producción elaborada y difícil.

5. Poesía española del mediosiglo

La rehumanización de la poesía española de mediados de los cuarenta encuentra por fin, a finales de esa década, varios de sus nombres principales. Se trata en su mayoría de jóvenes autores que, durante los cincuenta y hasta mediados de los sesenta, estaban llamados a formar parte de una interesante generación y a prestarle su voz a un brillante período de la poesía española de posguerra.

a) Dos precursores: Celaya y Otero

Dos figuras surgen a finales de los cuarenta para abrirse paso durante los cincuenta con el tono que se adueñará de la generación posterior. Sus primeras obras ya comparten las dos características más acusadas del grupo: su dimensión histórica, su deuda con el hombre y la sociedad de su momento; y la renuncia a todo esteticismo en favor de un eticismo con diversos grados de compromiso sociopolítico.

Gabriel Celaya (1911-1992) ha sido un poeta que ha contado con detractores y admiradores; en cualquier caso, su poesía no deja indiferente, dado su alto grado de compromiso y, sobre todo, por la expresión hondamente humana con que ha revestido su palabra. Abandonó así su poética inicial,

basada en una interpretación global del mundo —*Tranquilamente hablando* (1947)— para pasar a exponer en *Las cartas boca arriba* (1951), *Cantos iberos* (1955) y *Las resistencias del diamante* (1957) la necesidad de un compromiso, de un arte de urgencia:

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quienes somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.
Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

En los años setenta, por fin, Celaya optó por un experimentalismo que, aun sin haber dejado grandes aciertos —puede salvarse *Campos semánticos* (1973)—, revela el grado de permanente compromiso del poeta, atento siempre a las necesidades y las demandas de los tiempos.

A un mayor número de lectores ha llegado la poesía de Blas de Otero (1916-1979), acaso uno de los grandes poetas españoles de posguerra y, sin duda, el de acento más particular, fruto de una evolución ideológica resuelta estilísticamente en una voz libre y directa. Su poesía se caracteriza por la fuerte presencia de una religiosidad angustiada que nunca desapareció totalmente y que empujó al poeta a la solidaridad con el hombre. A una primera etapa pertenecen sus libros *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951), donde, a la vista del mundo, el poeta increpa a Dios por su indolencia; a una segunda, de compromiso con una sociedad y un hombre concretos y cercanos, *Pido la paz y la palabra* (1955), quizás el mejor y más característico de sus libros, entendido como un acto de solidaridad —se lo dedica «A la inmensa mayoría»— con el ser humano.

b) La poesía social

Se produce en la poesía española de los años cincuenta un movimiento de realismo generalizado que tiene en lo social su objeto preferente, aunque algunas notas de intimismo desembocarán en los años sesenta en una nueva

poesía de madurez. Sus integrantes, influidos en estos años por Celaya y por Otero —quienes los remiten a Neruda, Vallejo o Alberti—, subrayan la función social de la poesía y adoptan por razones éticas una actitud de compromiso en detrimento de la estética.

Entre los poetas de esta generación quizá sobresalga Jaime Gil de Biedma (1929-1988), muy admirado por el resto del grupo, por la crítica y por el público a causa de su sinceridad y de su libertad, que se traslucen en una poesía directa pero estilísticamente sugerente. Su obra —poco abundante— intenta una recuperación de la memoria para, a partir de ella, realizar una radiografía moral de sí mismo, de su generación y de España en general; a veces denuncia el estado del país, pero casi siempre son él mismo y su clase —la burguesía intelectual— los principales blancos de su crítica, como puede comprobarse en *Compañeros de viaje* (1958) y en *Moralidades* (1966), libros en que Gil de Biedma nos descubre su evolución hacia un escepticismo no exento de humor. Junto a él podemos citar a José Agustín Goytisolo (n. 1928), buen amigo de Gil de Biedma y quizás uno de los poetas más conscientemente sociales de esta generación. También en su obra es su historia personal —familia, compañeros, amigos— el punto de partida para la recreación de la sociedad y la historia de la época; pero hay en ella un rechazo de la política y de la historia franquista más patente que en otros autores.

Distintas son las preocupaciones de José Manuel Caballero Bonald (n. 1926), otro de los autores más interesantes del grupo. Poeta y novelista notable (véase también el *Epígrafe 4.b.*), su profunda conciencia estética ha desembocado en una preocupación lingüística de la que carecen otros integrantes de su generación. Por su lado, el tiempo ha confirmado a Ángel González (n. 1925) como un poeta variado, de tono esencialmente lírico, por más que la carga crítica de algunos libros rozase el testimonialismo —es el caso de *Grado elemental* (1962)—. Desde mediados de los sesenta ha optado por una lírica intimista y esencializada que, sin embargo, no renuncia a su proyección social. Algo similar podríamos decir de Félix Grande (n. 1937), que cronológica y poéticamente se integraría con los «novísimos», con quienes potencia la renovación de una poesía íntima y subjetivista (véase el *Epígrafe 7.b.I.*); pero lo histórico, lo colectivo y lo existencial encuentran en su obra —sobre todo, en *Blanco spirituals* (1967)— un acento desgarrador, hondamente humano, del que carece la poesía de otros «novísimos».

Tonos más románticos presenta la obra de otros poetas. Claudio Rodríguez (n. 1934) es un lírico eminentemente meditativo que desde su

primer libro —*Don de la ebriedad* (1953)— ha manifestado su inclinación a una poesía del conocimiento, de la comprensión del mundo y del hombre que lo habita. Por su lado, una concepción metafísica de la poesía encontramos en la obra de José Ángel Valente (n. 1929), para quien —en una línea evidentemente posromántica— la palabra es acto creativo y forma de conocimiento, de modo que su poesía ha ido cargándose progresivamente del tono reflexivo —que no desdeña la prosa— de sus últimos libros.

c) Otros poetas de los 50

Aparte de los integrantes del realismo social, hemos de recordar entre los poetas de los años cincuenta en España a aquéllos que, aun participando de las preocupaciones sociales de la época, se acogieron a fórmulas de expresión intimistas y subjetivistas más o menos distantes del realismo propuesto por los autores sociales.

Para Carlos Bousoño (n. 1923) la poesía nunca debe dejar de ser un instrumento para el conocimiento e interpretación del mundo; en su obra la realidad aparece filtrada por su mundo interior, pudiendo hablarse de una poética simbolista y de un tono subjetivista. Existe no obstante en su evolución un progresivo descubrimiento del hombre en su dimensión histórica, desde la seguridad espiritual de sus primeros libros, de tema religioso —*Subida al amor* (1947)—, al tono dubitativo, ambiguo y enriquecedor que desembocará en *Invasión de la realidad* (1962), donde por fin caben la existencia y la historia humanas con sus limitaciones. También la religiosidad predomina en la visión del mundo de José María Valverde (n. 1926), cuya poesía ofrece, no obstante, tonos existencialistas y angustiados que han potenciado la presencia humana en su obra.

A José Hierro (n. 1922) quizá se le pudiera incluir entre los autores sociales españoles, aunque su poesía difiere algo de la de éstos: presidida por su autobiografía, en ella se interpreta en clave colectiva la experiencia de toda una generación —de ahí los títulos *Quinta del 42* (1953) y *Cuanto sé de mí* (1958)—, aunque en términos tan personales de oposición y contraste que hacen de Hierro un autor difícilmente encasillable. Acaso lo sea aún más Ángel Crespo (n. 1926), quien ha procurado mantenerse al margen de las corrientes literarias: empeñado en la renovación poética —de la que en cierta medida fue precursor—, se ha acercado a obras y literaturas marginales para conseguir una voz distinta y vanguardista ajena a cualquier convención.

6. El teatro social y realista

Se calificó como realista a la generación de dramaturgos que intentó clarificar la realidad desde el teatro y cuya obra dio sus mejores frutos entre las décadas de los cincuenta y de los sesenta. La denominación insiste no tanto sobre la utilización de determinados procedimientos técnicos como sobre el hecho de que, al menos intencionalmente —y a pesar de los problemas con la censura—, estos dramaturgos intentaban ofrecer un cuadro realista de la sociedad contemporánea, señalando sus deficiencias y proponiendo determinados cambios. Con la perspectiva de los años, hoy podemos afirmar que los resultados y el talante de este teatro realista fueron muy diversos, como de muy distinto signo ha sido la producción de sus máximos representantes.

a) Buero Vallejo

Antonio Buero Vallejo (n. 1916) comenzó a cultivar el teatro cuando salió de la cárcel, donde había estado preso siete años por militar en las filas republicanas. Con su primera obra, *Historia de una escalera* (1949) —aparecida en un momento de atonía del panorama teatral— consiguió ser considerado como el gran valor del teatro de posguerra y como el iniciador de una producción con cierto grado de denuncia que se adaptaba a lo tradicional rompiendo, a su vez, con todo encasillamiento. Sorprendió en su momento la presencia constante del decorado —una simple escalera de vecindad—, desde donde se nos descubre la historia de unos personajes de un barrio de clase media-baja durante treinta años de vida monótona y desalentadora.

Parecida es la intención de *Hoy es fiesta* (1956), cuya acción se desarrolla en una azotea y que, a diferencia de la anterior, presenta una técnica más compleja. Pero la obra en que Buero muestra más amplia y abiertamente los problemas de la sociedad española de posguerra es más tardía: *El tragaluz* (1967). Se trata de una pieza ambiciosa temática y técnicamente —por esos años ya se incorporaban nuevas técnicas a la escena española— que obtuvo un gran éxito y en donde aparece una sociedad traumatizada por la experiencia de la guerra. Básicamente, *El tragaluz* nos ofrece la historia de dos hermanos: Mario, que vive pobremente con sus padres en un semisótano; y su hermano Vicente, hombre de negocios arribista y sin escrúpulos de quien finalmente sabemos que abandonó a su familia durante la guerra llevándose todos los alimentos y propiciando de este modo la muerte de su hermana, de

corta edad. Crítica social y moral se unen en *El tragaluz* a apreciaciones filosóficas entre las que no es la menor la muerte de Vicente a manos de su padre, un hombre enloquecido a quien su hijo le demanda en último extremo perdón.

Lo simbólico y lo filosófico no han dejado de tener nunca un gran peso en la dramaturgia de Buero. A ello responde la disposición de sus protagonistas por parejas de opuestos —generalmente, contemplativos frente a activos—, su potenciación de lo mítico como explicación de la tragedia de la existencia y su recurso a las taras físicas y psíquicas como símbolo de las limitaciones humanas y de la posibilidad de nuevas vías de conocimiento. Destacan en este sentido *En la ardiente oscuridad* (1950), en que el joven protagonista se rebela con deseos de «luz» a una institución para ciegos que prefiere acomodarlos en la mentira de la ceguera; *El concierto de San Ovidio* (1962), de base histórica, donde también está presente el problema de la ceguera; y *La fundación* (1974), interesante experimento formal en que al espectador se le escamotea el decorado a fin de que vaya tomando conciencia del entorno de la obra —el presidio— conforme lo haga el protagonista.

b) Alfonso Sastre

El más fiel representante del teatro social y realista español es Alfonso Sastre (n. 1926), que ha puesto su producción dramática al servicio de una causa política; ha obviado lo artístico y creado una obra dramática diversa cuyo denominador común es la oposición a las injusticias del sistema; y ha fundado y animado grupos teatrales que lo convierten en nombre indispensable del panorama teatral de posguerra. El estreno de sus obras tuvo problemas tan serios, que todavía hoy algunas no han conocido la representación (es sintomático el hecho de que *La taberna fantástica*, de 1966, fuese Premio Nacional veinte años más tarde); este hecho motivó que su producción pudiese ser tachada de abstracta y ambigua, aunque la distancia de los años nos permite aventurar que se debe más bien a la naturaleza universalista y reflexiva de su producción.

Los temas dominantes en la producción dramática de Sastre presentan formas complejas; sin ir más lejos, *Escuadra hacia la muerte* (1953), su primera obra importante, es una reflexión simbólico-realista sobre la libertad y la culpa: para los soldados que integran un grupo condenado a muerte sólo es posible la libertad acabando con la vida del cabo que los tiraniza; pero

cuando lo asesinan, descubren estar atados a su culpa, a la que buscan remedio ya sea con el suicidio, ya con la deserción, la confesión, etc. Caracteres simbólicos alcanza también otra de sus grandes creaciones, *La mordaza* (1954), en la que —retomando el mito de Saturno— un padre tiraniza a toda su familia y le impone un silencio culpable y cómplice. El tema de la tiranía, fundamental en la producción de Sastre, adquiere caracteres sociopolíticos en sus piezas sobre la revolución, quizá las más características de su obra: destaquemos *Prólogo patético* (1953), donde reflexiona sobre la validez de la lucha armada contra el capitalismo.

Entre el resto de las obras de Sastre sobresalen aún *La sangre y la ceniza* (1965), centrada en la figura de Miguel Servet, científico renacentista descubridor de la circulación de la sangre y que fue quemado en la hoguera; y *La taberna fantástica* (1966) y *El camarada oscuro* (1979), dos incursiones en la experimentación dramática que no abandonan su preocupación por la temática revolucionaria.

c) Otros dramaturgos crítico-realistas

Amparados en el ejemplo de Buero y de Sastre y alejados de las formas del teatro burgués tradicional, algunos jóvenes dramaturgos se empeñaron en hacer de su producción un lugar de proyección social. Incidieron en el testimonialismo, denunciaron las injusticias del sistema y contribuyeron desde el género a la transformación del país, si bien se les reprocha haberse aferrado a una fórmula que quedó desfasada con la incorporación del teatro español a las nuevas formas de expresión dramática.

Entre sus representantes destacan Lauro Olmo (1922-1994) y José Martín Recuerda (n. 1925); el nombre del primero suele ir unido a *La camisa* (1962), cuyo estreno constituyó un éxito por su tono popular y por su lenguaje fuerte, sincero y directo. Martín Recuerda, por su lado, produce una obra de tratamiento lírico deudora de la dramaturgia lorquiana. Sus dos piezas más significativas, *Las salvajes en Puente San Gil* (1963) y *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* (1971), que destacan por su tratamiento escénico, analizan profunda y críticamente los convencionalismos e hipocresías de la sociedad actual. Es también digna de reseñar su posterior *Caballos desbocaos* (1981), una reflexión histórico-burlesca sobre la Guerra Civil y sobre el franquismo.

7. Renovación de la literatura española

A finales de los años sesenta, la sociedad española vivía unas circunstancias que, para muchos, suponen un claro indicio de la superación de la mentalidad de posguerra: por un lado, económicamente España experimenta el «desarrollismo»; socialmente, hace su aparición una pujante clase burguesa —de la que surgen los intelectuales opositores al régimen—; y, políticamente, existe un proceso de degradación del poder que prepara a partidos, a hombre públicos y, en general, a la sociedad española para la transición de 1975. Aunque cultural e ideológicamente España estaba muy lejos de los movimientos de liberación del 68, el arte —y con él, la literatura — seguía básicamente la senda trazada por el resto de los países occidentales, y con ellos se incorporó a la corriente imperante de renovación formalista.

a) La nueva narrativa española

La novela española de los últimos años ha venido caracterizándose por un esfuerzo de renovación, por su intento de superación de las formas tradicionales y por su búsqueda de nuevas formas de expresión. Hay que advertir, sin embargo, que en un primer momento dicha renovación llegó de la mano de prácticamente los mismos autores que habían dominado el panorama durante la década anterior. De tal modo, si hasta ese momento les había interesado plasmar objetivamente la realidad tal cual era, el interés se centrará entonces en la interpretación subjetivista y más o menos novedosa del mundo.

I. EL FORMALISMO DE LOS 60 Y LOS 70. Esa interpretación subjetiva y renovada de la sociedad la inició Luis Martín-Santos (1924-1964) con *Tiempo de silencio* (1962), que, siendo una novela social, fue considerada inicio de una nueva forma de novelar por la originalidad de su enfoque. El argumento de *Tiempo de silencio* es esencialmente folletinesco y casi carece de importancia; pero, en su conjunto, la novela sobresale por su imaginación y por su alarde cultista, puestos ambos al servicio de una visión irónica y cruel de la España desarrollista. Estamos, en definitiva, ante una interpretación de la sociedad española, y no ante un simple reflejo como el de la novela realista, de la cual viene a ser *Tiempo de silencio* una parodia; Martín-Santos dinamiza la visión de la realidad, juega con ella, se complace en su reelaboración en clave personal y se decide por una narración omnisciente en la cual el autor resulta imprescindible.

Otros muchos novelistas siguieron en los sesenta la senda marcada por *Tiempo de silencio* y elaboraron una obra subjetivista, intelectualista y culta. En esta línea se insertan las novelas de los años sesenta de Juan Goytisolo (n. 1931), acaso uno de los más lúcidos narradores españoles de los últimos años. *Señas de identidad* (1966) es una atrevida y valiosa indagación en la identidad propia y en la de toda España que intenta recomponer los años pasados de compromiso político. Técnicamente es una novela formalista equilibrada, a pesar de confluir en ella gran número de innovaciones. De Juan Goytisolo deben citarse, además, *Reivindicación del conde Don Julián* (1970), una novela destructora de los mitos hispanos dominada por un tono amargo y cruel; y *Paisajes después de la batalla* (1982), una de sus obras más aplaudidas en el extranjero, pero de menor eco en nuestro país. Esta línea de crítica amarga y de repudio de su patria ha llevado a Juan Goytisolo a adoptar una vida más libre y desinhibida en los países árabes, donde reside habitualmente. Sus últimas novelas acusan un evidente cambio de rumbo, motivado por el interés del autor por la mística musulmana, su relación con la española y, sobre todo, con una filosofía hedonista, sensual y gozosa —*Makbara* (1980), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), etc.—.

También otros autores que habían iniciado su obra en clave social derivaron hacia el formalismo narrativo. Carmen Martín Gaite (n. 1925) se incorpora a él en los años setenta, cuando da a la luz sus novelas más notables: *Fragmentos de interior* (1976), dominada por la técnica fragmentarista y aplicada todavía a un estudio de la sociedad española; y, más personal —quizá su mejor novela—, *El cuarto de atrás* (1978), una indagación teñida de cierto sentimentalismo sobre su propia personalidad. La vuelta a la infancia y lo metanovelístico —la recurrencia desde dentro de la novela al proceso creativo—, los dos temas básicos de *El cuarto de atrás*, volveremos a encontrarlos en obras posteriores como *Nubosidad variable* (1991). Mayor peso en la renovación narrativa española tiene el nombre de Juan Benet (1927-1994), autor minoritario difícil de encasillar, irregular y discutido, ensalzado por unos y aborrecible para otros. Su obra se caracteriza por su talante aristocrático y cultista; sus libros, densos y oscuros, exigen una lectura paciente, como es propio de quien ha llegado a crear un mundo mítico con su propia geografía imaginaria: «Región», donde se desarrollan sus dos mejores obras, *Volverás a Región* (1968) y *Herrumbrosas lanzas* (1983). Sus novelas, atemporales y carentes de argumento, se caracterizan por intentar una recuperación de la memoria personal y colectiva, así como por una voluntad de estilo deliberadamente enmarañado.

II. ENTRE EXPERIMENTALISMO Y TRADICIÓN. De forma paralela a la renovación por parte de autores consagrados, los jóvenes llevaron la narrativa al extremo del experimentalismo, revolucionando —más que renovando— el género. A los maestros del realismo oponen las enseñanzas de los «clásicos de la modernidad» —Kafka, Joyce y Beckett, sobre todo—, de quienes aprenden el carácter absurdo de la existencia y el sentido onírico, simbólico y mítico de la novela. Hay que advertir, sin embargo, que esta fidelidad a los maestros contemporáneos ha llevado a estos autores a un posterior compromiso con la tradición, aunque asumiendo las posibilidades expresivas de un género ya renovado.

No todos participaron, así pues, del radical formalismo de los setenta, optando por fórmulas de compromiso: es el caso de Juan Marsé (n. 1933), un autor equilibrado que potencia la claridad y la amenidad de la narración. *Últimas tardes con Teresa* (1966) ya conjugaba el testimonio crítico con la renovación técnica, incorporando decididamente nuevas formas narrativas a una historia con tintes de «novela rosa». Su gusto por el testimonio crítico se deja ver también en *La oscura historia de la prima Montse* (1970) y *Si te dicen que caí* (1973): ambas constituyen un interesante análisis afectivo y personal de la Cataluña de posguerra, sin abandonar su interés por un discreto formalismo. Digamos por fin que en los últimos años Marsé ha evidenciado su gusto por contar historias al abrazar la tendencia a la novela «de aventuras» de algunos jóvenes: podemos señalar *El amante bilingüe* (1990) y *El embrujo de Shanghai* (1993) —significativamente novelas cortas— y los relatos de *Teniente Bravo* (1987).

Experimentar las posibilidades de la narrativa fue la primera intención de Raúl Guerra Garrido (n. 1936), cuyas mejores novelas, sin embargo, saben conjugar el dominio técnico del género con el relato de historias simples con ciertos componentes críticos: es el caso de *Lectura insólita de «El Capital»* (1977), una personalísima contribución a la historia actual de Euskadi que se centra en un secuestro terrorista y en el análisis del llamado «síndrome de Estocolmo». Pero el más extremo y prometedor de los experimentalistas españoles fue, en una primera época, José María Guelbenzu (n. 1944). Su primera novela, *El mercurio* (1968), constituyó el punto de arranque para ensayos posteriores, aunque hoy interesa como crónica del desengaño —político, sexual y artístico— de una generación. La producción posterior de Guelbenzu ha ido ganando en optimismo y en clasicismo formal: el resultado es una narrativa progresivamente más atenta al ser humano y a sus

sentimientos. En esta línea se insertan sus mejores novelas: *La noche en casa* (1977) nos presenta a dos antiguos amantes vagamente comprometidos con la lucha terrorista y cuyos ideales y evolución se van descubriendo en esta crónica de una noche de reencuentro amoroso; y *El río de la luna* (1981), acaso su mejor obra y, sin duda, la más ambiciosa: su imaginativo y sugerente argumento, plenamente onírico, constituye una exploración en la memoria de un personaje que, en un peregrinaje alucinante, recorre la historia de su educación afectiva y sexual para encontrar en ella la clave de su fracaso sentimental.

Luis Goytisolo (n. 1935) es quizás el más serio de los escritores experimentales de los setenta; aunque comenzó componiendo novela social —*Las afueras* (1959)—, su mayor valor se encuentra en *Antagonía*, tetralogía integrada por *Recuento* (1973), *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) y *Teoría del conocimiento* (1981). La serie, de cierto sabor proustiano, es el resultado de una reflexión sobre la creación narrativa para la que el autor se sirve de un narrador-protagonista que se plantea las necesidades del género y las resuelve componiendo relatos insertos en la narración principal. El resultado es una novela compleja y ambiciosa cuyo autor demuestra su dominio de las técnicas narrativas. Junto a él podemos recordar, por su rigor, a Miguel Espinosa (1926-1982); su *Escuela de mandarines* (1974) puede ser considerada como una de las novelas más originales de los últimos años, confiriéndole proporciones míticas y fabulosas al tema del poder, tratado con un lenguaje clasicista fresco, brillante y equilibrado.

b) La renovación poética

A finales de los años sesenta, el realismo y los planteamientos eticistas característicos del mediosiglo comienzan a mostrar inequívocos síntomas de agotamiento. El intimismo y el subjetivismo comienzan a ganar terreno, tanto entre los mismos poetas de la generación como, sobre todo, entre los jóvenes que se incorporaban al panorama poético y que lo hacían de espaldas al realismo, ajenos a cualquier preocupación ética y con sus miras puestas en el lenguaje como origen y fin de la poesía.

I. LOS «NOVÍSIMOS». Fueron fundamentalmente esos jóvenes poetas, agrupados con la etiqueta de «*novísimos*», quienes llevarían a cabo la renovación de la poesía española. Ignoraron las lecciones de los realistas y

prácticamente las de toda la tradición española; e incorporaron como fuentes fundamentales por un lado a los extranjeros —básicamente a los anglosajones — y, por otro, una curiosa mitología del siglo XX en la que confluían el «cómic», el cine, la televisión, etc. Lograban así una poesía minoritaria y vanguardista, declaradamente «inútil» por su tendencia a un culturalismo artificioso —que se dio en llamar «venecianismo»— y que se despreocupó por la preceptiva para atender exclusivamente a la libertad creadora.

El catalán Pere Gimferrer (n. 1945), que más tarde se consagraría en su lengua materna, fue quizás el primero de los jóvenes poetas en dar a la luz composiciones presididas por la nueva sensibilidad. De 1966 es su libro *Arde el mar*, dominado por el tono elegíaco y por el lenguaje clasicista; éste es abandonado en *La muerte en Beverly Hills* (1968), uno de los títulos más significativos de su generación por su radical libertad lingüística —revestida de barroquismo— y por sus deudas con el mundo del cine, cuya mitología recrea. Junto a él sobresale Guillermo Carnero (n. 1947), uno de los «novísimos» que, aparte su culturalismo, más ha ahondado en la reflexión sobre el arte poético —fundamental en su libro *El sueño de Escipión* (1971) —, hasta el punto de que sus últimas obras incluyen elementos propios del ensayo.

Menor fortuna parecen haber tenido Leopoldo María Panero (n. 1948), poeta marginal cuya obra anima a la transgresión continua hasta rozar los límites de la cordura; Antonio Martínez Sarrión (n. 1939), cuyos culturalismo y vena surrealista parecen dejar paso en sus últimos libros a un mundo y una estética más sinceros; y Félix de Azúa (n. 1944), que ha tenido mayor fortuna con la narrativa y cuya poesía peca de exceso de hermetismo.

II. POETAS DE LOS 70. Aunque los «novísimos» ejercieron una profunda influencia durante los setenta, su estética evolucionó rápidamente en manos de otros poetas poco más jóvenes. El culturalismo fue imbuido de reflexividad y ganó terreno un meta-lenguaje que intentaba explicar la poesía misma. Se adoptan por tanto formas más maduras y la artificiosidad deja lugar a una inspiración vanguardista más seria y discreta.

Luis Antonio de Villena (n. 1951) es quizás uno de los nombres más señalados, no ya sólo como creador, sino también como crítico, prologuista, etc. Como poeta, sus primeros libros, entre los que destaca *El viaje a Bizancio* (1976 y 1978), optan por un esteticismo de vena «dandista» —su modelo es Oscar Wilde—; más tarde ha rendido culto a la belleza desde un escepticismo maduro, humano y vital. Junto a él, Luis Alberto de Cuenca (n. 1950) encarna

el culturalismo de la generación, que en su caso —y, sobre todo, en su libro *Espejo del Amor y de la muerte* (1971)— llega a los límites de la erudición, progresivamente diluida en un vitalismo más sincero.

Más humano, sereno y reposado es el tono de Jaime Siles (n. 1951) y de Antonio Colinas (n. 1946), cuya emotividad se expresa clásicamente. De Colinas en concreto podemos decir que sacrificó su intimismo romántico en aras de un culturalismo que, sin embargo, se ha revestido de formas clasicistas que lo convierten en uno de los poetas más equilibrados de los setenta —como se pone de manifiesto en *Sepulcro en Tarquinia* (1975), su libro más característico—.

III. OTROS POETAS. Por sendas de renovación distintas a las del culturalismo predominante se lanzaron Antonio Hernández (n. 1943), poeta realista de tono moral y humanista; Antonio Carvajal (n. 1943), cuyo clasicismo tiene un decidido sabor arcaizante; y los experimentalistas Fernando Millán (n. 1944) y José Miguel Ullán (n. 1944), propulsores de las vanguardias de esos años.

c) El teatro: nuevas formas y autores

Avanzada la década de los sesenta, el teatro pudo acercarse en España a las nuevas formas dramáticas gracias a la labor de dramaturgos y compañías independientes. Casi todos los cultivadores de este tipo de teatro están unidos por el hecho de potenciar la faceta espectacular del género; es decir, intentaban recuperar el teatro como forma viva y superar la empobrecedora fidelidad al texto dramático: reforzaron la dinámica escénica y su aparato técnico; se buscó el apoyo y potenciación de la expresión corporal; experimentaron con el lenguaje, atrevido y renovado, intentando una aproximación al auditorio; y se tendió, en general, a un teatro provocativo que hiciese reaccionar al espectador, a fin de que éste participase de la escena.

Diversos grupos teatrales, al margen de subvenciones oficiales y de circuitos comerciales, intentan desarrollar una verdadera renovación dramática dirigida de forma especial a las clases cultas. Este movimiento será especialmente relevante en Cataluña, cuya situación geográfica y tradición teatral permite un mayor y más inmediato contacto con las tendencias extranjeras. El grupo catalán Els Joglars, ampliamente reconocido por la crítica internacional, ha sido el más influyente y duradero. Ha experimentado continuamente con la expresión corporal, sobre todo con el mimo y con los recursos de la Commedia dell'Arte (influencias reconocidas también por Els

Comediants, grupo deudor de Els Joglars y que ha potenciado al máximo las facetas lúdicas del teatro en obras como *Demonis*); y también con la música, otra de las grandes inquietudes del grupo, patente en su montaje *Los virtuosos de Fontainebleau*. *Cruel Ubris*, parodia de carácter popular y abierto, fue uno de sus espectáculos más críticos social y políticamente, línea que se acentuó hasta llegar a la obra *La torna* (*La vuelta*), que le valió al grupo un consejo de guerra y, con él, el exilio. Recordemos también a los desaparecidos grupos T.E.I. (Teatro Experimental Independiente), que representó versiones de autores europeos basadas en la música, la canción y el humor; y a Tábano, que optó por un espectáculo personal, abierto e improvisado que tuvo su mejor expresión en *Castañuela 70*, obra colectiva que trata con humor e ironía temas tales como la publicidad, el sexo, la televisión, etc.

Aparte de la labor de estas compañías, debemos destacar también la producción de dramaturgos no comerciales cuyas características fundamentales son la independencia y la violencia crítica tanto a nivel conceptual como expresivo. El más genuino representante de este tipo de teatro sería Fernando Arrabal (n. 1932), cuyo «teatro-pánico» —internacionalmente reconocido— mantiene evidentes deudas con el «absurdo» y con la literatura surrealista (el hecho de que desde hace años resida en Francia nos hace considerarlo entre los dramaturgos franceses contemporáneos en el *Epígrafe 7.c.* del *Capítulo 4*). Entre el resto de los autores de esta tendencia destaca por el conjunto de su producción Francisco Nieva (n. 1927), a quien se puede considerar uno de los mejores dramaturgos españoles de posguerra. Su «teatro furioso», de deuda surrealista y dadaísta —su formación la realizó en París—, tiene entre sus mejores títulos *Pelo de tormenta* y *La carroza de plomo candente* (ambas de 1973). Sus principales aciertos se hallan en la escenografía, pues abandona el espacio cerrado tradicional por un escenario continuamente transformado y transformable (del mismo modo que tampoco sus personajes responden a una psicología definida ni, en conjunto, tienen sus piezas intención alguna que no sea la del placer del teatro). En esta línea se sitúa también la producción de Miguel Romero Esteo (n. 1930), desmitificadora y provocadora hasta la irreverencia y la transgresión, y cuya extensión y farragosidad —casi narrativas— hacen inviable la representación de muchas de sus piezas.

Citemos por fin a José Ruibal (n. 1925), dramaturgo crítico contrario al totalitarismo y a la tecnificación —temas que trata simbólicamente en *El hombre y la mosca* (1977)—; y a Manuel Martínez Mediero (n. 1939), cuya pieza *El convidado* (1971) nos presenta a unos personajes que actúan

irracionalmente y mediante los cuales denuncia la agresividad latente en toda relación social.

8. Últimas tendencias literarias

En muchas ocasiones se ha señalado que la trascendencia histórica, social y política de la muerte del general Franco en 1975 no tuvo su correspondencia en el panorama cultural. Mucho se había hablado de las limitaciones impuestas por el ejercicio dictatorial del poder y de las cortapisas que imponía la censura previa; sin embargo, el desmantelamiento ideológico y político del franquismo en absoluto implicó un resurgimiento cultural y artístico, sino que el panorama pareció evolucionar en el sentido que venía haciéndolo desde hacía poco más de una década: el de una renovación que, progresivamente, iba conciliándose con determinados aspectos tradicionales. Por otro lado, y debido al momento por que atraviesan los países occidentales, la cultura española ha venido moviéndose en los últimos años en un horizonte carente de perspectivas claras. La falta de originalidad de la «posmodernidad» responde, en este sentido, a la falta de confianza de los artistas, que han optado por imitar los modelos de la modernidad sin intentar superarlos claramente.

a) Novela española reciente

A mediados de los setenta se asiste en la narrativa española a una conciliación entre los cánones tradicionales y la renovación y el experimentalismo, progresivamente recuperados y asimilados. Esto se traduce en los ochenta en una continuación renovada de la novela tradicional, básicamente de deuda extranjera —anglosajona y francesa, principalmente—, asistiéndose en líneas generales a una recuperación de la novela burguesa clásica bajo la forma ya de novela «de aventuras», ya de novela «sentimental».

I. NOVELA Y «AVENTURA». El maestro de los narradores de «aventuras» quizás sea Manuel Vázquez Montalbán (n. 1939), un escritor que ha sabido conjugar los alardes experimentales con la carga crítica. Sus novelas más características, las del ciclo del investigador Carvalho, siguen fielmente el esquema de la novela policíaca, y han supuesto un éxito de ventas parejo, en

muchos casos, a la favorable acogida de la crítica —destaquemos *La soledad del manager* (1977) y *Asesinato en el Comité Central* (1981)—. En una línea similar se halla la narrativa de Eduardo Mendoza (n. 1943), un escritor popular cuyo éxito se debe —a nuestro entender— a la importancia que le otorga al argumento y a la presencia constante del humor y de la ironía. Aunque en *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) tienen un lugar preferente las nuevas técnicas narrativas, nos hallamos básicamente ante una novela policíaca con todos los ingredientes del género (espionaje, violencia, sexo…), como sucede en *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982), cuyas notas de ironía y humor preludian su producción posterior. Su novela más ambiciosa hasta la fecha ha sido *La ciudad de los prodigios* (1986), una fábula sobre la Barcelona de principios de siglo que en definitiva constituye un fino análisis —humorístico, irónico y, sobre todo, imaginativo— de la Barcelona de la modernidad, esa «ciudad de los prodigios» que Mendoza critica entre sentimental y cruelmente.

Más joven, Antonio Muñoz Molina (n. 1956) está considerado como uno de los mejores narradores de los últimos años. En el género de aventuras ha dado a la luz recientemente una amplia y ambiciosa novela, *El jinete polaco* (1992), excepcional recreación histórica extraña a la tradición hispana; pero han tenido mayor aceptación sus novelas policíacas *El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989): en la primera la «novela negra» es un simple pretexto para una biografía musical sobre el *jazz* como mundo marginal; en la segunda, la fórmula de espionaje y contraespionaje da origen a una trama absorbente de sorprendente final.

Menos populares, Luis Mateo Díez y José María Merino son posiblemente dos de los narradores mejor pertrechados de los últimos años en España. Al primero, crítico literario de gran prestigio, se le debe *La fuente de la edad* (1986), donde aventura y humor se dan la mano en la narración de las peripecias de un grupo de maduros vividores provincianos en busca de la fuente de la eterna juventud. Merino, por su lado, es un autor interesado por las implicaciones estructuralistas de la narración: así lo ha demostrado en *La orilla oscura* (1985), una obra compleja donde realidad e imaginación se confunden hábil y sinuosamente. Más tradicional es el sentido de la aventura de *Luna de lobos* (1985), novela de Julio Llamazares (n. 1955) que explota la vena de la Guerra Civil española. Y citemos por fin a Luis Landero (n. 1948), cuyos *Juegos de la edad tardía* (1989) puede ser tenida por una de las mejores novelas españolas de los últimos años. Vertebrada sobre la idea pessoana de que «el poeta es un fingidor», su protagonista vive una vida literaria que no es

la suya sólo por sentir la admiración que por correo se le profesa.

II. NOVELA E «INTIMIDAD». La tendencia a analizar pormenorizadamente los sentimientos aparece en la novela de posguerra a mediados de los años setenta, pero es en los ochenta cuando alcanza su máxima expresión, centrándose en un terreno tan íntimo que a veces parece que nos hallemos ante una novela «rosa».

Entre los cultivadores de esta novela intimista destacan dos mujeres: a la célebre periodista Rosa Montero (n. 1951) se le debe *Crónica del desamor* (1980), cuya principal novedad consiste en enfocar el relato desde la perspectiva de un personaje femenino; casi de «novela rosa» podemos calificar *Te trataré como a una reina* (1983), una de sus obras más maduras donde las ilusiones y sueños de su protagonista chocan con la triste y sórdida realidad del submundo en que sobrevive; posteriormente se ha interesado por temas diversos, destacando *Amado amo* (1988) como desarrollo y visión personal del tema del poder. Por su parte, Adelaida García Morales ha tenido menos constancia en la escritura novelística, y su talento narrativo ha sido muy discutido. No obstante, su primera obra, la novela corta *El Sur* (1985), fue un verdadero éxito editorial después de haber sido llevada al cine; en ella la protagonista recuerda su niñez y evoca el sur como un lugar mágico donde reinaba el amor que ahora la ha abandonado.

Aunque no ha llegado con demasiada fuerza al gran público, Juan José Millás (n. 1946) posee una obra bien considerada entre los círculos literarios. Como otros novelistas actuales, en sus relatos le da preeminencia al argumento; pero su característica más acusada es el intimismo, de tal modo que sus novelas son un análisis introspectivo de matices muy diversos de los sentimientos. Así se observa en *Visión del ahogado* (1977), donde a los capítulos narrativos se suceden otros de tono reflexivo; y en *El jardín vacío* (1981) y *El desorden de tu nombre* (1988), casi una autobiografía espiritual con la que Millás ha hecho de la recuperación de la memoria personal un medio de recobrar la de toda una generación.

Más discutible sería el lugar entre los novelistas «sentimentales» de Soledad Puértolas (n. 1947), que en sus novelas *El bandido doblemente armado* (1980) y *Todos mienten* (1986) sabe mantener la tensión de un estilo límpido y objetivo; y de Almudena Grandes (n. 1960), que llegó a la literatura de la mano de una novela erótica, *Las edades de Lulú* (1989) y se ha confirmado con *Te llamaré Viernes* (1991). Podría incluirse también el nombre de Javier Marías (n. 1951), pues en su producción ocupa un lugar

central el análisis de los sentimientos, algunos de cuyos momentos son de los más conseguidos de la última narrativa española. Sus novelas asumen el culturalismo de los «novísimos» y se sitúan al margen de la tradición hispana, quizá de forma demasiado abstracta en sus inicios, pero con las dotes de un excelente narrador a partir de *El hombre sentimental* (1986). *Corazón tan blanco* (1992), su mejor novela y uno de los hitos de la narrativa española de los últimos años, une con efectividad y acierto intriga y amor en una doble historia, presente y pasada.

b) Poesía y teatro de los 80

Más difícil es fijar el panorama de la poesía española de la última década, dada su diversidad como nota más acusada. Es cierto que existen rasgos comunes: la asimilación del lenguaje vanguardista sin renunciar a las posibilidades del realismo; los temas y el tono intimistas; y una concepción predominantemente esteticista de la poesía; pero tampoco lo es menos que unos poetas abundan en la sensibilidad, otros en el cuidado de la factura formal, otros en la surrealidad, etc.

Por tratar de agrupar algunos de los nombres más significativos, diremos que a Felipe Benítez Reyes (n. 1960), para quien todo poema debe ser una forma cerrada, se le tiene por heredero del lenguaje y de las formas clásicas. Sobria y equilibrada es, por su lado, la poesía de Justo Navarro (n. 1953) —más conocido ahora como narrador— y de Luis García Montero (n. 1958), a quienes se ha señalado en más de una ocasión como poetas de «la otra sentimentalidad». En el caso de García Montero, nos hallamos ante una de las mejores voces de la poesía española actual; un poeta sincero que ha sabido aunar las exigencias de la poesía pura y las lecciones del realismo de Gil de Biedma (véase el *Epígrafe 5.b.*). Afinidades con esta corriente «neosentimental» presenta la obra de Miguel Mas (n. 1955), deudor de una concepción simbolista de la poesía; de la poesía pura lo son, por su lado, Andrés Sánchez Robayna (n. 1952) y Julia Castillo (n. 1956), esta última especialmente exigente con el lenguaje. Citemos por fin a poetas que cultivan una poesía —digámoslo así— un tanto marginal: la gallega Blanca Andreu (n. 1959) sorprendió a todos con su primer libro de poemas, que ponía al día una estética surrealista que se creía superada; muy distinto, por fin, es el signo de la obra de Leopoldo Alas (n. 1962), cuya estética está emparentada con el mundo del «rock» y que potencia una contra-cultura aliada con la más descarada publicidad.

Por lo que respecta al teatro, muy pocos nombres podríamos destacar en un espectáculo que, según el decir de muchos, se halla en crisis permanente. Es sintomático en este sentido que dos de los autores de mayor éxito de las carteleras provengan de otros medios y géneros: el actor Fernando Fernán Gómez y el polifacético narrador y articulista Antonio Gala. Tampoco parece tener mayores méritos literarios la producción de José Luis Alonso de Santos (n. 1942), dramaturgo de éxito fácil con *La estanquera de Vallecas* (1980) y *Bajarse al moro* (1984), que actualizan, con un lenguaje coloquial, la comedia tradicional española y cuyo centro son la parodia y la crítica social. Junto a él —ambos se formaron en la compañía Tábano (véase el *Epígrafe 7.c.*)— podemos recordar a Fermín Cabal (n. 1948), cuyas farsas están presididas por un sentido crítico heredado del realismo social del que también es deudor Ignacio Amestoy (n. 1947). Recordemos que, por el contrario, Alfonso Vallejo (n. 1943) ha sido uno de los pocos cultivadores de cierto éxito de un teatro experimental y siempre de vanguardia.

3

Literatura hispanoamericana actual

1. Política y sociedad hispanoamericanas de posguerra

El auge experimentado a principios del siglo XX por los países hispanoamericanos —y no tenemos más remedio que generalizar— tuvo su momento de máximo esplendor en el período de entreguerras, aunque no pudo ser confirmado en las décadas sucesivas. En la práctica los países hispanoamericanos siguen dependiendo todavía hoy de las naciones industrializadas, sobre todo de los Estados Unidos, que, al confirmarse con la victoria aliada como la gran potencia occidental, comenzaron a ejercer sobre el resto del continente como el «gran hermano» y el guardián que todavía es hoy. El desarrollo de los países hispanoamericanos sigue siendo por tanto, en la mayoría de los casos —y aun considerando el crecimiento de determinados países—, la materia pendiente de esta zona geográfica, que, a pesar de haber obtenido su independencia ya en el XIX, de ser su población mayoritariamente blanca y de haber heredado —con peculiaridades— la cultura europea, participa de los rasgos sociales y económicos del Tercer Mundo.

Estos rasgos distintivos afectan evidentemente al desenvolvimiento de la política hispanoamericana de posguerra, que inicialmente conoció un inusitado empuje democrático propiciado por los Estados Unidos. La política de «bloques» y la «guerra fría», sin embargo, posibilitaron que, pocos años más tarde, los gobiernos norteamericanos hayan favorecido —por acción u omisión— los regímenes dictatoriales, amparados hasta hace escasos años en un Ejército cuyo corporativismo ha sucedido al modelo caudillista precedente (podemos recordar aquí el ascenso de Perón y de su modelo, el peronismo, a la Argentina, creando un «molesto» fascismo populista antes y después de los «gobiernos de los generales»).

Ante este hecho, la reacción popular ha favorecido en no pocos casos una lucha democrática que ha polarizado y radicalizado la política hacia la izquierda. El gran ejemplo lo tenemos en Cuba, cuya revolución y régimen

comunista asombraron al mundo, hicieron pasar momentos de apuro a los Estados Unidos y han suscitado admiración y rechazo hasta nuestros días, cuando se pide casi generalizadamente la democratización de la vida cubana. La raíz de la revolución castrista la encontramos, sin embargo, en una sincera y aunada lucha por la instauración de la democracia en la isla a principios de los cincuenta, para lo que era necesario derrocar al presidente Fulgencio Batista. Entrenados fuera del país, los guerrilleros cubanos —destacaban como líderes Fidel y Raúl Castro y Ernesto «Che» Guevara— desembarcaron en la isla y desde la sierra combatieron al ejército hasta lograr derrocar a Batista en 1958. En el gobierno de coalición el poder real lo detentaba Fidel Castro, a quien se debe la radicalización de la vida política y, entre 1959 y 1961, la creación del partido único, la suspensión de los derechos y libertades democráticos y la instauración de un régimen comunista marxista-leninista. Aunque su prestigio inicial ha ido en declive y hoy sufre un acoso generalizado, la revolución cubana ha sido durante décadas un modelo ideal para los movimientos de liberación nacional hispanoamericanos y un referente para artistas e intelectuales no ya sólo de aquellos países, sino de buena parte del mundo.

Por otro lado, y en correspondencia también con los movimientos de liberación, hay que subrayar por fin el papel social, político y cultural de la Iglesia católica en Hispanoamérica. Su peso e importancia ha crecido día a día y, sobre todo, ha tenido una proyección nacional e internacional digna de ser tenida en cuenta, tanto en el terreno de la educación —especialmente la superior, formando en gran medida a las nuevas clases dirigentes— como de la política sindical, terreno en que la Iglesia, sobre todo a partir de los sesenta, se ha mostrado sensible y comprometida con los problemas hispanoamericanos —con cierta moderación desde los ochenta a raíz del pontificado de Juan Pablo II—.

2. La nueva narrativa hispanoamericana

A nadie se le escapa que la vitalidad y prestigio de que goza en nuestros días la literatura hispanoamericana se debe en gran medida a la narrativa, hacia la que se dirigió a partir de los cuarenta la mirada de críticos y público. El magisterio de sus nombres más representativos se confirmó y durante un par de décadas se fue fraguando en la América de habla hispana una novela llamada a refrescar el agostado panorama de la narrativa mundial (como hoy

parece estar haciéndolo la oriental y, en general, la del Tercer Mundo). La publicación en 1967 de *Cien años de soledad*, que originó el llamado «boom» de la narrativa hispanoamericana, debe ser tomada en este sentido como el punto culminante de una trayectoria que antes y después ha tenido y sigue contando con excelentes nombres, y cuyas fuentes se cuentan entre lo mejor de la tradición de la modernidad: la nueva novela europea —Proust y Joyce, fundamentalmente—, la «generación perdida» norteamericana (véanse ambas en el Volumen 8), «le Nouveau roman» (*Epígrafe 6.b.* del *Capítulo 4*) y, en general toda estética e ideología narrativas que supongan una concepción totalizadora y globalizadora de la novela.

a) «Realismo mágico» y «boom» de la novela

Aunque lo han disfrutado básicamente unos pocos autores, el «boom» es el resultado de una evolución segura y exigente propuesta por los hispanoamericanos desde principios de este siglo (recordemos que el Modernismo y, más tarde, la Vanguardia se habían encargado de sentar las bases de la renovación que las letras del siglo XX exigían: el primero, fundamentalmente en la poesía, en el género narrativo la segunda). Ciñéndonos ahora exclusivamente al terreno de la novela, recordemos no ya sólo la labor del magistral y clásico Borges; sino también —quizá con mayos trascendencia para la narrativa hispanoamericana— la de autores como Güiraldes, Gallegos, Rivera, o como Alegría, Mallea y Quiroga (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 6* del *Capítulo 5*). Es decir, valoremos la labor de los narradores precedentes, que durante los años veinte y treinta pugnaron entre las tendencias «culturalista» y «regionalista» y en muchos casos supieron conciliarlas para poner las bases de una percepción diferenciada de la realidad hispanoamericana contemporánea.

A partir de los años cuarenta buena parte de Hispanoamérica iba a vivir unas condiciones muy distintas a las precedentes: económica y socialmente, por un lado, con una progresiva prosperidad y la consiguiente modernización y estabilización de países como México, Venezuela y Argentina; y políticamente, por otro, con una peculiar y característica radicalización —entre las clases populares tanto como entre las cultas— que tuvo en la revolución cubana y en su régimen comunista uno de sus máximos modelos. Dicha radicalización afecta también al «boom»: la muestra la tenemos en el hecho de que la mejor narrativa hispanoamericana actual —al menos en determinado momento— se haya asociado al «*realismo mágico*», concepto

nacido del intento de superar las formas de realismo debatidas en Europa.

Desde este punto de vista, el «realismo mágico» —del que comienza a hablarse en los años cincuenta— es el resultado literario de aunar estética e ideología para captar, reproducir e interpretar una realidad cuyos parámetros difieren en todo de los occidentales; una realidad, en definitiva, en la que confluyen la historia, el mito y la naturaleza y que, en gran medida —como han reconocido algunos de sus cultivadores—, presupone una fe, la aceptación de lo «real maravilloso» como expresión y conciliación de tradición y modernidad: de folklorismo, indigenismo y regionalismo, pero también de culturalismo y vanguardia; del sentimiento ancestral de la tierra y de las experiencias de una cultura ya abierta al resto del mundo.

b) Primeros renovadores

Tres nombres fundamentales constituyen los pilares de la renovación de la actual narrativa hispanoamericana: el primero de ellos, el de Jorge Luis Borges, ocupa prácticamente toda la centuria, aunque su formación y preocupaciones nos aconsejaron tratarlo entre los representantes de la Vanguardia hispanoamericana (Volumen 8, *Epígrafe 4.a.* del *Capítulo 5*); los otros dos son los de Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, cuya obra puede ser tenida por el resultado de una original interpretación del «indigenismo». Las diferencias básicas entre su obra y la de sus precedentes están, por un lado, en la preponderancia que ambos otorgan al mestizaje como definidor de la esencia hispanoamericana —idea que ya encontrábamos en José Martí—; por otro, en el tratamiento de la historia desde una perspectiva en la que caben tanto el método científico como los elementos folklóricos; y, por fin, de forma determinante, en la aparición del mito —sacralizador y atemporal— como explicación de la historia, la sociedad y la cultura hispanoamericanas.

I. ASTURIAS. La interpretación de la historia a la luz del mito encontró su primer referente en una obra imprescindible para entender la política y la cultura hispanoamericanas durante el siglo XX: nos referimos a *El Señor Presidente*, la novela emblemática del guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1899-1974). Antes de ella, sin embargo, Asturias había publicado *Leyendas de Guatemala* (1930), una serie de relatos donde manifestaba su inclinación a la antropología y que nos ofrece algunas de las constantes de su producción: el interés por la historia de su país, su compromiso con el presente —a pesar

de la dimensión mítica de su obra— y su atención a las implicaciones literarias de la oralidad, tan presente en la cultura hispanoamericana en general y guatemalteca en particular.

Pero habría de ser *El Señor Presidente* la obra que más merecida fama le proporcionase a Miguel Ángel Asturias, debiendo ser recordada como un hito de la narrativa hispanoamericana. Publicada en 1946, la primera redacción de la novela data de 1932, sucediéndose distintas versiones hasta la definitiva que iba a inaugurar un tema vital para las literaturas hispanas de nuestro siglo: el de la dictadura. Asturias sólo contaba con el precedente del muy peculiar *Tirano Banderas* de Valle-Inclán; pero, al margen de éste, después de *El Señor Presidente* todos los autores hispanoamericanos que han tratado el tema han debido hacerlo guiándose por Asturias. El guatemalteco contempla la dictadura como un mundo cerrado, como un universo asfixiante de leyes irracionales; de ahí la fuerte presencia de lo onírico en esta novela, así como el peso —en concreto— de los elementos surrealistas siempre presentes en la producción de Asturias. Todo ello en consonancia con un estilo barroco cuyas fuentes las tenemos en Quevedo y en Valle y que descansa sobre una sintaxis tensa y extrema y sobre un léxico conciliador con el neologismo cultista tanto como con el vulgarismo.

No olvidó Asturias los aspectos políticos en novelas posteriores, y en *Hombres de maíz* (1949) volvía a hacer suya la teoría de la permanencia y continuidad del pasado en el presente nacional. En este caso, utilizando una técnica fragmentarista, el autor hace vivir a sus personajes dos vidas paralelas: la presente y la de los primitivos indígenas guatemaltecos, impregnándose el ambiente de un fuerte telurismo. La producción de Asturias, de la que aún podemos recordar *El Papa verde* (1950) y *Week-end en Guatemala* (1956), acentuó progresivamente esa carga política sin invalidar los innegables valores literarios de un autor cuya carrera se vio refrendada con la concesión del Nobel en 1967.

II. CARPENTIER. Una dimensión más plenamente «indigenista» parece mostrar la producción del cubano Alejo Carpentier (1904-1980): exuberante y barroca, sensual y polifónica —era un gran amante y conocedor de la música —, su narrativa posee la magia de la palabra americana; cautiva al lector con sus solemnes y ricas cadencias y lo apresa en los meandros de su estilo característicamente sinuoso, que nunca hizo concesiones a la moda del «boom». Intérprete de la realidad americana, Carpentier fue, además, estudioso y analista de su historia, conocedor y experimentador de la

Vanguardia y hombre comprometido con la izquierda.

La búsqueda de las raíces espirituales de Cuba y, en general, del Caribe afroamericano, es acaso la constante más acusada de su producción, iniciada con una novela de marcado signo «indigenista», *Ecue-Yamba-O* (1931), donde afronta de forma neutra —aunque no carente de implicaciones políticas — el análisis de la negritud cubana. Pero sería el «realismo mágico» el que había de descubrirnos al mejor Carpentier, quien sustentó en el mito su explicación de la comunión entre hombre y naturaleza en el Nuevo Continente. Todo eso lo encontramos ya en *El Reino de este mundo* (1949), donde la historia —la de Haití desde la ocupación francesa hasta el advenimiento y caída de Henri Cristophe, primer rey negro americano— se reviste de formas mestizas para dar lugar a un retablo multicolor y abigarrado característico ya del estilo de Carpentier. En esa peculiar y lúcida visión de la historia caribeña insiste *El siglo de las luces* (1962), ambientada en Cuba en el siglo XVIII, cuando el país daba sus primeros pasos por la independencia. En este caso el autor opta por una técnica impresionista que parece detener el tiempo y que subraya y potencia las divergencias de la historia americana según se contemple desde la propia América o desde Europa.

De distinto signo nos parecen otras novelas de Carpentier que ofrecen, por un lado, una temática no tan marcadamente histórica y, por otro, un grado mayor —si cabe— de compromiso sociopolítico. Citemos en primer lugar *Los pasos perdidos* (1953), que para muchos constituye la cima narrativa de su autor; en ella se narra la frustración de un músico incapaz de realizar el destino ambicionado y que finalmente comprende que éste se halla en sus propios orígenes y, en concreto, en la selva amazónica de la cual proviene (temas similares toca Carpentier en narraciones cortas como *Regreso a la semilla* y *El acoso*). *El recurso del método* (1974) y *La consagración de la primavera* (1978) son, por su lado y respectivamente, una reflexión y repudio de la dictadura y un expreso reconocimiento de su compromiso con el comunismo cubano: la primera es una burla —no exenta de patetismo— del culto al racionalismo como legitimador de la dictadura; y la segunda, un homenaje a la utopía marxista cuyos pilares descansan sobre la música y la danza clásicas renovadas a la luz del mestizaje afrocubano.

3. Autores consagrados del «boom» hispanoamericano

Entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta se produce lo que se dio en llamar el «boom» de la narrativa hispanoamericana, a raíz de un poderoso lanzamiento editorial desde España con el que en gran medida se pretendía paliar la crisis por la que atravesaba el realismo social. La idea consistía en proponer una nueva novela en lengua española que actuase de hecho como referente para los narradores de nuestro país y que desde aquí se proyectase internacionalmente.

Los nombres que ofrecemos a continuación son, a nuestro parecer, los de los narradores hispanoamericanos consagrados más influyentes; no obstante, resulta arriesgado proponer una lista cerrada: primeramente, porque la obra de varios de ellos ha trascendido al gran público y ha encontrado una resonancia masiva mientras que la de otros muchos ha apostado por una vía minoritaria y cultista; en segundo lugar, porque algunos han obrado con tal cautela, que su producción apenas difiere hoy de la de hace veinte o treinta años, mientras que otros, por fin, han sufrido una evolución ideológica y estética tan profunda, que hoy apenas se reconoce en ellos a los narradores de aquellos años en que fueron lanzados como promesas internacionales. A todo lo cual hay que unir, por fin, la amplitud y número de autores y obras, que dificultan enormemente una selección rigurosa, a la vez que la ininterrumpida incorporación de jóvenes ha hecho madurar y evolucionar en nuevos sentidos la narrativa hispanoamericana.

a) García Márquez

El más difundido de los escritores hispanoamericanos actuales es el colombiano Gabriel García Márquez (n. 1928), sobre todo a partir de la concesión del Nobel en 1982. Aunque dicho galardón ha popularizado su nombre y su obra, ésta sigue asociándose básicamente a *Cien años de soledad*, una obra maestra que ha trascendido a su autor para convertirse en el símbolo de la reciente literatura hispanoamericana.

Antes de consagrarse literariamente, García Márquez había ejercido el periodismo —que nunca ha abandonado— en diversos puntos del globo, entre ellos Europa, Estados Unidos y otros países americanos. No sería hasta 1961 cuando el escritor colombiano se dedicase plenamente a la literatura, animado por el favor obtenido con la novela corta *El coronel no tiene quien le escriba*; su tensión, manifiesta en un estilo clásico y conciso, en una peculiar estructura y en un característico tratamiento del tiempo, transmite no obstante

una sensación de total inmovilidad y, con ella, de desesperanza. Antes de ella, son dignos de reseñar *Relato de un náufrago* (1954), de tono periodístico; y *La hojarasca* (1955), con la que García Márquez iniciaba el llamado «ciclo de Macondo», del cual nos mostraría nuevos aspectos en dos obras de 1962, *La mala hora* y el libro de relatos *Los funerales de la Mamá Grande*.

La figura de García Márquez hubo de ser proyectada internacionalmente desde España, donde el escritor colombiano había encontrado algunos admiradores y protectores incondicionales (aun así, el manuscrito de *Cien años de soledad*, llamada a constituir un hito en la letras en lengua castellana y a difundir por todo el mundo la literatura hispanoamericana, rodó por diferentes editoriales hasta ver la luz). En *Cien años de soledad* (1967) encuentra su justa dimensión el mundo simbólico que obsesionaba desde hacía años a García Márquez y que en sus obras anteriores sólo había podido esbozar. La obra, encarada como una «novela total», como una representación globalizadora de la realidad americana, es una epopeya atemporal donde lo mágico se impone con fuerza pero también con naturalidad:

> *«[Melquíades] Había estado en la muerte, en efecto, pero había regresado porque no pudo soportar la soledad. Repudiado por su tribu, desprovisto de toda facultad sobrenatural como castigo por su fidelidad a la vida, decidió refugiarse en aquel rincón del mundo todavía no descubierto por la muerte, dedicado a la explotación de un laboratorio de daguerrotipia. José Arcadio Buendía no había oído hablar nunca de ese invento. Pero cuando se vio a sí mismo y a toda su familia plasmados en una edad eterna sobre una lámina de metal tornasol, se quedó mudo de estupor».*

El Macondo de *Cien años de soledad* —que suele ser emparentado con la Yoknapatawpha de Faulkner (Volumen 8, *Epígrafe 4.a.* del *Capítulo 8*)— adquiere así proporciones míticas y trasciende artísticamente la explicación de la realidad hispanoamericana: naturaleza, religión y magia, ancestros, y —sobre todo— violencia y decadencia se unen y superponen en este relato poderoso y sugestivo cuya ficcionalidad en absoluto oculta la imposición de la dura realidad hispanoamericana.

Después de un período de silencio motivado por su convicción de no poder volver a escribir sobre Macondo, García Márquez publicó *El otoño del patriarca* (1975), que en cierta medida está emparentada con las novelas anteriores y que supone la contribución del autor colombiano al tema de la

dictadura en la narrativa hispanoamericana. *El otoño del patriarca* está constituida por un largo, dilatado e ininterrumpido discurso narrativo en el cual confluyen sin solución de continuidad, narrativa y lógicamente hablando, diversos tiempos y voces —dominando, como en un monólogo interior, la del dictador—. Se imponen de este modo una escritura y una lectura carentes de signos de puntuación y que potencian una idea de inmovilidad y, con ella, unos sentimientos de decadencia y corrupción ajustados a la naturaleza del relato.

También se hizo esperar la siguiente novela de García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (1981), preludiada por una publicidad que le aseguró un merecido éxito y que la ha convertido en la novela más difundida del autor después de *Cien años de soledad*. Sus valores fundamentales son su excelente estructura, bien estudiada para mantener el interés —ha sido calificada como «mecanismo de relojería»—; y su estilo poético, que —a nuestro entender— inaugura ya decididamente una nueva etapa en la prosa de García Márquez. Es precisamente este segundo estilo, nacido quizá de la consagración del autor y del «realismo mágico», el característico de sus últimas novelas: recordemos *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *El amor y otros demonios* (1993), dos novelas calificadas de «románticas» por sus dosis de ternura y su tendencia a lo folletinesco. Las últimas obras de García Márquez evidencian la seguridad y maestría del autor, pero también —pese a su notable altura y calidad literarias— cierto agotamiento evidente acaso en *El general en su laberinto* (1989), novela que trata la figura del «Libertador» Simón Bolívar con recursos a medio camino entre la seudobiografía y el género histórico.

b) Vargas Llosa

La actualidad, en los últimos años, del peruano Mario Vargas Llosa (n. 1936) se debe más a cuestiones políticas que literarias, como detractor del gobierno de su país y representante, él mismo, del conservadurismo burgués y europeizante limeño. Al margen de estas consideraciones, sus obras de la última década evidencian una seria y profunda evolución literaria que lo ha llevado de la estética crítico-realista —por la que se le consideraba afín a la «Generación del 50»— al idealismo y al subjetivismo; y del terreno de la creación narrativa al del periodismo y el ensayo. De cualquier modo, y por más que el conjunto de su producción ciertamente se caracterice por su renovación y experimentación continuas, en las últimas creaciones de Vargas

Llosa acaso se eche en falta la intensidad con que cautivó en sus primeras novelas.

La primera de ellas fue *La ciudad y los perros* (1963), ambientada en un colegio militar de Lima, pálido reflejo de la podredumbre moral y material del país cuya estructura social atacaba. El sentido del realismo de *La ciudad y los perros*, basado en la utilización de nuevas técnicas narrativas —sobre todo, en el tratamiento del tiempo y en los diálogos y monólogos—, mostraba nuevas posibilidades del testimonialismo y sorprendió en España a una generación realista en crisis. La apertura a un nuevo realismo desde la fidelidad al tradicional, de deuda decimonónica —Flaubert ha sido siempre el maestro de Vargas Llosa—, domina sus siguientes novelas: *La casa verde* (1965) y *Conversación en la Catedral* (1970). La primera es un alarde de dominio estructural, pues narra tres historias distintas de sendos personajes en un período de tiempo bastante dilatado; la segunda, por su lado, es posiblemente la más dura de las novelas de Vargas Llosa, y constituye un auténtico auto de inculpación de la clase dirigente peruana —limeña en concreto— en la corrupción que, en la década de los cincuenta, floreció bajo la dictadura. Junto a las novelas hasta aquí citadas debemos recordar sus cuentos reunidos en *Los jefes* (1959) y la novela corta *Los cachorros* (1967), esta última una de sus obras más características a pesar de su brevedad y de su carga lírica y sentimental.

Distinto signo tienen, a nuestro parecer, las dos novelas posteriores de Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *La tía Julia y el escribidor* (1977). Aunque también persiguen la crítica de las instituciones y la política nacionales, ambas lo hacen a partir de un sentido del humor que le permite al autor sustraer su atención del real objetivo de la denuncia: el Ejército en el caso de *Pantaleón y las visitadoras*, regularmente «visitado» por un destacamento de prostitutas en las regiones amazónicas; y la clase intelectual en *La tía Julia y el escribidor*, reducida a una cultura empequeñecida, torpe y rutinaria, aunque contemplada con cariño por el narrador peruano.

La guerra del fin del mundo (1981) posiblemente marca el fin de los ideales revolucionarios de Vargas Llosa y, con ellos, de una literatura decididamente realista y comprometida, siendo —no obstante— la novela en que existe una reflexión más seria y rigurosa sobre la revolución, el fanatismo, el papel de los intelectuales frente al pueblo y los políticos, etc. Basada en hechos históricos, *La guerra del fin del mundo* nos ofrece un cuadro del subdesarrollo del noreste del Brasil, donde un «santón» milagrero

y carismático anuncia el fin del mundo y anima a los pobres y marginados a la rebelión última y total; descubierta la falsedad del «santón», aquélla será sofocada y negada la viabilidad siquiera de cualquier revolución. Después de *La guerra del fin del mundo*, que marca el punto de inflexión de su producción, el escritor limeño ha publicado obras de menor fortuna: *Historia de Mayta* (1984) plantea —acaso poco literariamente, lo que ha suscitado mayores polémicas y suspicacias— la inutilidad, la desconfianza y la invalidez de la revolución; tono menor tienen *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), paródica y humorística, y la novela erótica *Elogio de la madrastra* (1988).

c) Cortázar

La obra del argentino Julio Cortázar (1916-1984) es quizás una de las menos «hispanoamericanas» —si se nos permite el estereotipo— de las producidas por los maestros del «boom». Nacido en Bruselas por azar y residente en Francia por voluntad (aunque sólo se nacionalizó al final de su vida), la producción de Cortázar, de marcado carácter europeo, se adscribe básicamente al estructuralismo y al formalismo narrativos, y se caracteriza por concebir el relato como un todo resultante de la perfecta imbricación de sus partes. Su idea de la novela se aproxima a la de Borges, aunque el racionalismo cientifista de éste deja lugar en Cortázar a la suspensión de toda certeza y de todo juicio. En su obra predomina el tema del azar como lugar de elástica confluencia entre realidad y potencialidad y, en consecuencia, el ambiente de sus relatos participa tanto del onirismo como de la irracionalidad y del misterio. Influido poderosamente por la tradición anglosajona del cuento de misterio (Cortázar ha sido uno de los mejores traductores de Poe al español), no debemos olvidar por otro lado su deuda con el existencialismo, que le hace potenciar el sentimiento del absurdo del hombre actual, su radical insolidaridad y su incomunicabilidad.

Su inicial tendencia a una literatura fantástica —los títulos de esta época serían el significativo *Bestiario* (1951) y *Final del juego* (1956)— derivó en su madurez hacia una especial atención a las posibles interferencias de lo maravilloso en lo cotidiano; es decir, a la búsqueda de la frontera entre realidad e irrealidad en la existencia humana, descubriendo así un sentido del «realismo mágico» inusitado y de alcance universal. Quizá sea en su ambiciosa novela *Rayuela* (1963), su obra maestra, donde mejor pueda conocerse el nuevo sentido que Cortázar le imprime a la narrativa

hispanoamericana. Con un peculiar sentido del existencialismo, *Rayuela* propone la acción como realización del ser humano y la persecución de un ideal individual y social como meta del intelectual en particular y de todo hombre en general: desde este punto de vista, la novela preludiaba el mayo francés y exponía la necesidad del compromiso sociopolítico en Hispanoamérica (Cortázar fue defensor de la revolución cubana y simpatizante del sandinismo nicaragüense). *Rayuela* apuesta por la experimentación de nuevas técnicas narrativas de filiación neovanguardista y estructuralista, ofreciendo un ingente material narrativo que sorprende por su potencialidad y que se dispone en secuencias con múltiples combinaciones, algunas de ellas simplemente sugeridas. El resultado es la omnipresencia del autor como artífice de un todo cuyos elementos están en sus manos, cuyas claves pueden ser variadas y para cuya lectura demanda la colaboración del lector —hasta el punto de que la lectura por Cortázar de la secuencia número 62 de *Rayuela* originó una nueva novela: *62 modelo para armar* (1968), que para muchos es, técnicamente, la más conseguida del autor—.

En Cortázar hay que reconocer a uno de los más hábiles narradores hispanoamericanos de las últimas décadas. Su magistral uso de las más diversas técnicas y, en concreto, de la voz del narrador, le permite organizar a su antojo el relato —siempre tenso e intrigante—, distanciándolo en diversos grados según la atracción que quiera ejercer sobre el lector. Quizá sea en sus numerosos cuentos donde mejor podamos observar todas estas características. Volúmenes como *Las armas secretas* (1964), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974) y *Queremos tanto a Glenda* (1981) señalan a Cortázar como uno de los grandes cuentistas de las últimas décadas —igualable a Borges, en quien veía a un maestro— y los relatos de los que se componen evidencian las posibilidades de un género a veces infravalorado y que Hispanoamérica ha contado y cuenta con excelentes cultivadores.

d) Fuentes

De todos los maestros de la nueva novela hispanoamericana, posiblemente sea el mejicano Carlos Fuentes (n. 1928) el menos conocido y el de obra menos popular. Quizá sea debido al carácter mismo de su producción, muy marcada por sus orígenes y formación: hijo de un diplomático mejicano y de madre norteamericana, en sus novelas confluyen las culturas hispana, indígena y anglosajona, y su arraigado y convencido culturalismo lo ha convertido en un autor relativamente minoritario.

Los inicios de la obra de Fuentes están vinculados a los de la generación mejicana que, por los años cincuenta, comenzó a incorporarse a las nuevas formas narrativas en su intento de superar el «indigenismo» oficial y de distanciarse de la Revolución como referente obligado. Sería *La región más transparente* (1958) la obra en que Fuentes daría por vez primera la medida de su talento: siguiendo la línea de la novela urbana de tema crítico, nos ofrece un retrato moral de la ciudad de México centrándose en las nuevas generaciones de intelectuales y en el capitalismo como contrapunto de los ideales revolucionarios que un día alentaran al pueblo mejicano. *La región más transparente* interesa, básicamente, por su carácter experimental, que rompe con el resto de la narrativa mejicana; así como por su particular conciliación de indigenismo y culturalismo, gracias a la cual se integran elementos de la tradición pre-hispánica y los de la actual civilización de la imagen. Una intención eminentemente crítica preside también *La muerte de Artemio Cruz* (1962), una de las novelas de Fuentes más justamente celebradas. Frente al fragmentarismo estructural y al barroquismo expresivo de su anterior novela, *La muerte de Artemio Cruz* apuesta por un estilo de clásica concisión y por una estructura simple —ambos de indudable modernidad— para ofrecernos un profundo análisis del fracaso de la revolución. La novela está dispuesta en doce capítulos que abarcan las doce horas de agonía del anciano oligarca Artemio Cruz, durante las que un narrador y él mismo —a través del monólogo interior y del diálogo con su conciencia— reconstruyen su vida de enriquecimiento, poder y traición a los ideales revolucionarios.

Muy distintas preocupaciones acoge la que para algunos es la obra maestra de Fuentes: *Cambio de piel* (1967), una novela asociada al movimiento «*beat*» norteamericano (véase el *Epígrafe 3.c.I.* del *Capítulo 6*) y que hace suyo el moderno mito de la carretera como modo de vida marginal. Sirviéndose de los recursos de la nueva narrativa y de elementos de otras artes —pintura y cine, fundamentalmente—, *Cambio de piel* resume los ideales y las inquietudes de finales de los sesenta: los comportamientos sexuales, la angustia existencial y la crisis de las relaciones personales e institucionales tienen su lugar en esta novela cuyo telón de fondo es, sin embargo, el México más profundo y ancestral, que se impone con la fuerza de su irracionalidad y de su misterio en esta época de radical inseguridad.

Después de alguna obra de menor aliento y de unos años de silencio creativo, Fuentes publicó *Terra nostra* (1975), una novela ambiciosa pero fallida. Carente de agilidad narrativa, excesivamente simbólica y repleta de

alusiones culturalistas, *Terra nostra* resulta en verdad complejísima y exige del lector una vasta cultura, aunque en ella pueda encontrarse al Fuentes total, intérprete no sólo de la historia, la cultura y la vida mejicanas, sino también de la civilización y de la existencia humanas. Obras posteriores tampoco consiguieron ni la altura literaria ni el reconocimiento que Fuentes pretendía, al menos no hasta la publicación de *Gringo viejo* (1985), que puede ser tenida por otra de sus grandes creaciones. Frente a larga extensión de la mayoría de sus obras, *Gringo viejo* es una novela corta con la que Fuentes recupera su obsesión por las implicaciones de la Revolución Mexicana, esta vez recurriendo a la leyenda en torno a la muerte del escritor estadounidense Ambrose Bierce, según la cual éste se adentró en territorio mejicano en plena revolución buscando la muerte (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 4.b.I.* del *Capítulo 10*).

4. Otros autores del «boom»

Otros muchos narradores tendrían el derecho de ver sus nombres y obra junto a los de quienes hemos considerado maestros consagrados del «boom» hispanoamericano. Algunos son tenidos de hecho por tales —Donoso y Cabrera Infante, en concreto—; pero otros, sin embargo, o bien poseen una obra escasa, poco difundida y minoritaria —Lezama Lima, Roa Bastos—; o bien ellos mismos se han desvinculado voluntariamente del «boom» y han optado por el silencio o por una trayectoria estrictamente personal —como Rulfo y Sábato—.

El chileno José Donoso (n. 1924) conoció pronto el éxito en su país con *Coronación* (1957), novela en que ya manifestaba su preferencia por una visión desquiciada y grotesca del mundo y de la sociedad. Idéntica línea sigue el escritor en obras posteriores: *Este domingo* (1966) y *El lugar sin límites* (1967) nos presentan a unos personajes abatidos y derrotados cuya existencia, contemplada con crueldad, despierta una morbosa simpatía en el lector. Este sentimiento también encuentra su lugar en *El obsceno pájaro de la noche* (1970), la novela que consagró a Donoso y con la cual consiguió el tratamiento idóneo de su temática existencialista. Ésta consigue liberarse de su tono característico en *Casa de campo* (1978), que para algunos constituye lo mejor de su producción gracias al equilibrio y a la claridad que presiden su estilo y de los que habían carecido obras anteriores.

De insobornable y personalísima, cuando menos, debemos calificar la trayectoria política y literaria del cubano Guillermo Cabrera Infante (n. 1929). Provocativo en todo momento y lugar, es uno de los más temibles opositores de Fidel Castro —antes lo había sido de Batista—, a pesar de su militancia revolucionaria a finales de los cincuenta (evolución que podemos rastrear en *Así en la paz como en la guerra*). Literariamente es un renovador convencido con grandes dotes tanto de experimentación como de evocación, gracias a las que ha podido mantenerse fiel al recuerdo de Cuba en sus largos años de exilio. Excelente muestra de ambos extremos la tenemos en sus dos novelas más significativas: *Tres tristes tigres* (1967) y *La Habana para un infante difunto* (1979). La primera nació de la reelaboración casi completa de *Vista del amanecer en el Trópico* y se trata de un alarde formalista que constituye uno de los mejores experimentos narrativos en lengua castellana de los últimos años. Por su lado, *La Habana para un infante difunto* es un libro maduro y equilibrado presidido por el signo de la evocación: sus páginas destilan el recuerdo y la presencia de la Cuba prerrevolucionaria, escenario de la adolescencia del autor y de su iniciación en el amor.

Entre los novelistas hispanoamericanos que han producido una obra escasa y de carácter minoritario sobresale el también cubano José Lezama Lima (1912-1977), quien, a diferencia de Cabrera, fue partidario de la revolución castrista y desempeñó importantes cargos para el régimen a pesar de su total dedicación a la literatura. Su producción, muy influyente, abarcó la poesía y el ensayo además de la narrativa, y ha animado durante años la vida cultural cubana. Su nombre está básicamente asociado al de su obra magna, *Paradiso* (1966), una elaboradísima y difícil novela que muestra la complejidad, profundidad y rigor de la creación de Lezama. Barroquismo y simbolismo, estética y metafísica se imbrican en *Paradiso* para dar forma a una reflexión sobre el arte como objeto e instrumento de conocimiento; y a una puesta en práctica de la palabra como aprehensión inmutable del mundo y liberación de la realidad. Esta temática sigue desarrollándola Lezama en *Oppiano Licario* (1977), novela póstuma e inconclusa donde prosigue la aventura de los personajes de *Paradiso*, con la formación intelectual y espiritual del joven protagonista.

Tampoco se ha prodigado el paraguayo Augusto Roa Bastos (n. 1918), cuya obra, muy difundida, goza de inmenso prestigio en el ámbito hispano. Su primera novela —ya había publicado algunos cuentos— fue *Hijo de hombre* (1959), donde manifestaba sus grandes preocupaciones: su solidaria participación en el dolor del pueblo paraguayo, el repudio de cualquier forma

de injusticia y de violencia y su interés por la historia nacional como base para el futuro. Después de haber publicado algunas colecciones de cuentos, el escritor paraguayo dio a la luz *Yo, el Supremo* (1974), la novela que lo consagraría y lo proyectaría internacionalmente. La obra trata el tema de la dictadura por las mismas fechas en que lo hacían García Márquez y Carpentier con *El otoño del patriarca* y *El recurso del método*, respectivamente; pero, a diferencia de éstas, *Yo, el Supremo* no abstrae la figura del dictador ni las circunstancias de su régimen, sino que las concreta en las del doctor Francia, que tiranizó Paraguay inmediatamente después de su independencia a principios del XIX. La novedad consiste en el montaje de la amplia novela como si efectivamente se tratase de una reconstrucción histórica: de ahí que el autor declare ser un simple compilador y que la escritura se le confíe al ilustrado doctor Francia, grafómano egocéntrico que dicta y escribe sin parar sobre sí mismo y sobre sus deseos y aspiraciones de gobierno. La última obra de Roa Bastos, *La vigilia del Almirante* (1992), trata la figura de Colón, pero no alcanza la altura del resto de su producción, particularmente de las dos novelas que le han proporcionado su merecida fama.

Entre los autores que en su día se desmarcaron del «boom» destaca el mejicano Juan Rulfo (1918-1986), un maestro reconocido que, después de dar a la luz dos obras imprescindibles —los cuentos de *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955)—, se refugió en una vida discreta como funcionario y optó por un absoluto silencio creativo hasta su muerte. Ambos libros son desconcertantes, sobre todo teniendo en cuenta la fecha de su composición y publicación: a la vista de la tradición literaria mejicana, podrían tenerse por manifestaciones epigonales de la novela de la Revolución (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 6.c.* del *Capítulo 5*) inspiradas en una sociedad en que los principios revolucionarios se habían institucionalizado; pero *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* son mucho más que eso. Su simbolismo, elíptico y misterioso, trasciende lo social y lo histórico y hace de ellas obras entrañadas en la verdad esencial de la cultura y del pueblo mejicanos. *Pedro Páramo*, en concreto, es una novela de alcance universal que explora la frontera entre realidad e imaginación sirviéndose, por un lado, de elementos populares e indigenistas y, por otro, de técnicas artísticas experimentales en las que confluyen géneros y formas diversos. El resultado es una indagación atemporal sobre México a partir de su historia más reciente, pero también una interpretación de la existencia humana a la luz de una consciente ruptura de las dicotomías vida/muerte y gracia/pecado.

Por su lado, el argentino Ernesto Sábato (n. 1911) es autor de sólo tres novelas marcadas por la impronta de un radical escepticismo de deuda existencialista, fruto a su vez de su abandono de todo dogmatismo y certeza después de su época de formación científica y de militancia comunista. Su personal camino literario, que se ha mantenido al margen del «boom» hispanoamericano, arranca de *El túnel* (1948), una historia existencialista donde amor y muerte alcanzan proporciones metafísicas y que provoca en el lector un sentimiento de radical soledad. El sombrío universo de Sábato encuentra su máxima expresión en dos novelas de implicaciones autobiográficas: *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abbadón el exterminador* (1974), donde su reflexión sobre la historia argentina se tiñe de tintes apocalípticos.

5. Otros narradores hispanoamericanos

Al margen del «boom» se sitúan muchos otros narradores cuya obra, sin embargo, debe su difusión tanto a sus valores propios como al interés suscitado por la literatura hispanoamericana en todo el mundo. Aunque sean menos reconocidos por el gran público, sus nombres destacan por la calidad e interés de su producción, hasta el punto de haber sido en ocasiones maestros de los grandes autores y, en otras, sus discípulos aventajados.

a) Narradores argentinos

Entre estos discípulos aventajados destaca el argentino Adolfo Bioy Casares (n. 1914), cuyo nombre suele asociarse al de Borges (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 4.a.* del *Capítulo 5*). Como la de éste, la narrativa de Bioy se caracteriza por su racionalismo y por su calculado afán geométrico y ordenador; pero también por su afición a la paradoja, considerada por el autor como un mero juego de la razón o como un elemento integrador del orden. De ahí que la intriga de corte policíaco fuese uno de los primeros motivos de atracción de Bioy hacia la literatura a partir de los años cuarenta. De esta época son sus obras en colaboración con Borges —aunque la mejor de ellas es bastante más tardía: *Crónicas de Bustos Domecq* (1977)—; entre sus obras individuales destacan las de naturaleza paradójica y metafísica, como *La invención de Morel* (1940), donde manifiesta su preferencia por las estructuras geométricas y laberínticas. Entre sus obras posteriores sobresalen

las novelas *El sueño de los héroes* (1954) y *Diario de la guerra del cerdo* (1962); y, entre sus libros de cuentos, *El gran Serafín* (1962) e *Historias desaforadas* (1986).

El nombre de Manuel Mujica Láinez (1910-1984) ha llegado al público asociado al de sus magníficas novelas históricas, de una calidad excepcional por su refinamiento y su aire nostálgico. Entre ellas acaso sobresalga *Bomarzo* (1962), una notabilísima recreación de la Italia renacentista. Y junto a ella *El unicornio* (1965), ambientada en la Edad Media más idealmente caballeresca y con los cruzados como protagonistas; y *El escarabajo* (1982), amplio relato que acerca la historia del antiguo Egipto a nuestros días.

De menor resonancia ahora que hace unos años, la narrativa del argentino Manuel Puig (n. 1939) sorprendió por lograr hacer de lo cursi (lo «kitsch», si se quiere) una categoría estética convincente. Americanismo superficial y hollywoodense, cultura «pop» —cinematográfica y consumista— y argumentos folletinescos se dan la mano en una producción peculiar que tiene sus mejores títulos en *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *El beso de la mujer araña* (1976). Aunque interesantes, tampoco tienen hoy especial importancia las respectivas producciones de Abel Posse (n. 1936), que tiene en *Daimón* (1978) su mejor título; y de Osvaldo Soriano (n. 1943), cuya producción se caracteriza por sus deudas técnicas con la cinematografía.

b) Narradores uruguayos

Aunque Mario Benedetti (n. 1920) es conocido fundamentalmente por su obra narrativa, es un autor polifacético que ha tocado géneros tan diversos como la poesía, el ensayo, el teatro e incluso —como compositor— la canción. Comprometido con su país y sus gentes, ha experimentado el exilio y el miedo al regreso, de los que ha hecho temas fundamentales de su producción. Sus primeros relatos se insertan en una línea de narrativa social cuyos temas predilectos son la burocracia y las clases medias uruguayas: sobresalen de esta época *Montevideanos* (1959), recopilación de cuentos con la que alcanzó el éxito; y su novela *Gracias por el fuego* (1965), centrada en el mundo del corrupto periodismo uruguayo y cuya denuncia alcanza realmente a la sociedad en general. Con posterioridad Benedetti ha sabido combinar experimentación formal y crítica social y ha conseguido una obra menos ácida y más esperanzada en la que tiene gran peso, desde el exilio, el recuerdo de su país: recordemos los cuentos de *La muerte y otras sorpresas*

(1968) y su novela sobre el exilio *Primavera con una esquina rota* (1982).

Restringido a un círculo minoritario, Juan Carlos Onetti (1909-1994) no conoció la difusión de su obra hasta la década de los setenta, a pesar de haber sido señalado como maestro por muchos autores de prestigio. Casi todas sus novelas forman un ciclo, desde *El pozo* (1939) hasta *Cuando entonces* (1987) y *Cuando ya no importe* (1992), pasando por otras tan emblemáticas como *La vida breve* (1950), *Juntacadáveres* (1965) y *Dejemos hablar al viento* (1979). En ellas manifiesta su autor un sentido negativo de la existencia y nos ofrece una tétrica visión del espíritu y de la moral humanas. Es posible en este sentido que su complejo mundo ficticio, angustioso, enajenante y sombrío, haya influido en la escasa difusión de su amplia producción, sobresaliente también por su alto grado de exigencia formal y estilística.

Entre los más recientes narradores uruguayos sobresale Cristina Peri Rossi (n. 1941), poetisa ya reconocida desde los setenta y que desde mediados de esa década ha cultivado con éxito la narrativa.

c) La narrativa en otros países

Uno de los narradores peruanos que, después de Vargas Llosa, parecía emerger con mayor fuerza en el panorama literario, es Alfredo Bryce Echenique (n. 1939), un autor hondamente europeizado —vive en el Viejo Continente desde hace treinta años— y que, por tanto, se ha mantenido en cierta medida al margen del «boom». Su primera novela, *Un mundo para Julius* (1970), proporcionaba nueva savia a la narrativa hispanoamericana con su irónica, tierna y humorística contemplación de la alta sociedad limeña a través de la mirada de un niño. La ternura y el humor han seguido siendo las constantes de su producción narrativa, entre la que podemos recordar —aparte de sus cuentos— *Tantas veces Pedro* (1977), ambiciosa novela en que el amor se trata antirrománticamente; y la exitosa *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), donde toman cuerpo, con una ironía distanciadora, sus propias experiencias en Europa.

Entre los narradores minoritarios de tendencia cultista y experimentalista situaremos al cubano Severo Sarduy (1937-1993), próximo por tanto a su compatriota Cabrera Infante y vinculado, como éste, al experimentalismo francés de *Tel Quel* (véase el *Epígrafe 6.c.* del *Capítulo 4*). Empeñado en la búsqueda de una libertad lingüística que le permitiese la expresión de lo caribeño, sobresalen entre sus obras *De donde son los cantantes* (1967), en la

que funde con elementos novedosos las tres culturas cubanas; y *Cocuyo* (1990), un alarde verbal que relata los ritos iniciáticos de un niño en un mundo marginal. Logradamente experimentalista es también la producción del mejicano Fernando del Paso (n. 1935), de entre la que destacan por su novedad expresiva *José Trigo* (1966) y el ambicioso retablo *Palinuro de México* (1977). Por terminar con los autores cubanos, recordemos por fin al siempre novedoso y original Reinaldo Arenas (1943-1990), que murió exiliado en los Estados Unidos como opositor de Castro y entre cuya obra destaca *El mundo alucinante* (1969).

Entre los autores venezolanos debemos recordar a Arturo Uslar Pietri (n. 1906) y a Miguel Otero Silva (n. 1908). El primero ha alcanzado cierto renombre con sus novelas históricas, plenas de realismo y vitalidad: sobresalen *Las lanzas coloradas* (1931), sobre la guerra civil en Venezuela; y, mucho más tardías, *Oficio de difuntos* (1976), sobre el tema de la dictadura, y *La isla de Robinsón* (1981), con Bolívar como protagonista. Temas nacionales toca también en su producción Otero Silva: citemos *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), que pone en duda el carácter precursor americanista del rebelde a la Corona española.

La obra poco difundida del chileno Jorge Edwards (n. 1931) —exiliado tras la caída de Allende— hace de la sociedad de su país su tema fundamental. Hasta los años setenta compuso cuentos que retrataban la decadencia de la burguesía chilena; pero emprendió más altos vuelos con su carrera novelística, hasta recuperar dicha temática y proporcionarle un sentido totalizador y atemporal en *El museo de cera* (1981). Menos sintomáticas de su estilo son *El peso de la noche* (1965), de deuda existencialista; y *Los convidados de piedra* (1978), donde la historia reciente de su país se reviste de formas y técnicas experimentales.

También es chilena una de las autoras hispanoamericanas de mayor éxito de los últimos años, Isabel Allende (n. 1942), cuya producción ha sido fervorosamente acogida. Se dio a conocer con *La casa de los espíritus* (1982), una saga que termina con la caída del gobierno de Unidad Popular —la autora es sobrina de Salvador Allende— y el golpe del dictador Pinochet; y en los últimos años ha repetido el éxito con *Eva Luna* (1987) y los *Cuentos de Eva Luna* (1990), algunos de ellos muy dignos de ser reseñados.

6. Focos de la actual poesía hispanoamericana

El peso de la literatura hispanoamericana recae actualmente, como hemos podido comprobar, sobre la narrativa, que se ha revelado como una de las más ricas de las últimas décadas. La poesía, por su lado, nos ofrece un panorama que en absoluto carece de nombres de interés, sin llegar éstos a la altura de los de Neruda, Vallejo, Borges o Mistral, que pusieron las bases para la rica floración experimentada por la lírica hispanoamericana actual; o dicho de otro modo: el panorama de los últimos años ha dependido en gran medida de las bases que en su momento pusieran los líricos precedentes. Comprobaremos, por tanto, cómo los más fructíferos focos de producción poética de Hispanoamérica en estas últimas décadas son básicamente los mismos que los del Modernismo y las Vanguardias: nos estamos refiriendo al Río de la Plata, México y los países caribeños, que lograron hacer suyos los postulados de la modernidad artística y donde encontramos ahora los nombres más significativos de la poesía hispanoamericana reciente.

a) La poesía cubana

Cuba es, con México, la cuna de los nombres más importantes de la poesía hispanoamericana de las últimas décadas; además, allí la poesía se ha independizado a partir de los años treinta, tanto de la del resto de países hispanoamericanos como de la europea, originando un conjunto rico, variado y, sobre todo, peculiar que se caracteriza por aglutinar movimientos muy diversos. Recordemos en este sentido la trayectoria de Mariano Brull (1891-1956), uno de los iniciadores de la poesía cubana contemporánea: experimentador nato, se inició como heredero del Modernismo, ensayó la poesía pura y derivó finalmente en los años cuarenta a un culto formalista que potenciaba lo sensorial.

I. GUILLÉN Y LA POESÍA «NEGRISTA». Entre los movimientos literarios cubanos acaso resulte el más llamativo el «negrista», que en las Antillas de habla hispana adoptó caracteres peculiares por su complejidad y el grado de asimilación interculturales. Destaca Emilio Ballagas (1908-1954) como uno de los primeros poetas negristas que abandonó el tono de superficial folklorismo dominante en otros autores: no en vano había sido un notable poeta «puro» (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 4.c.* del *Capítulo 5*) y había tocado registros diversos que iban del formalismo posmodernista a un clasicismo contenido y romántico.

Pero el nombre que en Cuba suele asociarse a la poesía negrista es el de

Nicolás Guillén (1902-1989), uno de los grandes líricos hispanoamericanos del siglo XX y posiblemente el más difundido de los de su país. De los años treinta datan sus primeros libros, cuyo acento renovador se instalaba en una línea de experimentación neopopular —destaca *Sóngoro cosongo* (1931)— que tiene sus maestros en Neruda, Vallejo y la Generación del 27. Como ellos, aunque con distinta clave, Guillén pudo prestarle su voz más sincera al sentir mestizo de su pueblo, evocar a sus ancestros y resumir su existencia en sus ritmos desde una nueva sensibilidad artística; de este modo se avanzaba un paso más —Cuba se ha destacado por ello— en la comprensión del mestizaje como seña de identidad, subrayando la negritud como base definidora de la peculiaridad antillana.

A raíz de esta indagación en lo nacional y lo hispanoamericano, y gracias también a las lecciones de sus maestros, fue prendiendo en Guillén el convencimiento de la necesidad de un compromiso en la literatura. De ese modo fue tomando cuerpo en su producción, a la par que la dignificación de la raza negra, una seria denuncia de la injusta explotación tanto de las clases desfavorecidas por la oligarquía como de los países caribeños por el capitalismo imperialista. Aunque aquélla venía manifestándose desde los años treinta en libros como *West Indies Ltd.* (1934), habría de ser en los años cincuenta cuando esta toma de postura adoptase sus formas consagradas en *Elegías antillanas* (1955) y en *La paloma de vuelo popular* (1958). Se trata de libros compuestos en el exilio, marcados por la nostalgia y en los que se impone un tono más sereno y una consideración universalista de los problemas de los marginados y de las minorías. Desde el triunfo de la revolución y la instalación de Castro en el poder, Guillén ha sido un convencido partidario del régimen cubano. Sus libros de este último período siguen revelando facetas interesantes de una producción siempre cambiante y que ahora está al servicio de la revolución: destaquemos *El gran zoo* (1964), pleno de humor para ridiculizar las pretensiones estadounidenses en el continente; y *El diario que a diario* (1972), libro misceláneo en que Guillén nos muestra la trayectoria histórica cubana desde la época colonial.

II. POESÍA PURA Y «TRASCENDENTALISMO». Otra de las direcciones de la actual poesía cubana es la marcada por la poesía «pura», que ha encontrado en la isla notables cultivadores y, sobre todo, una orientación muy definida y particular: el «*trascendentalismo*», deudor de la poética simbolista y llamado así por entender la poesía como una forma intelectual —posiblemente la única — de acercarse al misterio del mundo.

El gran teórico y animador del «trascendentalismo» cubano fue José Lezama Lima (1912-1976), cuya indagación en la palabra poética le confiere a su obra —poética y narrativa: véase el *Epígrafe 4*— la inquietante diafanidad de quien pasó media vida meditando y experimentando las posibilidades del arte para traspasar el misterio del mundo. Sus versos, publicados en *Enemigo rumor* (1941), *La fijeza* (1949) y *Dador* (1960), se caracterizan por su acendrada expresividad, nacida de su brillante uso del vocablo, la sintaxis, la imagen y la metáfora; y fruto, a su vez, de la alta conciencia del poeta como artífice máximo de un instrumento trascendente.

Lezama fue el maestro de un grupo de poetas «trascendentalistas» conocido por el nombre de *Orígenes* con que bautizaron la revista que los aglutinó en los cuarenta y los cincuenta. Entre sus componentes sobresale Cintio Vitier (n. 1921), poeta intelectualista ganado por el pesimismo (frente a la objetiva frialdad de Lezama). Vitier nos ha dejado una obra profundamente expresiva, de gran hondura conceptual y de tono angustiado e insatisfecho. Por el contrario, su contemplación lírica anima a Fina García Marruz (n. 1923) a dialogar serenamente con el mundo, de tal modo que su producción se impregna de mesurados tonos místicos de deuda juanramoniana con los que superar la contingencia. Citemos por fin como integrantes de este movimiento a Gastón Baquero (n. 1918), uno de sus grandes animadores, poeta de honda y equilibrada musicalidad; y a Eliseo Diego (n. 1920), en cuya delicada y diáfana lírica dominan los tonos evocativos. Y señalemos también, al margen del grupo, la evolución de Roberto Fernández Retamar (n. 1930), poeta «puro» más tardío cuyas experiencias y afinidades políticas lo animaron a abrazar la poesía comprometida a finales de los cincuenta y a contribuir con ella a la revolución cubana a partir de los sesenta.

III. ÚLTIMAS GENERACIONES DE POETAS. Las últimas generaciones de poetas cubanos han madurado bajo el signo de la revolución comunista y del régimen castrista. La más temprana de ellas, la de los primeros años sesenta, está marcada por la amplitud de miras y por sus alardes experimentalistas, razón por la que se bautizó con el nombre de «novísimos» a poetas unidos casi exclusivamente por el denominador común de su diversidad: por ejemplo, Miguel Barnet (n. 1940), continuador por esos años de la poesía «negrista»; Belkis Cuza Malé (n. 1942), de filiación surrealista; Mercedes Cortázar (n. 1940), quizá la voz más personal de su generación con su poesía comprometida; y la notable poetisa Nancy Morejón (n. 1944), acaso la mejor por su sabio y fructífero eclecticismo, que no rehúsa las implicaciones

sociopolíticas.

Algunos de los representantes y animadores de la poesía «novísima» —entre ellos estaba Cabrera Infante (véase el *Epígrafe 4*)— se mostraron poco después contrarios a la crítica oficial y reticentes con el régimen político. Como resultado, hoy podemos encontrar a los mejores autores cubanos tanto en la isla como fuera de ella —residentes en el extranjero, sobre todo en los Estados Unidos y, en concreto, en Miami—: recordemos entre los primeros a Orlando Rossardi y a Marta A. Padilla; y, entre estos últimos, a la ya citada Belkis Cuza, a Rolando Campins y a Mauricio Fernández, así como a los novelistas Reinaldo Arenas y Cabrera Infante, animadores también de empresas culturales. Un caso emblemático fue el de Herberto Padilla (n. 1932), poeta precoz que en los años sesenta estaba dando lo mejor de su obra y que en 1968 consiguió el premio de la Asociación de Escritores cubanos por *Fuera del juego*, un libro crítico con la historia oficial. Perseguido por el régimen, fue encarcelado, aunque pocos días después se le liberó a la vista de la ola de protestas, no sin antes habérsele obligado a firmar su inculpación como difamador de la revolución nacional (a sus experiencias, con cierto oportunismo, les ha dado forma de novela con la publicación en 1981 de *En mi jardín pastan los héroes*).

b) La poesía en México

En México es de señalar la difusión de distintas formas de poesía vanguardista a partir de la obra y del pensamiento de un par de grupos relevantes. El más temprano de ellos —el de «*los Contemporáneos*», al que ya hicimos referencia en el Volumen 8, *Epígrafe 4.c.* del *Capítulo 5*— aglutina a los poetas «puros». Aunque sus composiciones más interesantes datan de los años treinta, en las décadas siguientes produjeron obra notable y de obligada referencia para generaciones posteriores. Recordemos nuevamente a Carlos Pellicer (1899-1977), maestro de la más rica vena de la poesía mejicana actual con su poesía exuberante, fluida y espontánea, que tiene en el color y el ritmo los dos pilares de su sensual y desbordante plasticidad. Junto a él suele citarse a José Gorostiza (1901-1973), máximo representante de la poesía «pura» en México tanto por su equilibrio formal como por su inclinación a la reflexión metafísica. Casi una síntesis de la de ambos puede parecer la obra de Xavier Villaurrutia (1903-1950), cuyo estilo clásico reviste con mesura su hondura conceptual, cualidades ambas que lo hacen deudor de los maestros del Siglo de Oro. Aparentemente alejada de la

de estas tres figuras se halla la poesía de Jaime Torres Bodet (1902-1974): su estética le debe tanto al Surrealismo como al cultismo barroco hispano, aunque sus preocupaciones son similares a las de los autores anteriormente citados, destacando la muerte como una presencia inesquivable en un mundo dominado por la soledad, la violencia y la guerra.

Al otro grupo, más tardío, pertenece uno de los grandes nombres de la literatura y el pensamiento actuales en México: Octavio Paz (n. 1914), que en su juventud estuvo cercano a una poesía sociopolítica ligada al marxismo y diluida progresivamente en un aliento más amplio de conocimiento del hombre y del mundo (entre los poetas sociopolíticos mejicanos destaca uno de sus compañeros de promoción, Efraín Huertas [1914-1982], que también supo infundir acentos de ternura a su visión del mundo). En la lírica de madurez de Octavio Paz, traspasada por el dolor y la angustia, ocupan un lugar central los temas de la muerte y la soledad, a los que les confiere un carácter metafísico y un sentido trascendente y religioso. Destacan sus libros *La estación violenta* (1958), *Salamandra* (1962) y *Viento entero* (1965), en los que la visión del mundo está presidida por la muerte como presencia regeneradora del ciclo vital. Entre su obra ensayística —acaso más valorada que su poesía— destacan *El laberinto de la soledad* (1947), indagación sobre México, *El arco y la lira* (1956) y *Las peras del olmo* (1957). Con una orientación similar, destaca por su dimensión humanista en el género ensayístico la producción de Alfonso Reyes (1889-1959), también poeta notable.

Todavía debemos recordar entre los nombres de la poesía mejicana actual el de Rubén Bonifaz Nuño (n. 1923), un lírico clásico que fue abriéndose a los contenidos y al tono sociopolíticos característicos de sus libros de los cincuenta y de los sesenta; y el de Marco Antonio Montes de Oca (n. 1932), que ha logrado conciliar las formas vanguardistas con el tono comprometido y ha originado una producción siempre renovada desde sus primeros títulos hasta los más recientes. Tonos exclusivamente líricos presentan la poesía meditativa de Jaime García Terrés (n. 1924); la vitalista de Rosario Castellanos (1925-1974), cantora de una creación perfecta; la de Jaime Sabines (n. 1926), que se mueve entre el existencialismo y el escepticismo sin renunciar a indagar en la esencia de la vida humana; y la de Gabriel Zaid (n. 1934), cuyo doloroso sentimiento de la existencia se ha revestido de formas cultistas y de tono irónico. Citemos por fin como poetas influyentes entre las últimas generaciones a José Emilio Pacheco (n. 1939), cuya calidad descansa sobre un experimentalismo que no hace concesiones a la gratuidad; y a Homero Aridjis (n. 1940), que ha sabido revestir con elegante exigencia

formal una poesía tierna y sensual.

c) La poesía nicaragüense

Con menor tradición poética a sus espaldas, o con menos fortuna que México y Cuba, pocos países más de Hispanoamérica pueden ofrecer alguna figura de excepción. Entre ellos se cuenta Nicaragua, que en la persona de Rubén Darío le había proporcionado a la literatura hispanoamericana un tono de modernidad.

Ya en pleno siglo XX rompió con su magisterio José Coronel Urtecho (n. 1906), cuyo neopopulismo, de deuda vanguardista, sienta las bases de una nueva poesía hondamente humana, enraizada en el pueblo y comprometida con él, antiburguesa y ganada por sentimientos de religiosidad. Su mundo está regido esencialmente por su aspiración clasicista a una vida en consonancia con la naturaleza, lo que no le impide presentar con tonos realistas y crudos un mundo violento e injusto —más, progresivamente, conforme se perpetuaba en su país la dictadura de Somoza—. Por seguidores suyos puede tenerse a Joaquín Pasos (1914-1947), en cuya poesía —recopilada póstumamente por Ernesto Cardenal— ocupa un lugar central la premonición de su muerte; y, sobre todo, a Pablo Antonio Cuadra (n. 1912), poeta que también supo conciliar clasicismo y vena popular: figura emblemática de la actual literatura nicaragüense, su producción se caracteriza por dejarse ganar por el sentimiento patriótico y por constituirse, de ese modo, en creíble y fecunda interpretación de su país; así como por dejarse traspasar —es quizás una nota acusada de toda la poesía nicaragüense actual— de religiosidad católica.

Pero es Ernesto Cardenal (n. 1925) el poeta nicaragüense actual más conocido, quizá más por su condición de sacerdote afín a la «teología de la liberación», político revolucionario y ministro sandinista que por su producción literaria. Ésta, sin embargo, revela una interesantísima evolución que ha llevado a Cardenal de su inicial neorromanticismo contemplativo —como en *La ciudad deshabitada* (1946)— a la poesía comprometida, sin que en ningún caso deban olvidarse sus deudas con el clasicismo ni con la literatura religiosa de tradición católica. Al aliento del primero se deben sus *Epigramas* (1961), inspirados directamente en los maestros latinos pero con acentos tanto políticos como tradicionalmente líricos; a su catolicismo, que bebe directamente en fuentes bíblicas, se deben los *Salmos* (1959 y 1964), en los que también confluyen acentos diversos, desde el político hasta el

meditativo y religioso. Un tono como de crónica se ha ido adueñando de su poesía posterior, que quiere ser un testimonio de su continente y de su época, línea en la que se hallan libros como *Homenaje a los indios americanos* (1969) y *Canto nacional* (1973).

Tonos muy diversos y, por lo general, más personales tienen las respectivas producciones de los últimos poetas nicaragüenses. Recordemos a Beltrán Morales (1945-1986) como representante de una joven poesía afín al movimiento «*beat*» norteamericano (véase el *Epígrafe 4.b.* del *Capítulo 6*); a Julio Cabrales (n. 1944), poeta esencialmente lírico; y a los poetas políticos Francisco de Asís Fernández (n. 1945), Rosario Murillo (n. 1951) y Juan Ramón Falcón (n. 1959).

d) Carrera Andrade y la poesía ecuatoriana

Mención aparte merece Jorge Carrera Andrade (1903-1979), poeta nacido en Ecuador, país poco proclive, aparentemente, a dar una figura de su talla. Sus primeros libros datan de los años veinte, aunque no será hasta la posguerra cuando su producción alcance madurez expresiva y temática. Fue entonces —a partir de su libro *Aquí yace la espuma* (1945)— cuando su sentimentalismo optimista se quebró en una actitud de serena comprensión del mundo y del hombre; su poesía se plagó de acentos existencialistas, adoptando su visión del mundo formas simbólicas dominadas por el sentimiento de caos; y, por fin, dirigió su mirada a una trascendencia no negadora de la existencia.

La esperanza preside desde ese momento su cosmovisión, que se amplía y adquiere proporciones míticas y alcance religioso al contemplar el universo como fuente de inagotable pureza, resultado a su vez de la dialéctica entre destrucción y renacimiento. Esta sensación de plenitud mueve al poeta a la nostalgia de su país —Carrera Andrade era diplomático y residió durante largos períodos en Europa y Asia—, de la cual su más acabada expresión es *La llave del fuego* (1950), un canto al paisaje natal que trasciende América y que celebra el mundo y la eternidad —tema que preludia el *Hombre planetario* (1959), donde se funden función litúrgica y social de la poesía—. El tono celebrativo se impone definitivamente a partir de *Familia de la noche* (1952) y *Las armas de la luz* (1955), dos libros complementarios donde su reflexión sobre la muerte anima al autor a la lucha por la vida como único medio de asegurarle un sentido a la existencia (no obstante, el pensamiento

del poeta se ensombreció al final de su vida, como podemos comprobar en *El alba llama a la puerta* [1966], su último libro de poemas).

Al margen de Carrera Andrade, pocos poetas ecuatorianos dignos de mención pueden contarse entre los hispanoamericanos. Hay que reconocer, no obstante, que desde la Segunda Guerra Mundial el país ha experimentado una profunda actualización de su literatura y que en unos veinte años el género poético ha evolucionado hasta descubrir, en los setenta, la vena experimentalista explotada por poetas como Ulises Estrella (n. 1940), animador de una poesía desacralizadora y anticonvencional.

7. Otros poetas hispanoamericanos

a) En el Río de la Plata

Entre los poetas hispanoamericanos que todavía merecen ser reseñados, aun produciendo su obra un tanto al margen de las corrientes de sus respectivos países, debemos recordar en primer lugar a los autores del Río de la Plata, una zona tradicionalmente fértil desde el punto de vista literario.

En la Argentina se produce entre los años treinta y cuarenta una recuperación de la medida del hombre conforme se abandonan progresivamente las formas y las preocupaciones vanguardistas. Como líricos vigorosos, en la línea del mejor neorromanticismo se sitúan Miguel D. Etchebarne (n. 1915) y Juan Rudolfo Wilcock (1919-1978), cuyo sentido del realismo cobra nuevas proporciones. Siguiendo esta línea llegó a tomar forma un peculiar Surrealismo del cual es Enrique Molina (n. 1910) uno de sus representantes fundamentales junto a Alejandra Pizarnik (1936-1972). Por su lado, la poesía comprometida cuenta con Juan Gelman (n. 1930) como nombre fundamental. Entre las últimas tendencias destaca el formalismo, representando por Saúl Yurkievich (n. 1931); y un lirismo ecléctico en el que podrían incluirse los nombres de Manuel Ruano (n. 1943) y Eduardo Dalter (n. 1947).

En cuanto a Uruguay, destacan dos notables poetas cuya difusión se debe, no obstante, a su producción narrativa: Mario Benedetti (n. 1920), autor comprometido que ha cultivado la poesía desde mediados de los cuarenta y cuyas mejores composiciones datan de los cincuenta; y Cristina Peri Rossi (n. 1941), cuya faceta poética la convierte en una de las más interesantes

voces uruguayas actuales por su sinceridad y efectividad. Recordemos además a Hugo Emilio Pedemonte, cuyo característico intelectualismo no le impide emocionados y sinceros tonos líricos; y, entre los experimentalistas, a Enrique Fierro (n. 1941), cuyas composiciones de la década de los setenta intentan prestarle nuevas formas a las preocupaciones sociales y existenciales.

b) En Centroamérica

Un tono particular nos ofrece, por su lado, la poesía centroamericana, eminentemente social —en líneas generales— a causa de la gravedad de los problemas políticos de la zona. Ése es el caso de la poesía salvadoreña desde los años veinte, aunque sería en los sesenta cuando Roque Dalton García (1935-1975) diese con el tono combativo, sincero y humano que exigía la lírica de su país y que motivó su asesinato. También murió asesinado el poeta guatemalteco Otto René Castillo (1936-1967) —a quien prologó, significativamente, el anterior—; sincera y emotiva, su extensa e intensa obra acusa la precipitación, aunque es un documento impresionante sobre la vida en tan difíciles circunstancias en los países hispanoamericanos. Volviendo a la poesía salvadoreña, hemos de decir que no es extraño que sea el antirretoricismo su nota más acusada durante las últimas décadas, a causa no ya tanto de la dinámica del género como de las propias necesidades de los poetas —es el caso de Claribel Alegría (nacida en Nicaragua, pero residente en El Salvador)—. Al margen de esta tendencia, hay que recordar la obra de David Escobar Galindo (n. 1943), acaso el más significativo de los últimos poetas salvadoreños por su madurez y perfección formal, y cuya producción en absoluto ofrece un carácter inequívocamente comprometido.

Todavía en Centroamérica, sobresale en Panamá la figura de Rogelio Sinán (seudónimo de Bernardo Domínguez Alba, n. 1904), el poeta que sentó las bases de la nueva poesía de su país al evolucionar entre los años treinta y cuarenta de la poesía pura al Surrealismo y dotar así a líricos posteriores de las imágenes que tradujesen el mundo actual. Más tardía sería la incorporación de la poesía costarricense a las tendencias actuales gracias a la labor del deslumbrante Alfredo Cardona Peña (n. 1917) y de Salvador Jiménez Canossa (n. 1922), cuya obra abre la poesía amorosa a nuevas posibilidades. Entre las últimas manifestaciones de la poesía de Costa Rica destaca el «trascendentalismo», uno de cuyos nombres significativos es el de Laureano Albán (n. 1942) y que, al estilo del cubano, entiende el poema como acto trascendental ofrecido al lector.

c) En los países andinos

Entre el resto de los países, quizá destaque todavía Chile como uno de los focos interesantes de la actual poesía hispanoamericana. Debemos citar, antes de pasar a considerar figuras más recientes, la labor de Emilio Prado (1886-1952) y de Pablo de Rokha (seudónimo de Carlos Díaz Loyola, 1894-1968). El primero es un delicado poeta cuyo fino intimismo ha calado en poetas posteriores, mientras que el segundo quiso pugnar con Neruda por el cetro de la poesía chilena, sin alcanzar nunca excesiva altura y destacando por su estridencia. Entre los poetas recientes destaca Nicanor Parra (n. 1914), uno de los más difundidos. Su humano vitalismo se manifiesta en una poesía vigorosa, directa e inmediata, contraria a cualquier concesión al refinamiento estético y que, a partir de los setenta, ha desembocado en cierta ironía amarga en la que tiene mucho que decir la situación de su país. Otros autores, como Enrique Lihn (1929-1988) y Jorge Teiller (n. 1935), siguieron en su momento la senda trazada por Parra, aunque con menor vigor, con tonos más líricos y un sentido del equilibrio más acusado, lo que no es óbice para que algunos de ellos —Efraín Barquero, Omar Lara— hayan acusado en su obra la amargura por su país.

En el Perú, la poesía actual ha dejado sentir poderosamente la influencia de Vallejo (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5.b.* del *Capítulo 5*) y se ha dejado ganar por el acento vanguardista. Sobresalen Carlos Germán Belli (n. 1927) y Francisco Bendezú (n. 1928): ambos dominan una gran variedad de registros y su inicial Surrealismo ha derivado hacia fórmulas clasicistas —serenas y barrocas— de vena hispana e italiana, por lo que sus respectivas obras han sido señaladas como las más ricas de la poesía peruana actual. Junto a ellos suele citarse a Alejandro Romualdo (n. 1926), cuyo afán de pureza desembocó en una suerte de abstracción poética con gran fortuna entre las generaciones posteriores, acogiéndose a su ejemplo los jóvenes autores que originaron la corriente formalista y experimentalista de los setenta.

d) En otros países

En cuanto a los poetas colombianos, los más interesantes ocupan con su producción más bien la primera mitad de nuestro siglo. Aliento vanguardista y equilibrado sentido de la medida tienen las respectivas obras de León de Greiff (1895-1976), Rafael Maya (1897-1980) y Germán Pardo García (1902-1992). Herederos de la estética posromántica más que de la

vanguardista, se dejaron ganar por cierto sentimentalismo que, en el caso de Pardo García —a causa quizá de sus estancias en México— supo revestirse de forma de poesía «pura». A ésta se adscriben Jorge Rojas (n. 1911) y Eduardo Carranza (1913-1985), integrantes de un movimiento que ostentó el juanramoniano nombre de «Piedra y Cielo»: mientras que la poesía del primero está presidida por la melancolía, la del segundo nos ofrece un canto gozoso a la plenitud del ser. Las líneas generales de la poesía colombiana cambiaron casi radicalmente en los años cincuenta a raíz de los sucesos vividos por el país: surgió entonces una visión de la realidad desolada cuya mejor expresión la encontramos en la producción de Álvaro Mutis (n. 1923) y de Jaime Jaramillo Escobar (n. 1933).

Poco novedosas son las aportaciones de la poesía venezolana al panorama hispanoamericano. El mismo Andrés Eloy Blanco (1897-1955), iniciador de la lírica del siglo XX en su país, es afín a un pensamiento y una estética neorrománticos de escasa originalidad. Más moderna nos parece la producción de Manuel Felipe Rugeles (1904-1959) y de Vicente Gerbasi (n. 1913): aquél supo darle nuevo aliento a las preocupaciones religiosas con una poesía meditativa de sentido clasicismo; y el segundo ha sabido identificar —con ecos sociales— hombre y paisaje. Pocos poetas venezolanos han abandonado la tendencia a la interiorización consolidada por estos autores: citemos entre ellos a José Antonio Castro (n. 1930), representante de la rebeldía de los sesenta y los setenta; y a Eugenio Montejo (n. 1938), poeta urbano de tono violento.

En cuanto a la poesía paraguaya, por fin, su figura más sobresaliente ha sido Elvio Romero (n. 1926), cuya obra, a pesar de sus notas intimistas, encierra una dimensión sociopolítica que no se detiene en su país, sino que se extiende a toda Hispanoamérica. Pero fue Hugo Rodríguez-Alcalá (n. 1919) el iniciador de la poesía contemporánea en Paraguay por sus tonos de angustia en la contemplación del mundo.

4

Literatura francesa contemporánea

1. La posguerra en Francia

Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial iban a marcar profundamente a Francia, quizás el país que más ha dejado sentir con posterioridad el sentimiento de humillación nacional de la ocupación. Es posible que en dicho sentimiento intervenga decisivamente el hecho de que durante algunos años el colaboracionismo marcase la política francesa en las manos del mariscal Pétain, por más que el general De Gaulle animase a la resistencia popular y a la fidelidad a la República. La liberación —que tampoco se dispensaba desde manos francesas, sino aliadas— volvió a poner de manifiesto la división existente en la sociedad francesa, y de hecho la IV República, lastrada por problemas interiores y exteriores —descolonización en África y Asia—, fue en la práctica un momento de transición a la V República (1958) que cinceló el hombre grande de la posguerra en Francia, Charles de Gaulle, cuya acción de orgullo nacionalista y de prestigio internacional de Francia han continuado los presidentes sucesivos hasta nuestros días.

La crisis nacional de la Francia de posguerra no hace sino acentuar el sentimiento de crisis que embarga a los intelectuales y artistas que acaban de vivir la experiencia de la guerra. Filosóficamente, se ha llegado a una nueva época, marcada en gran medida, como la precedente, por el psicoanálisis y por el marxismo; pero presidida ahora por los conceptos de «angustia» y «existencia» que ha puesto en circulación la *fenomenología* germana, heredera del espíritu de Kierkegaard (véase en el Volumen 6, el *Epígrafe 2.c.* del *Capítulo 10*). Unidos al sentimiento de absurdo que preside la transición de los cuarenta a los cincuenta y a la ética y la estética surrealista que ya habían calado en el pensamiento y las artes, originaron en Francia un *existencialismo* que durante un par de décadas serían el aglutinante de la intelectualidad europea y occidental; en él se forjarían la «nueva izquierda», el compromiso del intelectual de nuestros días y un neo-humanismo nacido de

la crisis del concepto de hombre.

Y así, según algunos, resurge de sus propias cenizas la cultura francesa de posguerra, que evidentemente ha tenido en el existencialismo y, en concreto, en Sartre, su piedra angular. Ahora bien, hay que advertir que ni la riqueza ni la extensión del panorama, ni las figuras ni sus obras son las de Francia en la primera mitad del siglo; por eso, cuando en los años sesenta se agota el existencialismo, vuelve a apoderarse de la cultura francesa el sentimiento de crisis y de vacío que desemboca en el experimentalismo y la posmodernidad que vive junto a todo Occidente.

2. La poesía: clasicismo y modernidad

Gracias al ejemplo y al magisterio de los autores vanguardistas y, en concreto, de los surrealistas, la poesía conoce en la segunda mitad del siglo en Francia un desarrollo inusitado, y alcanza una altura nada desdeñable. Con todo, no es —evidentemente— el género de mayor difusión, como tampoco sus cultivadores son los más famosos de los autores franceses contemporáneos; pero la crítica y la historia se han encargado de ponerlos en su justo lugar, destacando su obra y subrayando sus valores.

Acaso haya influido en su restringida difusión entre círculos más amplios el hecho de que la poesía francesa actual no disfrute, por regla general, de la coherencia global que pudiera proporcionarle la adscripción de sus representantes a tal o a cual escuela, a determinado grupo literario con un ideario fácilmente identificable, coincidiendo sólo ocasionalmente en algunos aspectos que permiten hablar, a veces, de afinidades y tendencias. Pero también hay que reconocer la dificultad de una poesía cuyo fondo, deudor del Romanticismo —sus temas preferidos son el amor, la muerte, la vida humana y la naturaleza—, se expresa en formas herméticas heredadas de la Vanguardia y concebidas para un público minoritario e iniciado. Lo cual confirma, por una parte, la tendencia a la «rehumanización» de la literatura francesa de la década de los treinta; y, por otra, la validez de la expresión vanguardista, que se consagra como el tono usual, como moneda de cambio de la literatura de nuestro siglo. O dicho de otra forma: por una parte se persigue una vuelta a los principios románticos, a los «clásicos de la modernidad»; pero, por otra, dicha vuelta se hace en nombre de un sentimiento de crisis e inseguridad que empuja a los poetas a atrincherarse en

un arte de expresión difícil que los resguarde de una realidad progresivamente más indeseable.

Hay que decir, antes de entrar a considerar las posibles tendencias de la poesía francesa de posguerra, que el conflicto bélico no supuso en modo alguno en Francia una ruptura de la línea creativa anterior: recordemos cómo los vanguardistas consagrados o bien continuaron su obra desde el exilio, o bien en su propio país colaboraron de uno u otro modo con la «Resistencia»; y cómo después de 1945 se mantuvieron fieles a la estética de preguerra —Breton, Jacob— y, en otros casos, evolucionaron hacia poéticas más personales —Éluard, Reverdy, Supervielle—. Y hagamos también mención del inusitado vigor de la poesía durante los años de ocupación alemana, pues a la «Resistencia» se asoció un movimiento que propugnaba un arte más libre, rebelde y contestatario; más humano, comprometido con el hombre y en comunicación con él, con el ser de carne y hueso, solo y horrorizado en mitad de una guerra descomunal.

a) Poesía «cotidiana» y objetivista

La poesía de lo cotidiano tiene su mejor representante en Jacques Prévert (1900-1977), cuyo libro *Palabras* (*Paroles*, 1945) le valió el reconocimiento y fue el punto de partida para una poesía donde las realidades más próximas y desatendidas cobraron máximo protagonismo. La atención exhaustiva, casi sistemática, que le otorga a cualquier realidad cotidiana, evidencia la formación surrealista de Prévert, que reclamó para la poesía una libertad total (de ahí también su ocasional tono políticamente comprometido, en una línea similar a la del «anarquismo integral» propuesto por los surrealistas). Existe por tanto en toda la obra de Prévert —entre la que podemos destacar *Espectáculo* (*Spectacle*, 1951), *La ópera de la luna* (*L'Opéra de la lune*, 1953) y *La lluvia y el buen tiempo* (*La pluie et le beau temps*, 1955)— una voluntad de proporcionarle categoría artística a lo cotidiano: lo plástico, lo visual gana en profundidad en su poesía, que con la claridad de la palabra parece iluminar todo lo que toca. En una línea muy similar se inscribe la poesía de René Char (1907-1988), cercana en sus inicios al Surrealismo, del que heredó su preferencia por el poema en prosa. La experiencia de la guerra, sin embargo, transformó sensiblemente al autor y a su obra, convertidos en netos representantes de una poesía neorromántica atenta al hombre y al paisaje (como revela el significativo título de su antología *Común presencia*, de 1964 y 1978). También su complejidad y hermetismo iniciales cedieron a

una purificación de la palabra cuya máxima expresión está en el rigor y claridad de sus imágenes.

A Francis Ponge (1898-1988) suele considerársele como el poeta francés de la objetividad. Su espíritu e ideales artísticos son en todo contrarios a los que el Simbolismo legó a la lírica posterior, de tal modo que instaba a la creación como medio de simple reconocimiento de las cosas existentes en tanto que única forma de realidad pura. Más aún que como poesía objetiva, debemos referirnos a su obra como una «poesía de las cosas» emparentada muy de cerca con el existencialismo. El resultado es una lírica que potencia los elementos y procedimientos de la prosa, y cuya extrema objetividad le confiere tal nitidez de contornos que más nos parece estar ante un límpido poema del misterio de las cosas —no en balde su autor denominaba a sus composiciones con el neologismo «*proemas*»—. Como seguidor de esta corriente podemos considerar a Eugène Guillevic, cuya extrema objetividad responde al deseo tanto de considerar las cosas desde una perspectiva «pura» como de dotar a la poesía con una nueva voz más atenta al entorno sin rechazar ni el compromiso ni las implicaciones existencialistas. El resultado es una poesía acorde con las preocupaciones de la sociedad francesa contemporánea, pero cuya novedad expresiva y temática quizá no haya encontrado en Francia el favor que se merece.

b) Subjetivismo de deuda simbolista

I. LA POESÍA «EXISTENCIALISTA». La obra poética del belga Henri Michaux (1899-1984), afincado desde su juventud en Francia, puede ser considerada como una de las de mayor modernidad en la expresión de los más profundos y escondidos temores del hombre actual —no por casualidad uno de sus mejores libros se titula *Exorcismos* (1943)—. Ya en sus primeras composiciones puede descubrirse el sentimiento de radical desolación y abandono que embarga su visión del hombre ante el mundo; pero queda patente además el vigor con que la palabra, la poesía, el arte —Michaux fue también pintor— pueden enfrentarse a ese mundo hostil. Según él, el ser humano está obligado a batallar contra una realidad que se resiste al cambio pero cuya transformación es necesaria, siendo precisamente la palabra el arma idónea de que se dispone para enfrentarnos a la hostilidad del mundo: la palabra lo relativiza todo y, utilizada adecuadamente, puede incluso proporcionarnos la clave humorística de aquello que nos horrorizaba, reduciéndolo a sus verdaderos términos.

Los sentimientos de vacío y de angustia que embargan a la humanidad actual son también el tema recurrente de la obra de Yves Bonnefoy (n. 1923), teórico y creador para quien todo acto artístico implica una nueva epifanía que dispensa sentido a la nada del mundo. Como en el caso de Michaux —aunque desde una perspectiva prácticamente opuesta—, a la poesía y al poeta se le revela la gracia de un nuevo ser por medio de la palabra, que desvela la ambigüedad de la existencia humana tanto como su grandeza. Por el contrario, Alain Bosquet (n. 1919) se crea un mundo propio, poético e ideal, como refugio frente a los sentimientos de inseguridad y vacío. Su cosmovisión es la de un mundo particular llamado a ser meta de la conquista de su propia libertad interior; y en su lírica, nostálgica por naturaleza, sólo hallamos un reflejo pálido, imaginario, del mundo real que el poeta se resiste a evocar.

II. POESÍA Y «MUNDO INTERIOR». Conocido artísticamente por su seudónimo de Saint-John Perse (1887-1985), el diplomático Alexis Léger ha sido uno de los poetas franceses más reconocidos a nivel mundial en los últimos cuarenta años (fue Premio Nobel en 1960). Hasta la década de los cuarenta, sin embargo, no consintió en que se publicasen en Francia sus poemas —aunque *Anábasis* lo fue en 1924 bajo el seudónimo que lo consagraría—, pues debía proteger una carrera diplomática que había de llevarlo hasta la secretaría general del Ministerio de Asuntos Exteriores. A raíz de su exilio en los Estados Unidos (donde se instalaría definitivamente) una vez que fue cesado en 1940 por el régimen de Vichy, Saint-John Perse se convirtió en poeta habitual, aunque no prolífico.

Los grandes valores de su lírica son, sin duda, la imagen y el ritmo y, sobre todo, la exacta correspondencia entre ambos. Saint-John Perse es, en este sentido, heredero de los grandes líricos del XIX y, en concreto, de los simbolistas en su dimensión más intelectual. Sus libros más logrados y característicos —*Anábasis* (1924-1948), *Vientos* (*Vents*, 1946) y *Amargos* (*Amers*, 1950-1953)— se disponen como un inmenso himno sagrado a la creación en su conjunto, un canto sagrado y cósmico presidido por la presencia del mar —imagen y ritmo, color y música, textura y sonido— y cuya ambición totalizadora dota a su poesía de proporciones épicas pese a su declarado lirismo. Sus libros se plagan así de imágenes grandiosas, de referencias míticas, exóticas y culturalistas, no pocas veces de filiación clásica, que vuelven a recordarnos —como hicieran los simbolistas y, después, Valéry— el valor épico del viaje, su significado interior como

símbolo de la búsqueda de otros mundos dentro de éste.

Establecer qué pueda ser en realidad esa «vida interior» que el hombre vive con una medida distinta a la del tiempo convencional: ése fue el cometido que se marcó Joë Bousquet (1897-1950). Confinado en su habitación por la parálisis a que lo empujó una herida en la Guerra del 14, durante muchos y largos años Bousquet intentó darle forma poética a las sensaciones de misterio, plenitud y vacío que embargan al ser humano. En 1936 dio a la luz *Traducido del silencio* (*Traduit du silence*), al que le siguió, entre otros, *El conocimiento de la tarde* (*La connaissance du soir*, 1947) y varios libros póstumos; en todos ellos intenta explorar toda la gama de sentimientos espirituales y sus variaciones, hasta las más imperceptibles, con un lenguaje que pasa con facilidad de la más pura simplicidad al arabesco virtuoso.

c) El sentimiento religioso

No es extraño que el componente predominantemente existencialista de la lírica francesa de posguerra haya invitado e invite a algunos poetas a lanzarse a una búsqueda de lo sagrado. Debemos unir a ello, además, el prestigio y la representatividad de autores religiosos de la primera mitad del siglo XX en Francia —Péguy, Claudel—, así como, sobre todo, el asentamiento sobre bases religiosas y místicas de toda la poética contemporánea —desde el Simbolismo hasta el Surrealismo—, que había tenido su cuna y su centro en Francia. Pero las inquietudes religiosas no podían encontrar en la posguerra las mismas formas expresivas ni temáticas que las utilizadas por los poetas de entreguerras, aunque el fondo de visionarismo, intimismo e inspiración profética sigue siendo válido para estos poetas franceses empeñados en una exploración de lo sagrado en el mundo actual.

Comenzaremos hablando de Jean Grosjean (n. 1912), no porque fuese el primero cronológicamente hablando, sino porque su religiosidad nace de un mundo tan personal, y su temática resulta tan particular y su voz tan directa y sencilla, que bien podemos considerarlo a partes iguales un poeta de la subjetividad. Influenciado tanto por Saint-John Perse como por Claudel, su lírica se caracteriza por su sinceridad y naturalidad en el diálogo meditativo con Dios.

Dentro ya de una tradición de poesía estrictamente religiosa, habremos de referirnos en primer lugar a dos autores muy distintos. En una línea de lirismo

intimista se halla la sencilla obra de Marie Noël (1883-1967), quien pasó prácticamente toda su vida en su Auxerre natal como Marie Rouget (su verdadero nombre). Ignorada por los ambientes literarios durante años, sus *Cantos y Salmos de otoño* (*Chants et Psaumes d'automne,* 1947) la señalaron como una voz de valía entre las de la poesía religiosa. También en los años cuarenta se realizó la recuperación póstuma del poeta de origen lituano Oscar Milosz (1877-1939). Aunque su producción poética se inició en y con el Simbolismo, ésta evolucionó para encontrar un medio de creación artística en comunión directa con el Absoluto y con lo sagrado —desembocando en obras como el *Salmo de la Estrella de la mañana* (*Psaume de l'Étoile du matin*, 1937)—.

Tampoco la lírica de Pierre-Jean Jouve (1887-1976) pudo encontrar hasta los años cuarenta el tono adecuado: el drama de la guerra, el horror y la angustia experimentados por la humanidad le señalan entonces el tono profético y apocalíptico a seguir por su obra religiosa. Su poesía alcanza así una madurez simbolista cuyas imágenes fundamentales se inspiran bien en la tradición y los santos —la noche oscura de San Juan de la Cruz—, bien directamente en fuentes bíblicas —la sangre pascual, el árbol del conocimiento, los jinetes del Apocalipsis, etc.—. El resultado es la restauración de un arte religioso visionario inspirado tanto en los clásicos —el renacentista D'Aubigné— como en románticos y posrománticos —Rimbaud y, sobre todo, William Blake—. Influenciado directamente por Jouve y discípulo de Milosz, a cuya recuperación contribuyó, Pierre Emmanuel (1916-1984) fue un notable poeta de la Resistencia durante la guerra; pero su importancia radica en su compleja profundización en la dimensión religiosa humana a partir de muy diversas fuentes y formas de expresión: desde el mito clásico —por ejemplo, en sus *Órficas* (*Orphiques*, 1942)— a los temas consagrados por la mitología cristiana —*Babel* (1951), *Jacob* (1970)—. Lo mejor de su obra lo hallamos a partir de la década de los setenta, cuando su visión del ser humano y del mundo gana en complejidad de pensamiento y expresividad. Aparecen entonces en su lírica dos temas de gran tradición y que, actualizados, vienen a enriquecer la poesía religiosa francesa: por un lado, la imagen de la creación y de sus manifestaciones como una amplia catedral por la cual el poeta pasea al lector obligándole a contemplar su belleza y simbología —*Sofía* (1973)—; por otro, la relación sexual como imagen idónea de la dualidad del mundo y del ser humano, de su «otredad» y complementariedad —*Duelo* (*Duel*, 1979), *El Otro* (*L'Autre*, 1980)—.

La poesía de Patrice de la Tour du Pin (1911-1975) ganó progresivamente

en complejidad a raíz no tanto de determinadas necesidades expresivas como de sus propias circunstancias vitales. La Tour du Pin era hijo de una rancia y noble estirpe rural, y pasó su infancia y juventud en contacto directo con la naturaleza, que ocupa un lugar preferente en su producción. La cautividad durante la guerra lo apartó de ella, pero por otro lado fortaleció su espíritu y engrandeció su humanidad: lo religioso y lo humano se fundieron desde entonces en su obra, que no es sino un «camino espiritual» siempre ascendente. El resultado es una lírica sincera, coherente y dinámica cuyos centros predilectos son el hombre y la naturaleza y, a través de ellos, Dios.

En un sentido parecido, la obra de Jean-Claude Renard (n. 1922) también es un itinerario espiritual; pero su naturaleza mística invita a retirarse del mundo sensible y a ascender a la plenitud del Absoluto (*Metamorfosis del mundo*, 1951). El medio para conseguirlo es, en la poesía de Renard, el lenguaje, del que se potencian —en una deuda simbolista— tanto el poder de encantamiento como su valor comunicativo: es decir, distancia al lector de las sensaciones cotidianas para invitarle a una suprasensorialidad que le comunique otras experiencias. La poesía de Renard, en definitiva, no sólo se pregunta por el mundo, sino que también se interroga sobre sí misma, y en concreto sobre la posibilidad de ser, por sí, una fe; es decir, sobre la posibilidad de constituir un lenguaje distinto, trascendente por naturaleza.

d) Otros poetas

I. POESÍA RECIENTE. Aunque por regla general ha predominado en la lírica francesa de los últimos años cierta continuidad con respecto a la de la inmediata posguerra, habremos de advertir que la revolución cultural de los sesenta también alcanzó en Francia a la poesía. Ésta siguió a grandes líneas a la prosa, siendo «*le Nouveau roman*» y sus representantes quienes marcaron la pauta de la nueva literatura: se intenta una escritura fiel al espíritu de los nuevos tiempos y, en una deuda claramente vanguardista, se procura una coherencia expresiva con el clima de crisis que embarga a la sociedad postindustrial. El resultado es una poesía objetivista —propia de la «escuela de la mirada», pero deudora también de poetas como Ponge (*Epígrafe 2.a.*)— que, partiendo de postulados muy diversos, ha obtenido logros desiguales: los mejores quizá se hallen en la tendencia a una lírica pura que tiende a eliminar toda efusión y a reencontrarse con su esencia intuitiva. Podemos recordar a André du Bouchet y, sobre todo, a Jacques Roubaud (n. 1932), cuya poética está influida a partes iguales por la lírica oriental —la japonesa,

concretamente—, por la literatura tradicional medieval (*Grial-Teatro*, 1977) y por la matemática (*Treinta y uno al cubo*, 1973). Su obra literaria intenta ser en realidad un fruto de la combinatoria y de la probabilidad, potenciando la experimentación con los valores expresivos (en una línea deudora del OuLiPo de Queneau: véase el *Epígrafe 6.a.*).

Desde los años setenta, sin embargo, se produce una reacción «neo-simbolista» que enlaza, por un lado, con la lírica de preguerra (con Valéry, fundamentalmente) y, por otro, con autores contemporáneos (sobre todo, con Saint-John Perse, que tras la concesión del Nobel se convierte en maestro admirado). El propósito es, en cualquier caso, la creación de una poesía del conocimiento, de una metafísica poética al estilo de la propuesta y practicada por los simbolistas, aunque incorporando los elementos propios de una nueva visión del mundo: citemos los nombres de Lionel Ray (seudónimo de Robert Lohro) —*Nubes, noche* (*Nuages, nuit*, 1983)—; y los de los poetas-filósofos Michel Deguy (*Relieves* [*Reliefs*, 1975]; *Yacente* [*Gisant*, 1985]) y Jacques Garelli (*La ubicuidad del ser* [1986]).

II. POESÍA DE LA «NEGRITUD». Quedan todavía por reseñar los nombres de los llamados «poetas de la negritud». Se conoce bajo esa denominación a aquellos autores —francófonos y anglófonos: véase también el *Epígrafe 5* del *Capítulo 5*— que han indagado en sus raíces étnicas para encontrar en ellas una nueva dimensión de universalidad; es decir, que se han propuesto desvelar una nueva visión del mundo marcada por una sensibilidad distinta, por un «alma negra» portadora de formas de civilización, de cultura y de pensamiento diferenciadas.

Destaca el senegalés Léopold Sedar Senghor (n. 1906), uno de los primeros en concederle a esos sentimientos de originalidad espiritual una voz y un talante universales. Formado en Europa y en África —llegó a ser durante veinte años presidente de su país—, recibió el influjo de los poetas franceses contemporáneos sin renegar ni renunciar a los símbolos, la imaginación y las imágenes africanas. Con Senghor estudió en París el antillano Aimé Césaire (n. 1913), cuya obra ofrece un carácter más rebelde, menos integrador que la de aquél. Sus fuentes principales se hallan en los surrealistas y en la violencia expresiva de Apollinaire, su maestro; pero su obra, aunque abarca la poesía, destaca en su vena dramática. A Césaire se le señala como creador del drama antillano y, más aún, del moderno drama neo-africano. Su obra más significativa en este sentido es *La tragedia del rey Christophe*, un poema dramático que en 1961 él mismo adaptó para la escena; en ella nos presenta la

figura de Henri Cristophe, primer monarca de Haití después de la dominación francesa, y lo trata con una grandeza épica: la del tirano que, sin embargo, aboga por una «africanización» total en una época en que libertad era sinónimo de civilización —occidental, por supuesto—.

3. Sartre y el existencialismo literario

Durante aproximadamente una década después de la caída del régimen de Vichy y de su liberación por las tropas aliadas, Francia experimenta el dominio del panorama cultural por una corriente filosófica, el *existencialismo*, convertida en una furiosa moda —y también en una «pose»— que encuentra su mejor forma de expresión en los géneros de la novela, del teatro y del ensayo.

Por decirlo en pocas líneas, el existencialismo es una corriente de pensamiento que, actualizando los orígenes mismos de la filosofía contemporánea, renuncia a especular sobre la «esencia» para poner el acento sobre la «existencia»; en cualquier caso —según Sartre, máximo teórico del existencialismo—, la existencia será siempre previa a la esencia, por lo cual es indispensable para la conquista de ésta el conocimiento y el dominio de aquélla. En consecuencia, el existencialismo afirmó el valor de la conciencia propia —deuda de la fenomenología—, pero también, irremediablemente, puso en circulación el concepto de «angustia existencial», reelaborado a partir del pensamiento romántico del danés Kierkegaard. El resultado es una extraña y contradictoria dualidad entre compromiso y desesperación: el existencialismo anima a la conquista continua, a la creación de una existencia consciente al servicio del hombre como valor absoluto —de ahí sus relaciones, no siempre fluidas, con el marxismo militante—; pero, por otro lado, advierte del absurdo —otro concepto clave del existencialismo— que en definitiva supone cualquier acción, destinada a la larga a la nada y al vacío.

a) Sartre: vida y pensamiento

Todo lo que hemos dicho del existencialismo se cumple de manera efectiva en la obra literaria de Jean-Paul Sartre (1905-1980), padre del existencialismo tanto por su labor precursora —aunque tardíamente reconocida— como, sobre todo, por su decisivo papel en su difusión y su concreción por medio de la creación literaria, más estable y asequible

(digámoslo así) que el estudio filosófico tradicional —género en el que debemos recordar *El ser y la nada* (*L'être et la néant*, 1943) y *Crítica de la razón dialéctica* (1960), sus dos obras fundamentales—.

Gran valor testimonial tuvieron, además, determinados aspectos de su vida (a la que él mismo puso término con su suicidio): su labor intelectual había comenzado en los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial —además, había estado en Alemania justo en los años 1933 y 1934, en plena efervescencia del nazismo—; pero sus aportaciones habían pasado desapercibidas (de 1938 es *La náusea*, una de sus obras fundamentales). Prisionero en la guerra, logró escapar y participó activamente en la Resistencia; tras la liberación, intentó crear un frente de izquierda revolucionaria no-comunista, fundó revistas y continuó, ahora con eco, su labor literaria y filosófica. En los sesenta y en los setenta tomó parte activa en la vida pública y política, siendo uno de los máximos ejemplos de intelectual comprometido («*engagé*») de la época (muy afín al marxismo, Sartre no militó nunca abiertamente en el P.C. francés, frente al que adoptó actitudes críticas a raíz del totalitarismo imperialista de la Unión Soviética en plena «guerra fría»). En 1964 se le concedió el Premio Nobel, que rechazó en coherencia con su repudio de las formas oficiales de cultura.

A Sartre se le deben algunas de las frases más citadas por los seguidores del existencialismo durante los cincuenta («*el hombre es el porvenir del hombre*»; «*el existencialismo es un humanismo*»; «*el hombre está condenado a ser libre*»; «*mi acto es mi libertad*»; «*el infierno son los otros*»), que son también las que mejor resumen el sentido del pensamiento sartreano y su alcance y difusión actual. Endiosado por los jóvenes europeos de los cincuenta y primeros sesenta, a Sartre debemos seguir considerándolo como uno de los intelectuales franceses más influyentes de nuestro siglo. Su pensamiento, reducido a veces a un nivel meramente anecdótico, resume y condensa todo el sentir de la sociedad occidental de posguerra; su tensión entre una filosofía de la acción y la experiencia del absurdo fue una de las piedras de toque de los movimientos juveniles de liberación integral (vistos por Sartre con buenos ojos) y abrió el pensamiento y la creación a una dialéctica cuya síntesis todavía se empeña en encontrar la filosofía «posmoderna».

b) Obra literaria de Sartre

Estrictamente hablando, Sartre no fue un creador nato, un escritor en el sentido literal del término; sin embargo, supo aprovechar como pocos las posibilidades que le ofrecían los distintos géneros para difundir y realizar su pensamiento.

Su obra literaria, salvo honrosas excepciones, tiene el mero valor de dar forma a las abstracciones de su filosofía; ahora bien, Sartre tiene en su haber obras de excepción que siguen mereciendo toda la atención. Entre éstas se halla, sin duda alguna, su novela *La náusea* (*La nausée*, 1938), la más temprana, aunque reconocida y difundida posteriormente. La historia de *La náusea* es en esencia la del reconocimiento de una «angustia existencial» que el autor identifica aquí con una náusea: Antoine Ranquentin, el protagonista, va desarrollando una hiperconciencia que le lleva a percibir las cosas como presencias independientes e inquietantes, hasta que un día parece revelársele la totalidad de su existencia en su misterio y su horror, momento en que intenta analizarla en su diario. En el terreno narrativo debemos recordar también la tetralogía *Los caminos de la libertad* (*Les chemins de la liberté*, 1945-1954: el último volumen no llegó Sartre a concluirlo). La obra intenta establecer la imposibilidad de volverle la espalda a la historia e indaga en concreto en el pasado reciente de Francia. El volumen más interesante acaso sea *El aplazamiento* (*Le sursis*), tanto por su argumento —los días previos, en 1938, a los pactos de Múnich por los que Alemania se arrogaba el derecho de crear la Gran Alemania— como por su técnica, que hace de la fragmentación y la simultaneidad el medio idóneo para escarbar en los sentimientos y reacciones de diversos personajes separados espacial y temporalmente.

Pero quizá sobresalga más Sartre en su faceta dramática, donde encontró la expresión idónea para la densidad y complejidad de sus ideas. Esto es especialmente cierto para sus dos primeras piezas, sin duda las mejores: *Las moscas* (*Les mouches*, 1943) es un drama de tema mitológico, en la línea que había tenido en Giraudoux a su mejor representante durante el período de entreguerras (en el Volumen 8, *Epígrafe 7.c.* del *Capítulo 2*). Sartre renueva en este caso el mito de Electra, centrándose en el análisis del comportamiento de Orestes como un acto libre y responsable, conscientemente asumido. La clave es, por tanto, eminentemente existencialista, mientras que se dejan al margen consideraciones morales extrañas a la autenticidad del acto como libertad. *Puerta cerrada* (*Huis clos*, 1944) es una obra extraña y peculiar, netamente sartreana, que posiblemente constituya la cima y resumen de sus preocupaciones y estilo. La acción se desarrolla en un peculiar «infierno»: tres personajes han muerto y se encuentran encerrados en una habitación

donde se hacen sufrir mutuamente —«*l'enfer, c'est les autres*», «el infierno son los otros»—; se observan, miden sus fuerzas, establecen alianzas y enemistades…; contemplar el sufrimiento ajeno se convierte en el único medio para subsistir a su propio sufrimiento. No menos interesantes, aunque menos características, merecen recordarse *La puta respetuosa* (*La putain respectueuse*, 1946), donde trata del problema del racismo; y *Las manos sucias* (*Les mains sales*, 1948), drama del intelectual burgués cuando es requerido para la acción.

Recordemos, por fin, que Sartre fue autor de un ingente número de ensayos en los que se revela como un pensador incansable, profundo e incisivo, que no desdeñaba ningún tema, y menos aún los de actualidad. Escritor brillante en el género, de estilo claro, directo y convincente, muchos de sus ensayos pueden considerarse todavía hoy fundamentales para el pensamiento actual: recordemos al menos *¿Qué es la literatura?* (*Qu'est-ce que la littérature?*, 1976), donde da forma a sus ideas sobre la práctica literaria en el siglo XX y justifica y expone la necesidad de fundir en ella pensamiento y acción, filosofía y arte.

c) Simone de Beauvoir

La parisina Simone de Beauvoir (1908-1986) fue discípula y compañera sentimental de Sartre, a quien admiró como maestro desde que se conocieron en 1929 y con quien compartía su consciente anticonformismo combativo. En su obra domina un deseo de emancipación total en el que tiene mucho que decir su feminismo militante e intransigente; y, en este sentido, toda su obra intenta ser una puesta en práctica y una demostración de su propia y plena personalidad —uno de sus primeros y más importantes ensayos, *El segundo sexo* (*Le deuxième sexe*, 1949), precisamente intenta desterrar los tópicos sobre la condición femenina—.

A pesar del gran peso de que ha gozado en la literatura contemporánea francesa, la misma Simone de Beauvoir reconoció que su obra literaria peca de ciertos defectos, fundamentalmente de un exceso de didactismo. No por ello dejan de tener interés novelas como *La sangre de los otros* (*Le sang des autres*, 1944) y *Todos los hombres son mortales* (*Tous les hommes sont mortels*, 1947), ambas sobre el carácter ilusorio de toda aspiración humana a la inmortalidad. Más valor tienen sus memorias, de las que escribió gran cantidad bajo títulos diversos, debido acaso a cierto narcisismo egocéntrico

que nos ha dejado, sin embargo, excelentes páginas: desde *Mandarines* (*Mandarins*, 1954) —recuerdo novelado de la escuela existencialista durante los días de la Liberación— hasta *La ceremonia del adiós* (1981) —sobre la muerte de Sartre—, pasando por las *Memorias de una joven formal* (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, 1958), casi toda la obra de la Beauvoir ha querido ser una rememoración continua, poco artística pero rica en experiencias, de una época decisiva para la historia y la cultura europeas actuales.

4. Camus y la superación del existencialismo

A Albert Camus se le suele contar entre los autores existencialistas, pues presenta evidentes puntos de contacto con ellos y, sobre todo, con el mismo Sartre. No fue, sin embargo, un filósofo en el estricto sentido del término ni, mucho menos, puede calificarse su pensamiento de plenamente existencialista.

a) Vida y pensamiento

Nacido en Argelia en 1913 en el seno de una familia obrera, Albert Camus tuvo que trabajar para pagarse sus estudios universitarios de filosofía, que la tuberculosis le impidió completar. En esta época nació su pasión por el teatro: funda una compañía, adapta piezas clásicas y novelas modernas, y va poniendo así las bases de su interés posterior por las versiones teatrales de todo tipo de textos. Trabajó como periodista en Argel y después en París, donde le sorprendió la guerra; desde diversos periódicos —de alguno de los cuales era responsable— escribía en favor de la Resistencia, con la que colaboraba activamente. Terminada la guerra, su obra conoció el aplauso y, en los años cincuenta, la consagración, refrendada por el Nobel de 1957. Un accidente de automóvil truncó prematuramente su carrera en 1960.

Toda la obra de Camus está dominada por un sentido del equilibrio y de la sobriedad que han impedido a veces un justo reconocimiento de su arte. Es verdad que el autor hizo primar sobre éste las ideas; pero no es menos cierto que su estilo está en magistral consonancia con ellas, y que su neutralidad e impersonalidad no es fruto sino del compromiso de la estética con la ética. Porque Camus fue, antes que nada, un hombre preocupado por su época, por su sentir del mundo y por los sentimientos de sus contemporáneos. En su obra

hay una moral y una psicología, más que una filosofía —si ésta aparece, es evidentemente de deuda existencialista—; es decir, a Camus le interesa retratar al ser humano del siglo XX, al hombre actual de carne y hueso, trazar sus actuaciones y sus móviles antes que ofrecer una interpretación de su cosmovisión o de las raíces de su comportamiento. No puede extrañarnos por tanto que la medida de su obra sea el ser humano, bien el hombre inundado por el sentimiento del absurdo, bien el animado a una sublevación integral, a una rebelión que comprometa al ser en su totalidad.

b) La filosofía del absurdo

La filosofía del absurdo, presente en otros contemporáneos, encuentra en la obra de Camus, teórica y creativamente, su lugar justo. Muchos de sus términos, sin embargo, derivan del existencialismo: la «angustia existencial» —la «náusea» sartreana— está en el origen mismo del sentimiento del absurdo instalado en el hombre, que de pronto un día comprende su existencia como una rutina mecánica y no la soporta. Se siente entonces extraño, «extranjero» en una existencia que no le debería corresponder, pero que es la suya.

La obra que mejor resume este sentimiento es *El extranjero* (*L'Étranger*, 1942), una novela corta cuyo deprimente fondo le transmite al lector una sensación tal de prístina objetividad que le revela, como si de un fogonazo se tratase, el más profundo sentido del absurdo. En *El extranjero* encontramos a Mersault, el narrador, en medio de una existencia mediocre en Argel; su vida es una sucesión de gestos mecánicos y rutinarios que lo han hecho desembocar en una lúcida indiferencia y, gracias a ella, comprender la relatividad de cualquier elección y de cualquier acto (en su caso, incluso matar a un hombre sin que existiese para ello una razón profunda):

> *«C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. A cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pus du soleil en me déplaçant d'un pus. Mais j'ai fait un pas, un seul pas en avant. (…) Tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé, j'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant, que*

tout a commencé».

> [«Era el mismo sol del día que había enterrado a mamá y, como entonces, la frente me dolía especialmente y todas mis venas batían al unísono bajo la piel. Impelido por ese ardor que no podía soportar, hice un movimiento hacia delante. Sabía que era estúpido, que no me libraría del sol por desplazarme un paso. Pero di un paso, un solo paso adelante. (…) Todo mi ser se tensó y crispé la mano sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el vientre pulido de la culata y allí, con el ruido seco y a la vez ensordecedor, comenzó todo.»]

En definitiva, *El extranjero* es la historia de un «héroe absurdo» incomprendido por todos y que es condenado no tanto por su crimen como por su insensibilidad; es la historia de un «extranjero» entre los hombres, de quien es considerado como un ser inhumano y sin entrañas, un extraño a toda ley y a toda moral.

No menos significativa que *El extranjero* es su pieza dramática *Calígula* (1944), que no fue la primera escrita por Camus, pero sí con la que logró por fin desembarazarse del exceso de intelectualismo y encarnar más verazmente su filosofía del absurdo. En la obra, Calígula es un príncipe justo y noble; pero la muerte de su amada le hace descubrir el sinsentido del mundo y la radical infelicidad del ser humano. A partir de ese momento Calígula decide aspirar a lo inefable; al no conseguirlo, se limita a adoptar la actitud impenetrable de los dioses, mostrándose amoral, insensible, cruel e irracional: con su ostentación, anima a todos sus súbditos, por quienes es incomprendido, a descubrir el absurdo del mundo y a actuar, como él, en plena libertad.

c) «L'homme révolté»

Como podemos comprobar, lejos de adoptar posturas evasivas, Camus invitó a vivir el sentido del absurdo, único referente para nuestra existencia: el resultado es un ideal humano de una lucidez envidiable y en rebelión continua (lo que se conoce por «*l'homme révolté*») por conquistar día a día la libertad de conocer —y reconocer— su propio absurdo. O, como él mismo dijo excelentemente: «Aprender a vivir y a morir y, por ser hombre, rehusar ser dios» («*Apprendre à vivre et à mourir et, pour être homme, refuser d'être dieu*»), en una visión humanista que le llevó tanto a atacar los regímenes fascistas como a romper con el comunismo, que proponían una sociedad del

terror como forma transitoria hacia la plena felicidad social. Este humanismo integral, en el que el hombre es único fin y medio, separa radicalmente del existencialismo a Camus: según éste, existe una naturaleza humana que la filosofía existencialista niega; existen la noción de valor y una posibilidad de acción que pone a todos los hombres en comunión; y hay, además, unos límites morales impuestos tanto por lo relativo de nuestra existencia como por el sentido de nuestra acción.

La obra que mejor resume esta segunda fase del pensamiento de Camus es la novela *La peste* (1947), que junto a *El extranjero* constituye lo más representativo de su producción literaria. *La peste* es una obra a la vez realista y alegórica; es prácticamente una reconstrucción mítica de los sentimientos más particulares del hombre de la posguerra, de sus terrores más agobiantes: el maquinismo, el Estado-Dios, la «guerra fría» y «los bloques», la posibilidad de una guerra total… En la novela, se abate sobre Orán una epidemia que siembra la mortandad y que aísla a la ciudad del resto del mundo; a partir de ese momento, asistimos gracias al doctor Rieux a un denso análisis, entre moralista y periodístico, de la vida en la ciudad apestada: el temor a la muerte, la esperanza de la vida puesta en las vacunas, las tentativas de fuga, la muerte de familiares y amigos; el pánico y la insolidaridad…; pero también —es el mensaje de *La peste*— el aprendizaje de la solidaridad, del altruismo y de la entrega del hombre por el hombre por parte de personajes muy dispares, desde la persona de buen corazón al intelectual que supera su sentimiento del absurdo o al sacerdote que concilia bondad divina y sufrimiento humano. En un plano simbólico, se logra así la comprensión del verdadero proceso de la epidemia: «la peste» no puede combatirse desde fuera, porque se halla en el interior del ser humano; «la peste» peligrosa, contra la que no se puede luchar, es la tiranía, el orgullo, la arrogancia…

5. Narrativa de posguerra: formas tradicionales

Muchas y diversas son las tendencias que ha experimentado la narrativa francesa en los últimos cuarenta o cincuenta años; los narradores han hecho suya en este período la amplitud del género, y Francia ha conocido un enriquecimiento y una diversificación narrativas sin precedentes. Intentaremos ofrecer aquí, por tanto, las tendencias, autores y obras más significativos, los que mayor trascendencia han tenido para la historia literaria francesa y universal. Adelantaremos ahora que, con formas y tonos diversos,

dos son las grandes corrientes narrativas francesas de la segunda mitad de nuestro siglo: la que sigue la senda tradicional, y que en muchos casos representan autores ya consagrados en el período precedente; y la de una renovación narrativa que durante años tuvo en «*le Nouveau roman*» —la «nueva novela»— su mejor exponente.

a) Autores de transición

Antes de trazar los rasgos característicos de cada una de las tendencias más acusadas de la narrativa francesa actual, debemos recordar el nombre de algunos autores cuya producción queda dividida por la Guerra Mundial y cuya longevidad se ha traducido en una amplia y prolífica obra que, en algunos casos, todavía hoy sigue ampliándose.

I. SIMENON: LA NOVELA POPULAR. El más popular de ello es, sin duda, el belga Georges Simenon (1903-1989), a quien desde los años treinta —cuando lo creó— se le asocia inmediatamente con su personaje, el comisario Maigret. Sus más de quinientas novelas, casi todas ellas cortas, han permitido hablar del «fenómeno Simenon»: traducida a todas las lenguas y llevada al cine, su obra es ampliamente popular al tiempo que, en líneas generales, ampliamente reconocida por la crítica. Y es que las novelas del comisario Maigret no sólo son novelas policíacas, sino que, en la mayoría de los casos, constituyen certeros estudios del medio en que aquél se mueve: personajes, clases sociales, barrios, ciudades enteras —sobre todo París y sus bulevares—, instituciones y política, pasan por las páginas de Simenon para ser contemplados por éste con humanidad y vitalismo y ser retratados eficazmente con un estilo directo, realista y seguro.

II. AUTORES «NATURALISTAS». En una línea muy distinta se halla la producción de Giono y de Bosco, dos autores que hicieron suya la fórmula del naturalismo paisajístico y lírico propuesta por Colette (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 6* del *Capítulo 2*). Jean Giono (1895-1970) prácticamente no salió de Manosque, su villa natal —salvo para ser encarcelado en 1939 por su antimilitarismo «comunista» y, en 1945, por colaboracionismo—. Giono era en realidad un intelectual provincianista y aristocrático cuyo anarquismo radical e idealista le hacía considerar como única realidad la interdependencia del hombre y de la tierra. Y así lo hizo en clave lírica hasta la guerra, con novelas como *Colina* (*Colline*, 1928) —su primer éxito— o *Las verdaderas riquezas* (*Les vraies richesses*, 1936). En la posguerra, sin embargo, ese

naturalismo se cargó de un sentido más humano y de un alcance más real: el mejor ejemplo lo tenemos en su amplia serie centrada en Angelo y Paulina de Théus, personajes que se mueven en el período revolucionario y contrarrevolucionario de la primera mitad del XIX. La mejor novela de la serie es *Le hussard sur le toit* (1951), tanto por el retrato de Angelo como por el excelente fondo histórico de la epidemia de cólera de 1838. Por su lado, la visión del paisaje provenzal en la obra de Henri Bosco (1888-1976) se carga de elementos telúricos: la naturaleza es entonces un lugar mágico y ancestral contemplado por unos ojos románticos. Obras características suyas son *Jacinta* (*Hyacinthe*, 1940), *El jardín de Jacinta* (1946) y acaso la mejor, *La granja Théotime* (*Mas Théotime*, 1945), sobria y clásica.

Citemos por fin a Marcel Aymé (1902-1967), cuya obra está dominada por el sentido del humor. Aunque fue también dramaturgo y poeta, su maestría se halla en el género narrativo, y en concreto en el cuento, en el que sobresale por su originalidad y preciosismo: sus *Cuentos del gato encaramado* (*Contes du chat perché*, 1934, 1950 y 1958) reviven con ingenio, encanto e ingenuidad aparente el espíritu de los clásicos franceses. Y es que el espíritu clásico de Aymé se deja entrever en toda su obra narrativa —cuentos, novelas cortas y novelas—, dominada por la tendencia a la sátira y a la farsa —*Travelingue* (1941), *Urano* (1948)—, géneros ambos tan tradicionalmente franceses y dirigidos contra la mediocridad y el esnobismo de los ostentosos.

III. LA HERENCIA SURREALISTA. Como en el caso de la poesía, fue gracias al ejemplo y al magisterio de los autores vanguardistas y, en concreto, de los surrealistas, como la novela pudo conocer en la segunda mitad del siglo en Francia un espectacular cambio de orientación.

Entre los narradores contemporáneos directamente influenciados por el Surrealismo destacan André Pieyre de Mandiargues (1909-1991), autor de una producción variadísima —poesía, prosa poética, novela, novela corta y cuento— cuya unidad nace de su esteticismo clasicista y barroco y de su preferencia por la temática erótica y esotérica. Destacan su novela *El lirio de mar* (*Le lis de mer* 1956) y su novela corta *La motocicleta* (*La motocyclette*, 1963), en que el tratamiento del personaje femenino, un ser fascinante y sensual tiene su correspondencia en un escenario y un estilo oníricos y voluptuosos.

También la producción de Julien Gracq (n. 1910) cuenta con logros poéticos reseñables, aunque sobresale por su producción narrativa, cuya prosa monumental y magnífica quizá lo haya alejado del gran público. Directamente

nacidas de su experiencia surrealista, sus mejores novelas acaso sean *El mar de las Sirtes* (*Le rivage des Syrtes*, 1951) y *Un balcón en el bosque* (*Un balcon en forêt* 1958): la primera es prácticamente un poema en prosa que, a partir de una reconstrucción histórico-legendaria, trata el tema del destino desde una vertiente casi existencialista; la segunda toca de forma muy particular un episodio imaginario de la Segunda Guerra Mundial, siendo sus protagonistas meros comparsas de una tragedia a la que se les obliga a asistir en medio del abandono y la desolación. Recordemos junto a él a Maurice Blanchot (n. 1907), que si bien luego se ha consagrado como crítico —fue uno de los pocos que aplaudieron la llegada de la «nueva novela»—, en la década de los cuarenta publicó algunos curiosos relatos influidos tanto por los surrealistas como por el existencialismo: recordemos *Tomás el oscuro* (1941) y *La sentencia de muerte* (*L'arrêt de mort*, 1948), donde la muerte y la incomunicación ocupan el lugar central.

b) El realismo en la narrativa actual

Los autores tratados a continuación pueden ser tenidos por los mejores representantes de fórmulas narrativas tradicionales o, cuando menos, ya consagradas por el público y la crítica; lo cual no es óbice para poder encontrar entre ellos a genuinos cultivadores de un arte moderno.

I. YOURCENAR. Marguerite Yourcenar (1903-1987), que en realidad se apellidaba De Crayencour, nació en Bruselas de padre francés y madre belga. Educada en Francia, viajó por numerosos países, entre ellos los Estados Unidos, donde se instaló a partir de 1949. Su formación fue básicamente humanística y clásica, siendo una excelente helenista: traductora de los poetas griegos antiguos y autora de dramas de tema helénico, era además una notable conocedora del mundo romano y, de hecho, su obra más conseguida y célebre es *Memorias de Adriano*, novela ampliamente documentada sobre la figura de este emperador.

Su producción es muy amplia y abarca diversos géneros: aparte de su labor narrativa, así como dramática y de traducción —además de los clásicos, tradujo a contemporáneos como Henry James y Virginia Woolf—, hemos de recordar que Marguerite Yourcenar practicó la poesía y el ensayo, este último con abundancia y maestría. En todas las facetas se reveló como un espíritu crítico y libre, cuyo talante inconformista supo traducirse en un estilo clásico y sereno sin renunciar al tratamiento valiente de temas delicados. Entre éstos

destaca el de la homosexualidad, que en un principio trató con tonos aprendidos de Gide (Volumen 8, *Epígrafe 5.a.* del *Capítulo 2*), pero que más tarde encontró en su producción un tratamiento personal. Hagamos notar el peso que el tema tiene en concreto en una de sus grandes novelas, *Opus nigrum* (*L'œuvre au noir*, 1968), en la cual el mundo de la nigromancia en la Europa renacentista le sirve a Yourcenar como soporte del tema de la necesaria quiebra de los prejuicios y las convenciones de una sociedad que arrastra al protagonista al suicidio.

Pero su novela más importante es *Memorias de Adriano* (1951), que, en palabras de la autora, constituye el «retrato de una voz»; y, efectivamente, con un estilo de clásica sobriedad, Yourcenar supo infundirle aliento y vida real a los testimonios que se poseen sobre Adriano. Éste, a las puertas de la muerte, toma la palabra en una narración en primera persona que constituye el texto de unas memorias destinadas a su sucesor, su nieto Marco Aurelio. Los individuos, las costumbres y creencias, la sociedad y la política de la época —el siglo II de nuestra era— pasan por las páginas de *Memorias de Adriano* como ante nuestros ojos; y, sobre todo, Adriano, cuyos trazos psicológicos están excelentemente dibujados y perfilados: contemplamos así al hombre público —estratega hábil, soldado cruel, político insidioso, estadista organizado y civilizador maravillado por la cultura griega—; pero también al ser humano en toda su dimensión —su interés por la ciencia y las religiones, entre ellas las orientales y la cristiana; las inquietudes morales que han regido su vida; y, sobre todo, su pasión amorosa por Antinoo—.

II. NARRATIVA REALISTA. Aunque la novela francesa de la segunda mitad de nuestro siglo se caracteriza, a grandes rasgos, por su renovación técnica, no es menos cierto que existió un buen número de autores que siguió produciendo su obra narrativa según los cánones realistas tradicionales. La producción de dichos escritores se basa, por tanto, en el relato más o menos lineal de una historia que obedece a la observación directa de la realidad circundante y que centra su mirada en los aspectos sociales y psicológicos. Hay que advertir, no obstante, la relativa diversidad a la que se abren estos autores, y destacar en concreto a aquéllos que han sabido proporcionarle un alcance simbólico a la realidad del mundo actual.

Entre éstos sobresale Romain Gary (1914-1980), nacido en Rusia y cuyo auténtico apellido era Kacew. Nacionalizado francés, ingresó en el cuerpo diplomático después de la guerra, aunque lo abandonó en 1962 para dedicarse por entero a la creación. Según sus detractores —que le reprochaban su

despego de toda fórmula «novedosa»—, sus mejores novelas las había publicado ya antes; no podían sospechar que, sin saberlo, habían de aplaudir a Gary años más tarde, bajo el seudónimo de Émile Ajar, que todos creían que escondía a un sobrino suyo. Su primer éxito fue *Las raíces del cielo* (*Les racines du ciel*, 1956), que desarrolla un argumento hasta cierto punto ecológico desde una visión humanista: la necesidad de la defensa de los últimos animales libres en el África ecuatorial como paso previo al respeto por el ser humano y por la creación entera. *La promesa del alba* (*La promesse de l'aube*, 1960) también presenta un tono eminentemente humanista, esta vez inspirado en Saint-Exupéry (en el Volumen 8, *Epígrafe 5.b.II.* del *Capítulo 2*): basada en su propia vida, la novela es un canto al amor cotidiano que engrandece al ser humano. En esta línea insisten, con expresión y formas más actuales, las novelas firmadas por Ajar *Gros-Câlin* (1974) y *La vida ante sí* (*La vie devant soi*, 1975), que son un canto casi ya desesperado —y más pesimista— a la necesidad de amar.

Recordemos igualmente a Jean D'Ormesson (n. 1925), que en *La gloria del Imperio* (*La gloire de l'Empire*, 1971) narra la historia de un Imperio ficticio como símbolo de la grandeza y decadencia de una sociedad; y en *Al gusto de Dios* (*Au plaisir de Dieu*, 1974), una crónica familiar, le proporciona carácter legendario a la actualidad de un mundo revuelto y brutal. Entre sus últimas novelas sobresale una extensa trilogía (1985-1987) en la que, a través de la biografía de varias familias en puntos distantes del globo, intenta descubrir los acontecimientos más relevantes de la historia más reciente. Muy considerado por sus compatriotas, Michel Tournier (n. 1924) es para muchos uno de los mejores narradores franceses actuales. El hecho de haberlo incluido entre los realistas responde en este caso a criterios de comodidad, pues en realidad su obra es muy particularmente realista, ya que suele reelaborar mitos y leyendas para, desde una nueva perspectiva, actualizarlos y vigorizarlos. Su primera novela fue una verdadera revelación: *Viernes o Los limbos del Pacífico* (*Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, 1967) le confiere un nuevo alcance al relato original de la supervivencia de Robinson Crusoe; con un estilo clásico pero original, abandona toda la carga moral característica de una novela del XVIII y traza con el personaje un relato de contenido mítico que intenta explicar el mundo y al hombre contemporáneos. En la misma línea se hallan sus novelas *Los meteoros* (1974), que une al mito clásico de los gemelos la contemplación —a la luz de la infancia— de la historia legendaria bretona como mundo iniciático; y *Gaspar, Melchor y Baltasar* (1980), donde los tres Magos, en su largo viaje a Belén, reviven episodios de

su vida con consideraciones sobre la idealidad y la realidad, la moral y el arte.

III. CUENTO Y NOVELA CORTA. Durante toda la segunda mitad de nuestro siglo ha sido realmente espectacular el desarrollo de la narración breve entre los escritores franceses, pudiendo hablarse de un auténtico renacimiento del género. Éste se debe a su perfecta encarnación del espíritu de la modernidad, que parece cobrar nueva vida gracias a la reactualización del cuento literario, a su facilidad para adaptarse a los nuevos tiempos y, más aún, para comprenderlos narrativamente. Es más, también la novela extensa ensaya los procedimientos propios del cuento, a fin de ganar en efectividad y equilibrio: concisión casi lapidaria y elipsis, mayores concesiones a lo que podemos llamar una «fantasía de la modernidad», descripciones y diálogos fugaces, de pincelada impresionista, etc.

El precursor y maestro del cuento literario en Francia durante casi todo este siglo ha sido Paul Morand (1888-1976). En su producción podemos distinguir dos etapas, desarrollándose la primera durante la década de los treinta bajo el signo de la Vanguardia: *Abierto de noche* (*Ouvert la nuit*, 1922), *Cerrado de noche* (*Fermé la nuit*, 1923) y *Rococó* (1933) se caracterizan por su filiación futurista: exaltación de la modernidad, sentido del vértigo y de la velocidad, cosmopolitismo, etc. La segunda etapa, de mayor seguridad y madurez, se desarrolla después de su experiencia política en la guerra como representante del gobierno de Vichy y como resultado de su posterior exilio en Suiza. Colecciones como *El prisionero de Cintra* (*Le prisonnier de Cintra*, 1958) y *Relatos de una vida* (*Nouvelles d'une vie*, 1965) encierran una mayor complejidad, una diversidad y profundidad que las convierten en fuente de futuros recursos característicos del género en Francia.

Por su aparente realismo, los relatos de Daniel Boulanger podrían ser considerados como más clásicos que los de Morand; sin embargo, se trata sólo de un recurso para conferirle una presencia más veraz a lo insólito y lo fantástico, que nos sorprende continuamente en obras como *El jardín de Armida* (1969), *El chico de Bohemia* (*L'enfant de Bohème*, 1978) y *Mesa redonda* (*Table d'hôte*, 1982). Boulanger es en este sentido un heredero de los maestros del XIX —Merimée, Maupassant, De l'Isle-Adam—, lo que, unido a su rigurosa pureza estilística y a su ritmo rápido y seguro, lo convierte en uno de los autores franceses de relatos breves más representativos del siglo XX.

Distinto es el tono de la obra de otros dos narradores, Nimier y Blondin, cuyas novelas cortas se caracterizan por su humor irónico, destilado sobre todo contra la época que les ha tocado vivir. A Roger Nimier (1925-1962) se

le recuerda por sus dos novelas *Las espadas* (*Les épées*, 1948) y *El húsar azul* (*Le hussard bleu*, 1950), cuyo lenguaje cínico, insolente y desvergonzado se inspira en Céline. Más ligero, sencillamente irónico, es el tono de Antoine Blondin (1922-1991), cuya producción se caracteriza por un humor desenvuelto que le ha ganado la fama entre sus contemporáneos en Francia.

6. Formalismo y novela experimental

La estética llamada a establecer un nuevo modo de novelar en Francia había de nacer con la creación de un nuevo lenguaje narrativo, distinto a todo lo anterior; y esto sería posible gracias al *formalismo* y al *estructuralismo*, disciplinas que, a partir de los sesenta, abrieron nuevas vías de conocimiento del lenguaje humano. Narrativamente, este movimiento se tradujo en una continua experimentación con el lenguaje de la novela; en manos de sus renovadores, el género se lanza en Francia a la busca de una superación radical de la tradición, encontrándose con que el lenguaje se convierte en un fin en sí mismo, mientras que desaparecen o se desdibujan —aunque no necesariamente— elementos tan clásicos y aparentemente indispensables como la trama, el protagonista o el argumento.

a) Antecedentes y maestros

Como autor «recuperado» podemos considerar a Boris Vian (1920-1959), talento polifacético cuya labor no fue reconocida en vida y a quien se le puede considerar tanto representante de una narrativa surrealista como precursor de la novela experimental. Narrador, poeta y dramaturgo, así como traductor de «novelas negras» norteamericanas, su vida estuvo fundamentalmente marcada por la bohemia: por un lado, por el existencialismo sartreano; por otro, por la música de «jazz». El único éxito que Vian conoció fue el de su novela *Escupiré sobre vuestras tumbas* (*J'irai cracher sur vos tombes*, 1946), publicada bajo el seudónimo de Vernon Sullivan, autor americano al que pretendidamente traducía. Con su auténtico nombre se publicaron, entre otras, *La espuma de los días* (*L'écume des jours*) y *Otoño en Pekín* (*L'automne á Pékin*), las dos de 1947: ambas son interesantes por dar forma, como el conjunto de su producción, al terror del mundo de la «guerra fría», a la violencia contenida y a la sordidez de la sociedad que lo sufre; al mismo tiempo, constituyen una excelente muestra del estilo de Vian, conjunción

magistral de lirismo, onirismo —aprendidos del Surrealismo y de Kafka— y sentido del humor. En una línea muy similar se instala su obra dramática, de la que podemos afirmar que anticipa el «teatro del absurdo»: recordemos sus piezas *Los fundadores del imperio* (*Les bâtisseurs d'empire*, 1959) y *La merienda de los generales* (*Le goûter des généraux*; póstuma, escrita en 1951).

También estuvo cercano a la estética surrealista Raymond Queneau (1903-1976), quien sin embargo sobresale por su investigación y experimentación continuas en las posibilidades del lenguaje. Sintomáticos en este sentido son sus célebres *Ejercicios de estilo* (*Exercices de style*, 1947), librito humorístico que propone 99 jugosas variantes estilísticas de un mismo episodio insignificante: en un autobús, un joven se enfada con otro viajero pues cree que sus continuos empujones son intencionados; dos horas más tarde, se le puede ver hablando con un amigo que le aconseja ponerse un botón más en el escote del abrigo:

SURPRISES

> *Ce que nous étions serrés sur cette plate-forme d'autobus! Et ce que ce garçon pouvait avoir l'air bête et ridicule! Et que fait-il? Ne le voilà-t-il pas qui se met à vouloir se quereller avec un bonhomme qui —prétendait-il! ce damoiseau!— le bousculait! Et ensuite il ne trouve rien de mieux à faire que d'aller vite occuper une place laissé libre! Au lieu de la laisser à une dame!*
>
> *Deux heures après, devinez qui je rencontre devant la gare Saint-Lazare? Le même godelureau! En train de se faire donner des conseils vestimentaires! Par un camarade!*
>
> *A ne pas croire!*
>
> [«SORPRESAS. ¡Lo apretados que íbamos en aquella plataforma de autobús! ¡Y lo tonta y ridícula que podía tener la pinta aquel chico! ¿Y qué se le ocurre hacer? ¡He aquí que le da por querer reñir con un hombre que —¡pretendía el tal galancete! — lo empujaba! ¡Y luego no encuentra nada mejor que hacer que ir rápido a ocupar un sitio libre! ¡En lugar de cedérselo a una señora!
>
> »Dos horas después, ¿adivinan a quién me encuentro delante de la estación de Saint-Lazare? ¡Al mismo lechuguino! ¡Mientras se dejaba dar consejos sobre indumentaria! ¡De un compañero!

»¡Como para no creérselo!»]

Pero su obra más conseguida es *Zazie en el metro* (*Zazie dans le métro*, 1959), donde la creación de un «lenguaje-otro» es la finalidad no sólo estilística, sino también argumental: el metalenguaje es entonces medio y fin de la creación literaria, es la clave en que autor y personaje muestran su actitud ante el mundo y de la que debe participar el lector para instalarse en la novela. El mundo se brinda en la novela también como posibilidad de ser; no en balde, Queneau había participado en el «*OuLiPo*» (Ouvroir de Littérature Potentielle, «Taller de Literatura Potencial»), integrado por autores empeñados en agotar la combinatoria fonética, ortográfica, sintáctica… del idioma para obtener así nuevos e inesperados resultados a partir de una creación propia y estrictamente literaria.

Entre los nombres de los primeros renovadores de la narrativa francesa sobresale también, como uno de los más destacados de las letras francesas actuales, el de una mujer: Marguerite Duras (n. 1914). Narradora y dramaturga, ha sido además guionista de cine —se le debe la historia de *Hiroshima, mon amour* (1960)— y ella misma ha llevado a la pantalla varias obras suyas, algunas estrechamente ligadas a su vida y, en concreto, a su origen indochino. Su producción narrativa se inició en los cuarenta, aunque no alcanzó su madurez hasta finales de los cincuenta con títulos como *Moderato cantabile* (1957), de técnica deudora de la «nouveau roman», y *El vicecónsul* (1965), donde la incomunicación y la alienación humanas son ya los temas predominantes. Ha sido, sin embargo, en la década de los ochenta cuando Duras ha alcanzado la máxima gloria literaria, sobre todo a partir de la «autobiográfica» *El amante* (1984) y, más recientemente, con *El amante de la China del Norte* (1990), una continuación de aquélla que sobresale por su crudeza y sinceridad. El conjunto de su producción se caracteriza por su deseo de percibir y reproducir intuitivamente lo ininteligible: personajes y ambientes se reducen al mínimo, se destilan, mientras que se priman el diálogo y el «silencio» como únicos medios de acercamiento a la verdad.

b) «Le Nouveau roman»

En la segunda mitad de los años cincuenta, algunos jóvenes narradores franceses se propusieron como meta la creación de una narrativa distinta, una «nueva novela» —*Nouveau roman*— cuyo único denominador común fuese la búsqueda más allá de lo establecido o lo consagrado. Y, efectivamente,

salvo su afán de ruptura poco existe en común entre las respectivas producciones de Sarraute —quizá la pionera—, eminentemente psicologista; Robbe-Grillet, objetivista pleno; Butor, el lírico de la «nueva novela»; y Simon, cuya visión fragmentaria de la realidad se expresa con una tensa expresión barroca. Duramente atacados por la crítica, que los consideraba representantes de la «anti-novela», rechazaron unas formas e incluso una terminología que consideraban obsoletas e intentaron, por distintos medios, la implicación del lector en la novela como integrante del acto creativo-comunicativo, que no consideraban cerrado ni completo sin dicha lectura recreativa.

Los dos máximos representantes de esta «nueva novela» francesa son Robbe-Grillet y Butor. Para Alain Robbe-Grillet (n. 1922), su más genuino teorizador —autor del ensayo que dio nombre al grupo, *Por una nueva novela* (*Pour un nouveau roman*, 1963)—, la novela no tiene por qué encerrar ningún mensaje, pues, muy al contrario, toda narración implica necesariamente una invención continua y, por consiguiente, una constante puesta en duda. Esta apertura por naturaleza del género define perfectamente la producción de Robbe-Grillet, así como su concepción de la novela y, en general, la de todo el grupo. El inconveniente es que sus relatos fundamentales parecen esbozos de futuras novelas, meros ejercicios narrativos, más que narraciones en sí mismas: es el caso de *El mirón* (*Le voyeur*, 1957) y *La celosía* (*La jalousie*, 1957); y, sobre todo, de *En el laberinto* (*Dans le labyrinthe*, 1959), meritorio ejemplo del rico intercambio entre cine y novela, pues se trata de la «laberíntica» repetición de una misma escena desde puntos de vista, ángulos y planos distintos. Por su lado, para Michel Butor (n. 1926) la novela es un lugar excelente para el estudio de la realidad —«según se nos aparece o según se nos puede aparecer»—; porque, muy influido por la fenomenología, para él todo lo que es sólo «es» en este tiempo, mientras que «podría ser» otra cosa en otro tiempo. La temporalidad y la relatividad ocupan, por tanto, un lugar fundamental en su novela, entre cuyos títulos destacan *El empleo del tiempo* (*L'emploi du temps*, 1956), que se ordena sobre distintas series temporales para intentar desentrañar la estructura profunda de la novela; y *La modificación* (1957), su obra capital, relato en segunda persona donde en un ambiente cerrado pero cambiante —un vagón de tren— las intenciones del personaje sufren, entre sueños, recuerdos y deseos, una extraña modificación.

Menos importantes, pero igualmente decisivas para «le Nouveau roman» fueron las figuras de Sarraute y Simon. La escritora de origen ruso Nathalie Sarraute ya había publicado antes de la guerra *Tropismos* (1938), título

significativo de la orientación más o menos compulsiva de su obra, de su tendencia a dejarla guiarse por impulsos vitales, bruscos e incontrolados. Todas sus novelas —entre las que destacan *Retrato de un desconocido* (*Portrait d'un inconnu*) y *Planetarium*, ambas de 1959— se caracterizan por su profundo psicologismo, pese a su carencia de héroe en el sentido tradicional, por la inexistencia de acción y por un peculiar sentido del diálogo interesante por sus sobreentendidos. En cuanto a Claude Simon (n. 1913), debemos decir que es un escritor fiel a los orígenes de la renovación narrativa contemporánea (lo que quizá le haya valido el Nobel de 1985 que acaso merecían todos sus compañeros): admirador de Joyce y de Faulkner, su producción se caracteriza por reconstruir la historia a partir de la memoria fragmentaria de un individuo y por intentar reproducir narrativamente ese proceso de la conciencia, lo que hace de su producción una obra eminentemente fragmentarista y descriptiva. Su novela más lograda y compleja es *La ruta de Flandes* (*La route des Flandres*, 1960), donde podemos comprobar la deuda de Simon con el cine: el «flash-back», la sobreimpresión y los continuos y repentinos cambios de secuencia son las técnicas más usadas junto con una puntuación peculiar y caótica y el uso del monólogo interior.

c) Los jóvenes renovadores

Entre las últimas promociones de narradores franceses también han abundado las tentativas de renovación. Qué duda cabe de que el más sobresaliente de ellos ha sido Georges Pérec (1936-1982), cuya novela *La vida instrucciones de uso* (*La vie mode d'emploi*, 1978) merece un lugar destacado en la narrativa actual como sabroso fruto de la renovación del género. Como heredero del espíritu del OuLiPo —según él mismo se declaró —, toda la producción de Pérec está concebida como un ambicioso juego matemático; el autor habla en este sentido de la novela como un rompecabezas que, lejos de constituir un mero pasatiempo formal y estructural, constituye una visión total, aunque fragmentada, de la realidad (recordemos que la novela es la historia detallada de la vida de los habitantes de un inmueble). En definitiva, *La vida instrucciones de uso* practica una forma hiperrealista de novela por la cual sus elementos más simples, aparentemente inconexos y anárquicos, invitan al lector a la re-creación, a compartir la autoría de la materia narrativa disponiéndola con un sentido total. Con anterioridad a *La vida instrucciones de uso* Pérec había publicado *Las*

cosas (*Les choses*, 1965), fervorosamente acogida por la crítica, así como otra serie de relatos que más tarde fueron agrupados bajo el significativo título de *Creaciones, re-creaciones, recreaciones* (1973).

Junto a Pérec debemos citar a Philippe Sollers (n. 1936) —su verdadero apellido era Joyaux—, que se dio a conocer como animador del grupo *Tel Quel*, algo así como un taller a caballo de los estudios lingüísticos y de la creación literaria cuyos integrantes constituyeron una interesante avanzadilla durante los sesenta. Los mejores frutos de la actividad del grupo los encontramos, no obstante, una vez que éste entró en crisis —su disolución data de 1982—; en ésta posiblemente tuvo mucho que ver Sollers, que en la última década no sólo dejó morir al grupo, sino que él mismo pasó de comunista y autor exigente y minoritario —recordemos *Leyes* (*Lois*, 1972), donde el autor procura hacer confluir géneros y técnicas diversas a fin de demostrar la transversalidad de la escritura— a un peculiar anarquismo espiritualista que nos ha dejado como curiosidad dos obras muy conseguidas, *Paraíso* (*Paradis*, 1981) y *Mujeres* (*Femmes*, 1983) —un éxito editorial escandaloso por su erotismo machista—, ambas compuestas por lo que aparentan ser retazos de realidad tratados muy diversamente.

También el sentido del realismo de Jean-Marie-Gustave Le Clézio (n. 1940) nace de una visión fragmentada de la realidad. Quizá por ello pueda parecernos el más originalmente vanguardista de los actuales narradores franceses, pero también el más «romántico» por su evolución, que ha ido primando paulatinamente la intuición y la sensibilidad como instrumento de acercamiento entre talento creador y esencia del mundo. De ahí el peso que en la obra de Le Clézio tienen sus propias experiencias y su autobiografía personal: la naturaleza y el primitivismo en *Haï* (1971), la aventura y el viaje en *Viajes del otro lado* (*Voyages de l'autre côté*, 1975), su infancia en *Mondo y otras historias* (1978), los recuerdos de Nigeria —donde se crió— en *Sirandannes* (1990) y *Onitsha* (1991), etc.

7. Teatro francés actual

Lo más destacable de la producción dramática francesa de posguerra es su radical renovación, que afecta al conjunto del teatro en tanto que espectáculo y no sólo a la pieza literaria, que pierde progresivamente su importancia. Es cierto que esta profunda renovación convive con la fidelidad más o menos

servil a las formas tradicionales; pero tampoco lo es menos que la nueva concepción del teatro tiene una mayor trascendencia para el desarrollo del género, entre otras cosas porque llegó a influirles poderosamente incluso a los dramaturgos seguidores de los moldes tradicionales (los más importantes desarrollaron su labor tanto antes como después de la guerra, y de ellos ya se ha tratado en el Volumen 8, *Epígrafe 7* del *Capítulo 2*).

Como muestras inequívocas de la profunda transformación del teatro francés de posguerra tenemos, por una parte, la novedad de la puesta en escena, propiciada por una nueva sensibilidad que tiene su mejor reflejo en la aparición del Festival de Aviñón y en la creación del Teatro Nacional Popular; y, por otra, la descentralización, gracias fundamentalmente a la labor de importantes compañías provinciales que han aportado savia nueva al teatro nacional. También tuvo gran trascendencia el eco de las ideas de Antonin Artaud (1896-1948), que, si bien no podemos decir que sobresaliese como creador, con la fundación en 1932 del *Teatro de la crueldad* animó a una creación dramática extrema, instintiva y liberadora; y con su ensayo *El teatro y su doble* (*Le théâtre et son double*, 1938) puso las bases de un teatro que subrayaba la importancia de la materialidad de un espectáculo eminentemente sensorial.

a) Los maestros: Ionesco y Beckett

Como hemos visto, no se puede negar el carácter radical y originariamente vanguardista del nuevo teatro francés, y de hecho los precursores y maestros de este nuevo estilo dramático son herederos directos del espíritu de la Vanguardia europea. Recordemos que ésta tiene en Francia su mejor semillero, en tanto que lugar de paso obligado y de confluencia de prácticamente todos los mejores artistas vanguardistas, especialmente europeos. Y precisamente a dos de ellos, ninguno nacido en Francia, les correspondió el honor de ser los maestros de la renovación teatral francesa y occidental: al rumano Ionesco y al irlandés Beckett.

Pero recordemos antes a un dramaturgo cuyo papel no siempre ha sido valorado ni su obra recordada. Y es que Roger Vitrac (1901-1952) fue en realidad, en calidad de autor surrealista, un precursor y maestro del teatro contemporáneo francés que sirvió de puente entre la producción vanguardista de un Jarry (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 6.a.I.* del *Capítulo 1*) y el posterior «teatro del absurdo», de tanta trascendencia para la historia de la

actual dramaturgia. Aunque las fechas en que desarrolló su obra no fueran las idóneas para su divulgación, la producción dramática de Vitrac fue bien conocida y valorada por los grandes autores del momento. Destacan *Víctor o los niños al poder* (*Victor ou les enfants au pouvoir*, 1928), quizá su obra maestra, donde, con una inusitada intuición de las nuevas técnicas dramáticas, disgrega en el sinsentido los valores burgueses; y *El golpe de Trafalgar* (*Le coup de Trafalgar*, 1938), ambientada también en el período de entreguerras, y en la que lógica y dislocación se suceden y confunden en imágenes de deuda surrealista e intención absurda.

I. IONESCO. Eugène Ionesco nació en Rumanía en 1912, aunque su madre era francesa. Hasta 1940 vivió entre Francia, donde pasó su infancia, y su país natal, desde el que atacó al fascismo, siendo más tarde perseguido por ello. Después de la guerra, Ionesco ha fijado su residencia en Francia, donde trabajó como corrector de imprenta y donde se ha consagrado por fin al teatro.

Sus obras más tempranas —que fueron un rotundo fracaso en su momento — intentaron provocar intencionada y conscientemente a los círculos del teatro consagrado, ya fuera mediante la parodia de las convenciones burguesas del género, ya mediante una estética cercana al Surrealismo con la que intentaba, mediante el onirismo, analizar el mundo inconsciente. De esta época es digna de mencionar su primera obra, *La cantante calva* (*La cantatrice chauve*, 1950), concebida —según reza el subtítulo— como una «anti-pieza», como un remedo burlesco e irónico del drama burgués: diálogos anodinos, lugares comunes, personajes inconsistentes, sintaxis y léxico arquetípicos y situaciones tópicas se suceden en esta historia de un matrimonio conformista que ya nada tiene que decirse y en el que hombre y mujer casi no se reconocen. La sorpresa llega cuando son visitados por otro matrimonio que reproduce casi al detalle sus propias vidas; a partir de entonces, el ambiente se enrarece, el diálogo se disgrega y el lenguaje pierde su coherencia hasta sobrevenir el silencio. El segundo matrimonio queda entonces solo en escena para finalizar la obra con las mismas palabras y en la situación con que se había iniciado con el primero.

Pero son las piezas de su segunda época las que constituyen lo mejor de Ionesco. *Rinoceronte* (*Rhinocéros*) le ganó el éxito y el reconocimiento cuando fue representada por vez primera en 1960 —el autor la había escrito dos años antes—, y a partir de ella Ionesco inauguró un teatro de vena vanguardista, plagado de extraños símbolos con fuerte sabor de modernidad y de tono angustiadamente existencialista. En el caso de *Rinoceronte*, nos

hallamos ante una sucesión de imágenes escénicas de alcance simbólico: las calles de una pequeña ciudad están siendo aterrorizadas por un rinoceronte que en realidad es un hombre transformado en bestia; la metamorfosis —de evidente deuda kafkiana— alcanza progresivamente a todas las personas del lugar, ganadas por el egoísmo, la hipocresía, el afán de dominio y por la violencia, salvo a una —Bérenger— cuya humanidad lo deja a salvo, aunque solo y tentado de seguir a los demás. Y es que, en buena medida, la obra de Ionesco participa de la vena comprometida de gran parte de la literatura francesa contemporánea, a pesar de la tergiversación que haya podido sufrir su producción a causa del calificativo de «*teatro del absurdo*» con que se la conoce —y que la emparente con la del italiano Pirandello (Volumen 8, *Epígrafe 4.c.* del *Capítulo 11*)—. Gracias a la confluencia de géneros diversos —dramáticos y no dramáticos— aprendidos de la Vanguardia, a la utilización de un «lenguaje automático» surrealista y a la «violencia» que propugnara Artaud, Ionesco le proporciona al teatro actual un sentido del realismo en todo diferente del tradicional.

Entre el resto de las obras de Ionesco podemos citar aún *Las sillas* (*Les chaises*, 1952), perteneciente a la primera época de su producción. En ella, dos personajes —el Viejo y la Vieja— invitan a quien quiera acudir a su cita a escuchar un importante mensaje que no quieren dejar de transmitir antes de morir. Pero no acude nadie y, por no anunciárselo a unas sillas vacías, se lo confían a un Orador que resulta ser sordomudo. Recordemos también de su época de madurez *El rey se muere* (*Le roi se meurt*, 1962), obra aparentemente más clásica en la que el rey Bérenger I experimenta los diversos sentimientos y reacciones humanas ante la inminencia de la muerte: desesperanza, resignación, incredulidad, rebelión ante lo inevitable…; en torno a él, sus esposas —amante, solícita y consoladora la segunda, despechada la primera—, el médico indiferente en quien siempre ha confiado, el pueblo esperando un nuevo rey…

II. BECKETT. El irlandés Samuel Beckett (1906-1989) escribió su obra tanto en inglés como en francés, cultivando sin demasiada fortuna la novela y consiguiendo el reconocimiento internacional —y el Nobel en 1969— por su teatro, del que puede decirse que ha sido referente inexcusable para los nuevos dramaturgos de todo el mundo.

Su producción se sitúa en la línea del «anti-teatro» que intentaba una ruptura con las técnicas tradicionales: acción mínima, potenciación de la gestualidad, diálogos apenas esbozados, personajes esquemáticos, decorados

desnudos de carácter abstracto y simbólico, etc.; todo ello al servicio de una idea básica: la insignificancia de la vida humana, cuyo nulo interés o trascendencia revela la acusada angustia existencial que embarga al hombre contemporáneo. Entre lo vanguardista y lo existencial, el teatro de Beckett se ha convertido, de este modo, en una producción emblemática de la literatura actual.

Esperando a Godot (*En attendant Godot*, 1952; escrita en 1948) es sin duda la mejor obra de Beckett y una de las piezas más sintomáticas de la producción dramática del siglo XX. En medio de una carretera rural con la sola presencia de un árbol, dos vagabundos, Vladimir y Estragón, esperan un día tras otro a un tal Godot con el que, creen, han concertado una cita, y del que esperan no se sabe exactamente qué. Durante la espera dialogan interminablemente sobre múltiples cuestiones, aunque sin centrarse en ninguna y no pocas veces con grados de comunicación muy deficientes. Es de reseñar también la aparición de otros dos personajes: Pozzo, hombre arrogante y cruel, y Lucky, una especie de esclavo a quien aquél le obliga a realizar todos sus caprichos. También es digna de destacar su obra *Oh, los buenos tiempos…* (*Oh les beaux jours*, 1963), escrita originalmente en inglés en 1961 con el título *Happy days* y sobresaliente por su original puesta en escena: la cincuentona Winnie se halla enterrada prácticamente hasta el busto en una especie de promontorio; habla y habla continuamente mientras su marido Willie, siempre cerca pero ausente, se limita a emitir de vez en vez, como réplica o asentimiento, un gruñido. Todos los días Winnie repite los mismos actos, recuenta las pertenencias de su bolso, siempre idénticas; y, sobre todo, recuerda las mismas cosas, triviales e intrascendentes, pero que integran —irónicamente— sus «buenos tiempos».

b) Jean Genet

Entre el resto de los dramaturgos que contribuyeron a la renovación del panorama teatral francés destaca Jean Genet (1910-1986), muy admirado en su país y cuya vida y obra se están difundiendo ampliamente por otros países. Ha contribuido poderosamente a ello el aura de su vida maldita y amoral: de padre desconocido, su madre lo abandonó y se educó en una inclusa; a los diez años fue acusado de robo, quizás injustamente: el caso es que a partir de entonces decidió hacer de sí lo que dicha acusación afirmaba que era, rechazando de este modo la sociedad que lo había repudiado. Iniciaba así un camino de degradación que, según él, lo llevaba a la «santidad»: abandona

una casa de rehabilitación, se enrola en la Legión Extranjera y más tarde deserta, roba, se prostituye y es encarcelado. En prisión, en 1942, comienza su carrera de escritor, primero con la poesía y la novela —destacan *Milagro de la rosa* (*Miracle de la rose*, 1946) y *La querella de Brest* (*Querelle de Brest*, 1947), ambas autobiográficas, como su *Diario de un ladrón* (*Journal du voleur*, 1949)—; pero había de ser en el teatro donde Genet encontrase su mejor forma de expresión, aunque prácticamente ninguna de sus piezas fuese representada dados los posibles problemas de rechazo y de censura (por esta época fue exiliado, aunque el presidente francés lo indultó gracias a la intervención de otros intelectuales, entre ellos Sartre; del mismo modo que después sería repetidamente condenado por escándalo y pornografía). Desde 1961 abandonó la creación literaria y se dedicó preferentemente a la actividad política: apoyó los movimientos negros de liberación en EE.UU. y a los palestinos frente a Israel, y defendió el derecho a la violencia de los terroristas alemanes en los setenta. Sólo al final de su vida, muy recientemente, se ha valorado su obra —recibió el Premio Nacional de las Letras Francesas en 1983—, que está siendo reconocida en todo el mundo. Lo autobiográfico impregna toda la producción de Genet, a la que su personalidad le imprime un carácter peculiar que tiene en la amoralidad y en la sátira de la sociedad actual sus dos pilares básicos. Es la inversión de los valores morales uno de sus objetivos prioritarios, no ya tanto por ética o estética como por una necesidad de afirmación personal, puesto que Genet insta a una «in-humanización» que una con el mal al ser humano, a quien invita a una suerte de compromiso anti-social.

Su obra dramática es, no obstante, antirrealista; su inclinación al «teatro dentro del teatro» es síntoma de su preferencia por algo parecido a un juego de espejos, de tal forma que todos los elementos de sus obras hacen referencia a otros reconocidos por el espectador y tergiversados paródicamente por Genet. Así podemos ya verlo en su primera pieza, *Las criadas* (*Les bonnes*, 1947), en la que dos hermanas que sirven en una casa aprovechan la ausencia de la dueña para jugar a ser respectivamente la «señora» y la criada, como un medio de liberación de su opresión. Pero la más clara muestra de este complejo juego de espejos la tenemos en *Los negros* (*Les nègres*, 1959), en la que unos actores negros representan la muerte ritual de una mujer blanca bajo la mirada de «espectadores» blancos que en realidad son negros; entre bastidores, sin embargo, se desarrolla la muerte real de un negro traidor, por lo cual son felicitados en el «infierno» los «blancos» cuando son ejecutados. Los continuos guiños al espectador llegan a hacerle dudar a éste del sentido

de la realidad, o al menos lo llevan a relativizarla, con lo que las nociones morales también son puestas en duda. Idéntica intención tiene *Los biombos* (*Les paravents*, 1961), cuyo simbolismo se confía en esta ocasión al aspecto técnico, pues el escenario se halla dividido en cuatro niveles con biombos rodantes de papel que al final de la obra son atravesados por los personajes muertos para pasar a un nivel superior.

c) Otros autores

Una línea acorde con la tradición han seguido en Francia los cultivadores del teatro poético, cuyo lirismo se lo deben la imaginación y la fantasía potenciada por las nuevas experiencias teatrales. El más destacado representante del teatro poético contemporáneo en Francia ha sido François Billetdoux (1927-1991), cuya obra deja sitio a un humor tierno nacido tanto de la contemplación del mundo desde el «absurdo» como de la liberación de la palabra. Su obra más característica es *¿Cómo va el mundo, Môssieu? Gira, Môssieu* (*Comment va le monde, Môssieu? Il tourne, Môssieu*, 1963), cuya acción ilógica potencia el sentido de la ambigüedad. Citemos también como representante de un teatro más tradicional a Jacques Audiberti (1899-1965), creador de un teatro barroquista cuyo vigor verbal origina un drama abigarrado y simbólico de poderosa atracción sobre el público. Su tema más característico es el de la confrontación entre mal y bien; una confrontación total, absoluta y abstracta, que encuentra en la fantasía verbal de piezas como *El mal corre* (*Le mal court*, 1947) una forma de revelación al ser humano.

En la línea más innovadora del teatro de nuestros días podemos situar aún en Francia a dos dramaturgos, nacidos ambos fuera de sus fronteras pero estrechamente vinculados al «absurdo» y al compromiso de buena parte del teatro francés actual. Arthur Adamov (1908-1970), de origen ruso, insiste con su producción en la posibilidad de una función liberadora y desinhibidora del drama, creando una expresión en principio simbólica —*El sentido de la marcha* (*Le sens de la marche*, 1953)— y más tarde políticamente comprometida, de deuda brechtiana: citemos en este sentido *Ping-pong* (1955, estrenada en 1962), sátira de la sociedad de consumo; *Paolo Paoli* (1957), que pone al descubierto los intereses comerciales que rigen las guerras; y *La primavera 71* (*Le printemps 71*, 1961), sobre los hechos de la Comuna. Por su lado, la obra de Fernando Arrabal (nacido en España en 1932) ha seguido una personalísima evolución que en su momento no fue comprendida en su país natal, donde la cultura le imponía unos estrechos límites, por lo que lo

abandonó para instalarse definitiva en Francia. Allí se ha convertido en nombre esencial del teatro francés y europeo, y se ha revelado como un espíritu inconforme, rebelde e iconoclasta que —poses aparte— arrasa provocativamente todo convencionalismo. Su teatro ha evolucionado desde el «absurdo» de las piezas de una primera época, que intentaban poner de relieve la degradación del mundo —*El cementerio de automóviles* (*Le cimetière des voitures*, 1958)—, al violento expresionismo de vena surrealista característico de Arrabal y que él mismo ha denominado «*teatro pánico*» (entendido como acto de escandaloso terrorismo teatral basado en la radical violencia del lenguaje y de la puesta en escena: *Concierto en un huevo* [1958]). Pero, en general, son sus mejores obras aquéllas en las que, a partir de la reflexión personal —Arrabal tiende a dejarse llevar por su «ego»—, ha sabido proyectar su compromiso de intelectual en la sociedad contemporánea, como en *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1967) y *El jardín de las delicias* (1969), acaso sus dos mejores obras.

5

Literatura inglesa de posguerra

1. La literatura inglesa y la resistencia al cambio

A partir de la década de los años cuarenta, en el Reino Unido se confirma la tendencia al cambio que la literatura de los años treinta había venido acusando con respecto a la del resto del primer tercio de siglo. El Modernismo, que había dado los mejores nombres de la literatura inglesa del siglo XX, supuso ciertamente la vigorización de las letras contemporáneas a partir de unas premisas y concepción nuevas del arte literario; pero los escritores británicos de la segunda mitad de nuestro siglo impusieron, por el contrario, una continuación de la tradición británica que todavía hoy sigue haciendo de la literatura inglesa una de las más conservadoras y peculiares de todas las occidentales (significativamente, en los casos que no ha sido así, el artista se ha encontrado con la incomprensión y la ignorancia: caso representativo puede ser el de Samuel Beckett, que vivió gran tiempo fuera de Gran Bretaña y llegó a hacer del francés su lengua de expresión).

La vena que acaso más claramente predomine en la literatura inglesa actual es la neorromántica; esto es, su deuda con la visión subjetivista y contemplativa característica del Romanticismo y su dependencia de los temas, las formas y el tono clásicos por antonomasia en el arte inglés contemporáneo. Sus notas más acusadas son la trascendental función de la experiencia personal como valor y medida del mundo en torno; la importancia del humor y la ironía en la contemplación de la sociedad (de la cual duda muy seriamente por vez primera en su historia el conjunto de los artistas e intelectuales ingleses); y, como notas relativamente novedosas, cierto grado de compromiso —más humanitarista que sociopolítico—, especialmente patente en los años cuarenta, y la tendencia en algunos casos a un irracionalismo visionario y apocalíptico que había sabido aprender las lecciones del Surrealismo europeo.

Todo ello es resultado, a nuestro parecer, de la relativa incomodidad que

caracteriza el pensamiento y la obra de los artistas ingleses de posguerra. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, los británicos han visto desaparecer paulatinamente el extraño equilibrio del que habían gozado entre la fidelidad a sus tradiciones y la apuesta por la modernidad; y, en líneas generales, a los intelectuales y artistas ingleses no les agrada en absoluto el panorama social e histórico en que les ha tocado vivir. La literatura inglesa de posguerra expresa de distintas maneras este desarraigo, en general con el predominio de los tonos subjetivista e intimista característicos de la moderna tradición inglesa —que tiene sus raíces en el siglo XVIII—; en particular, pasando por actitudes tan dispares como las que van desde el compromiso social —heredado de los años treinta— al rechazo inconformista de las vanguardias de los sesenta y los setenta, pasando por muy diversas formas de evasión que han encontrado su mejor expresión en el género narrativo, acaso el predominante durante las últimas décadas en el Reino Unido.

2. Últimas tendencias poéticas

La poesía inglesa ha podido disfrutar de una altura muy pareja durante todo el siglo XX, de tal forma que los poetas de las últimas décadas no han hecho sino continuar y actualizar la poesía de principios de siglo. El resultado es un género notable, quizá no el más destacado, pero sí el más regular de la literatura inglesa contemporánea. Citemos como muestra, y aun fuera de contexto, el caso de los poetas que combatieron en la Segunda Guerra Mundial: sin ser autores de grandes vuelos, sus circunstancias y experiencias en cierto modo repetían las de los poetas ingleses de la Guerra del 14. Recordemos los nombres de Alun Lewis (1915-1944) y Keith Douglas (1920-1944), ambos muy prometedores y muertos en combate: la obra del galés Lewis es de notable lirismo y está traspasada de una melancolía enraizada en lo personal; en la poesía de Douglas, por su lado, se trasluce un hombre quizá más atento a la realidad circundante, un artista más sensible al dolor y a la miseria de la guerra.

a) Poesía «neorromántica»

Buen ejemplo de lo que decimos es la obra de los jóvenes y precoces poetas de la década de los cuarenta, quienes refrendaron en su momento el paso de una producción modernista a una poesía que podemos calificar de

«neorromántica» por su grado de compromiso social y humano. Continuaban así en cierto modo la tendencia sociopolítica de los poetas del «Grupo de Oxford» (véase en el Volumen 8, *Epígrafe 4.b.* del *Capítulo 6*), aunque en su voz apasionada y visionaria encontramos ecos de la Vanguardia europea.

El más célebre de estos poetas acaso siga siendo Dylan Thomas (1914-1953), cuyo vitalismo anticonvencional, su rebeldía y los turbulentos años previos a su muerte a causa del alcohol lo convirtieron en símbolo de una poesía hondamente humana, frágil y potente a la vez (como lo era su voz al recitar sus poemas: Thomas, galés, actuó en este sentido como un bardo y confió a la oralidad buena parte de su obra, que se conserva en grabaciones). Aunque la fama le llegó en los años cuarenta, década durante la cual diversificó ampliamente su actividad —recitales poéticos, teatro, conferencias, radio, etc.—, los mejores libros de Thomas fueron publicados con escasa resonancia en la década anterior: *Dieciocho poemas* (*Eighteen Poems*, 1934), *El mapa del amor* (1939) y, sobre todo, *Veinticinco poemas* (*Twenty-five Poems*, 1936). Probablemente no sea el mejor poeta del grupo, pero no se le puede negar, por un lado, haber trascendido la innegable belleza formal de su verso en una obra de amplio alcance social y humano, acaso también religioso —en el sentido más amplio de la palabra—; y, por otro, haber sabido conciliar influjos diversos, desde el de la Biblia y los románticos «apocalípticos» como Blake y Hopkins, al del Surrealismo, que alienta a Thomas en el personal tratamiento de sus obsesiones (el sexo y la muerte).

Pero el tiempo ha confirmado como el más notable representante de este tipo de poesía a George Barker (n. 1913), autor incansable al que, sin embargo, no se le ha prestado excesiva atención, quizá debido a lo desigual de una producción en la que existen, pese a todo, excelentes logros. Poseedor de una voz personal y valiente, en la década de los treinta y de los cuarenta Barker se aproximó a la estética surrealista —aunque sin sobrepasar los límites de la inteligencia— para crear una poesía de agitación altamente politizada. En los libros de estos años, entre los que sobresalen *Treinta poemas preliminares* (*Thirty preliminary poems*, 1933) y, sobre todo, *Calamiterror* (1937) —libro inspirado en la Guerra Civil española—, se arriesgó a una expresión con tonos y formas apocalípticos poco usuales en la lírica inglesa. En años posteriores, a partir de los cincuenta, Barker ha apostado por un verso más sobrio, por una poesía más cercana a los moldes tradicionales anglosajones y en la que han tenido cabida desde poemas confesionales hasta breves composiciones satíricas. Y si en un primer momento de esta época pudo existir en su producción una confluencia poco

afortunada de visionarismo y realismo —como en *Visión de bestias y dioses* (*A vision of Beasts and Gods*, 1954), donde pese a todo podemos encontrar algunas de sus mejores composiciones—, en las últimas décadas Barker ha sabido crear una poesía de honda madurez humana y artística, inteligente y serena, que denota la experiencia de su autor —recordemos *Villa Stellar* (1978) y *Anno Domini* (1983), ambos de inspiración clasicista—.

Recordemos por fin a David Gascoyne (n. 1916), al que incluimos entre los «neorrománticos» por la osada forma de sus versos. Efectivamente, fue Gascoyne el poeta inglés más estrictamente surrealista, y uno de los aclimatadores de este movimiento vanguardista en su país, tanto por su contribución a las manifestaciones artísticas en general como por su obra poética original y por sus traducciones. Pese a su desconcertante precocidad —a los veintidós años ya había publicado tres libros de poemas, el primero de ellos con dieciséis—, las bases de su poesía han sido prácticamente inamovibles, caracterizándose por la original y moderna expresión de sus sentimientos de angustia y de crisis existencial.

b) Poesía «oficial»

Englobaremos bajo esta laxa definición a aquellos poetas que, de una u otra forma, se han caracterizado por darle forma a las tendencias poéticas de mayor y más amplio reconocimiento de crítica y público en la Inglaterra de los últimos años. Hay que advertir que, en algún caso, no presupone ello complacencia alguna por parte de dichos autores hacia los lectores, aunque éstos, de una u otra forma, han considerado este tipo de lírica como la «normalizada» para esta segunda mitad del siglo XX.

I. LA GENERACIÓN DE LOS CINCUENTA. Frente a los autores poco menos que «oficialistas» después considerados, la generación que alcanzó su madurez poética durante la década de los cincuenta y que fue agrupada bajo la denominación de «*The Movement*» («*El Movimiento*») se ha consagrado literariamente gracias a una obra rigurosa que tiene en el realismo y en un leve moralismo de deuda ilustrada sus dos grandes pilares. Se trata, en definitiva, de una generación que nada tiene ya que ver con la de los poetas modernistas, cuya confianza y optimismo históricos, su grandilocuencia formal y su tono internacionalista y cosmopolita nada tienen que ver con la voz personal, severa e irónica de los jóvenes poetas de posguerra, favorablemente acogidos en su país por sintonizar adecuadamente con la

idiosincrasia británica.

Pese a su continua pretensión de mantenerse lo más alejado posible de los círculos establecidos, Philip Larkin (1922-1986) acaso sea el más celebrado de los poetas de esta generación y, sin duda, un excelente representante de las aspiraciones e ideales de este grupo por el tono aparentemente mediocre de su poesía y por lo poco sugestivo de sus centros de interés. Podemos decir sin empacho que Larkin es un autor poco llamativo y de escasa actualidad; su obra se halla en la línea de la de un Hardy, que con su pesimismo y su patetismo puso las bases de la lírica inglesa del siglo XX (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 4*). Ahora bien, gracias a su sinceridad, a su alejamiento de toda estridencia y a la importancia de lo cotidiano en su lírica, con poco más de un centenar de composiciones —destacan sus libros *Bodas de Pentecostés* (*The Whitsun weddings*, 1964) y *Altas ventanas* (*High Windows*, 1974)—, Larkin se ha convertido para la literatura inglesa actual en el modelo de poeta que, al margen de las corrientes europeas, escribe en el respeto a la tradición insular sin perder por ello sabor de modernidad ni de originalidad.

Junto a la de Larkin podemos situar la obra de un par de autores significativos de esta generación de los cincuenta: la poesía de D. J. Enright (n. 1920) aspira básicamente a comunicarse con el lector, en su deseo de ser fielmente entendida como expresión sincera y personal de su autor. Su producción nos descubre un mundo cotidiano contemplado objetivamente desde la inteligencia y la sencillez y cuya expresión emotiva se permite momentos de ironía y de humor, mientras que rehúye toda concesión a lo novedoso y a lo gratuito. En cuanto a Elizabeth Jennings (n. 1926), es una escritora sensible cuya objetividad no está reñida con la delicadeza. El mundo de sus poemas es el de la caridad —como experiencia humana y religiosa— en lucha con el dolor, la enfermedad y la muerte; así como el del amor verdadero, un tanto refrenado y sublimado —en correspondencia con el sentimiento religioso que impregna toda su obra—. Pero Jennings no incurre en modo alguno en el patetismo, ni siquiera en un sentimentalismo fácil; sino que su obra es profunda, austera y muy personal, encontrando rápidamente resonancia en el lector por su tono meditativo y sereno.

II. OTROS POETAS. Uno de los más genuinos representantes del sentido tradicionalmente «británico» de la poesía reciente ha sido Edwin Muir (1887-1959), de cuya obra no podemos esperar grandes alardes a causa de su estrechez de miras. Aunque su técnica deja bastante que desear, su sincera

expresión de la tristeza y la conjunción de su pensamiento socialista con un credo levemente cristiano, le han ganado la admiración de los lectores. Pero si de admiración por una obra de relativo valor hablamos, ninguna comparable con la suscitada por la poesía de John Betjeman (1906-1984), que no en balde llegó a ser nombrado Poeta Laureado. Su dominio de la técnica lo puso al servicio de una obra fácil, entretenida y sin complicaciones que debe su éxito a su evocación del pasado inglés y a su filiación ideológica conservadora.

Otros poetas no han renunciado, sin embargo, a una evolución y a una extroversión enriquecedoras. Recordemos en primer lugar el curioso caso de Ted Hughes (n. 1930), Poeta Laureado a pesar de haber intentado conmover durante años los cimientos de la poesía establecida con su voz original y potente. Alabado por la crítica, su lírica ha ido ganando en complejidad y dificultad con el paso de los años, y siempre se ha mantenido fiel a la expresión de un universo anclado en la realidad y la naturaleza inglesas (hay que recordar su maestría para la composición de poemas sobre animales, quizá los más típicos de su producción). Aunque quizá no haya cubierto totalmente las esperanzas que se habían puesto en él, hemos de reconocer en Hughes a un poeta interesante y original, cuya fantasía —al menos— sobresale con respecto a la del resto de los líricos ingleses de posguerra. A su poderoso deseo de experimentar continuamente se debe su obra teatral *Orghast* (1971), un complejo espectáculo que potencia la sustancia estrictamente fónica de la lengua creando un idioma imaginario, el orghast, a partir de la confluencia del avesta —antiguo persa—, del griego y del latín clásicos, intentando reproducir una lengua y un teatro preclásicos.

No se ha quedado a medio camino, sin embargo, la evolución poética de Donald Davie (n. 1922), catedrático y crítico que comenzó componiendo una obra respetuosa con el tradicionalismo británico y cuya insobornabilidad teórica lo ha llevado a conciliarla con los frutos del Modernismo poundiano. Más abiertos al influjo exterior, Charles Tomlinson (n. 1927) y Thom Gunn (n. 1929) le prestan a lo británico una voz extra-insular de gran proyección, pero que hace dudar de su adscripción a esta poesía «oficial». Influidos básicamente por norteamericanos, ambos son lectores voraces de autores europeos y su obra poética se caracteriza por su amplitud de miras y por su libertad formal.

c) Poesía reciente

Es difícil ofrecer un panorama relativamente sistemático de la poesía inglesa de las últimas décadas, cuyas diversas y ricas tendencias hacen difícil en algunos casos situar de forma inequívoca autores y obras.

Comencemos, así pues, hablando de los poetas cuya consagración y valoración por parte de la crítica no deja lugar a dudas. Quizás el caso más curioso sea el de Geoffrey Hill (n. 1932), un autor cuya producción no deja de ser atípica en el conjunto de la poesía inglesa actual. En primer lugar, porque es un poeta virtuoso que formalmente continúa la obra de los maestros del Modernismo, mientras que el fondo de su obra apuesta por un decidido clasicismo, resultado del excelente conocimiento que Hill poseía de la lírica renacentista europea. En segundo lugar, porque la temática y el planteamiento general de su producción se acercan mucho, si no participan plenamente de él, al movimiento «*underground*», sobre todo por la atención prestada a la idea del poder como forma de violencia, sometimiento y humillación. De muy distintos planteamientos arranca la obra de otro poeta muy bien considerado por la crítica anglosajona, Seamus Heaney (n. 1939), cuya producción responde casi tópicamente, pero con eficacia, a su origen irlandés: es la suya una poesía que sin ambages podemos calificar de romántica, tanto por sus preocupaciones nacionalistas y por su fidelidad al presente histórico, como por su voz coloquial y directa, sencilla y apasionada.

Muy apartados de las tendencias consagradas oficialmente, los representantes de la poesía popular inglesa contemporánea (más fácilmente reconocible por su denominación de poesía «*pop*») constituyen un nutrido grupo que en su momento gozó de amplio favor, pero cuya importancia debe matizarse hoy día. Entre los autores más estrictos se hallan Adrian Henri (n. 1932) y Brian Patten (n. 1946). El primero de ellos fue prácticamente el fundador del movimiento, a cuyos integrantes se les conoció también como «grupo de Liverpool»; pero Henri, pintor y aficionado a la música, no es el mejor de sus representantes, pese al valor de sus conocimientos de la literatura del siglo XX europeo y a su intento de creación de un arte interdisciplinar que combinase literatura, música y artes figurativas. Patten, por el contrario, es un auténtico lírico, casi un bardo al estilo de Dylan Thomas (*Epígrafe 2.a.I.*); ahora bien, lo «*pop*» le es ocasional a la vez que connatural: es decir, algunas de sus aspiraciones coinciden con las de su generación, pero no por ello les sacrifica todo su caudal poético. Así pues, en la evolución de la poesía de Patten descubrimos la confirmación de todas las virtudes y posibilidades de su poesía de juventud: su progresivo

intelectualismo, una escasa atención a las modas y la nostalgia como determinante de su concepción del mundo y del arte.

De entre los poetas «*pop*» debemos rescatar el nombre de Adrian Mitchell (n. 1932), genuino pero no estricto representante del grupo. Poeta de tradición eminentemente oral, concebía la lírica como herramienta de efectiva comunicación humana y su producción recuerda a la canción «*pop*» actual: de ahí su deseo de conectar con un público lo más amplio posible y sus concesiones a lo popular y a lo patético, que restan valor a su obra. Por otro lado, su espíritu combativo, juvenil y rebelde lo relacionan también con la poesía «*underground*», pues intenta ser un grito de rebelión frente a un mundo donde imperan la alienación como forma de esclavitud, el desamor, el odio y la guerra como contrarios a un amor natural y universal, y el materialismo como negación de la espiritualidad inherente al ser humano:

> *My love, they are trying to drive us mad.*
>
> *Make love. We must make love*
>
> *instead of making money.*
>
> *(…)*
>
> *Want to spend my life building poems (…)*
>
> *(…) Poems like honeymoon planetariums.*
>
> *But our time is burning.*
>
> *My love, they are trying to drive us mad.*
>
> [«Amor mío, tratan de volvernos locos. / Hagamos el amor. Debemos hacer el amor / en lugar de hacer dinero. / (…) / Quiero pasar mi vida componiendo poemas (…) / (…) Poemas como planetarios de luna de miel. / Pero nuestro tiempo arde. / Amor mío, tratan de volvernos locos.»]

También está emparentada con el «*underground*» la obra de Christopher Logue (n. 1926), de espíritu inconformista más combativo y maduro que el de otros contemporáneos. Con todo, algunos críticos han señalado su deuda «neorromántica» por su tendencia a la profundidad y a la reflexión, cuyo origen se encuentra en el Modernismo y en los mejores autores de protesta y denuncia de nuestro siglo (fundamentalmente en Bertolt Brecht, de quien fue ferviente admirador).

3. Teatro inglés de posguerra

Hay quien afirma que el teatro desempeñó en Inglaterra durante el siglo XX, y en concreto en su segunda mitad, la función que durante el XIX había desarrollado la novela, pasando a ser el género preferido por el público. Aunque personalmente nos parece excesiva esta afirmación, es sintomática al menos del enorme auge del género durante nuestro siglo, así como de la constante renovación que ha venido experimentando en particular en el período de posguerra. A ello contribuyó el hecho de que durante el primer tercio de siglo hubiesen aparecido, al margen de circuitos comerciales, los primeros locales independientes, en los cuales habían podido estrenar su obra los primeros renovadores del teatro inglés contemporáneo (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5* del *Capítulo 6*). Se originó paulatinamente un sentimiento de rechazo a las convenciones del teatro comercial y se luchó por un drama restituido a sus orígenes, esto es, destinado a la masa social, y no privilegio cultural ni herramienta ideológica exclusiva de la burguesía (casi únicamente londinense).

Se explica así que el teatro inglés de la segunda mitad del siglo XX se haya renovado no tanto a nivel formal —conforme casi todo el europeo— como básicamente a nivel temático, persiguiendo en su origen la creación de un drama en contacto directo con la sociedad. Y explica, del mismo modo, cómo fue posible que en Inglaterra el punto de partida del nuevo teatro fuese *Look back in anger*, de Osborne, estrenada en 1956, cuando un año antes se había representado en Londres la obra que había revolucionado el panorama teatral europeo, *Esperando a Godot*, originalmente escrita por Beckett en francés. Curiosamente, al margen del posible monolitismo y de la uniformidad, el respeto de las formas dramáticas establecidas ha propiciado que el teatro inglés de posguerra se haya podido mover por un amplísimo campo de acción, caracterizándose, todavía hoy, por su riqueza y variedad, por su gran número de autores y tendencias, por su vitalidad —en fin—, que lo convierten en uno de los más experimentados espectáculos teatrales de nuestros días en Europa y en todo el mundo.

a) Osborne y los «jóvenes airados»

El cambio de orientación del teatro inglés de posguerra tiene su inicio en el estreno de la obra de John Osborne (n. 1929) *Mirando hacia atrás con ira* (*Look back in anger*, 1956). Formalmente, la pieza es una notable muestra del

teatro burgués más convencional: lenguaje comedido, marco de la acción estrictamente burgués —se desarrolla en una casa de una ciudad de provincias —, personajes representativos, estilo irreprochable…; es decir, una obra correcta que sustancialmente respondía al estilo consagrado por Shaw en la primera mitad del siglo (el de la «well made play»). Ahora bien, el fondo, la intención de *Mirando hacia atrás con ira* dista mucho de sus precedentes, pues denota el grado de impotencia, rabia y frustración de un joven dramaturgo inmediatamente convertido en guía de su generación: la que, tras dos terribles guerras, había comprobado que todo seguía igual y protestaba por la situación establecida y por el inmovilismo de las clases dominantes. Se les llamó «jóvenes airados» —«*angry young men*»—, en correspondencia con la emblemática obra de Osborne que había servido de caja de resonancia para su rebelión.

Durante los aproximadamente diez años en que escribió sus obras críticas más intransigentes, Osborne fue el máximo representante de esa generación. Los dramas de esta época son los de mayor carga de denuncia y en todos ellos revela sus contradictorios sentimientos de amor y de odio hacia su país. La producción de Osborne nace en estos años de su deseo de una situación distinta para Inglaterra, de su anhelo de una vida más justa y solidaria socialmente; por eso los protagonistas de obras como *The entertainer* (1957) y *Evidencia inadmisible* (*Inadmissible evidence*, 1964) son rebeldes y críticos; y por idéntica razón tales obras se instalan en el presente histórico, en la Inglaterra real de la década de los cincuenta, con sus problemas y aspiraciones reales. A partir del año 1965, sin embargo, Osborne cedió a un teatro más comercial y menos crítico, apartándose a veces casi por completo de su línea anterior —como en *El hotel de Ámsterdam* (1968)—; cimentado en su fama, realizó adaptaciones y representó teatro antológico con bastante éxito, aunque el valor de su producción sigue prácticamente reservándose a su primera etapa y, en concreto, a *Look back in anger*.

b) Otros dramaturgos críticos

La obra de Osborne marcó en Inglaterra el inicio de un teatro crítico que mostraba el grado de inquietud por parte de las nuevas generaciones hacia la sociedad y la política contemporáneas. Muchos son los nombres que podemos adscribir a esta tendencia dramática inglesa, cada uno de ellos con sus preferencias por una temática concreta (la crisis de las ideologías, la violencia del poder, la amenaza atómica, etc.).

I. WESKER. El mejor de los seguidores de Osborne es, sin duda, Arnold Wesker (n. 1932), autor políticamente muy comprometido con el socialismo. Su obra se inició con una trilogía que desarrollaba precisamente una autobiografía de sus ideales socialistas: *Sopa de pollo con Barley* (*Chicken soup with Barley*, 1958) traza veinte años de la vida de una familia obrera comunista, antifascista en sus orígenes como también antisoviética al cabo de los años. El drama es en realidad el del valor de la lucha humanitaria contra la injusticia, pero también el de la decepción de un credo político determinado. *Raíces* (*Roots*, 1959) presenta sin idealismo las condiciones de vida en el campo, centrándose en la necesidad de ofrecer a sus habitantes unos horizontes más amplios. Menos lograda, en *Hablo de Jerusalén* (*I'm talking about Jerusalem*, 1960) el ideal de una pareja urbana sobre su futura vida en el campo —en la línea del socialismo utópico— se estrella ante las condiciones reales impuestas por la vida contemporánea.

Además de esta trilogía, se halla en la más clara línea de teatro político *La cocina* (*The kitchen*, 1959), con la cual logra trasponer a la gran cocina de un restaurante las relaciones de la sociedad postindustrial, haciendo de las condiciones de trabajo allí impuestas el símbolo de toda la vida social capitalista. Decepcionado por el fracaso de su proyecto de llevar la cultura a las clases desfavorecidas, el resto de las obras de Wesker, a partir de los años sesenta y setenta, abandonan la línea de teatro político combativo y se hacen intimistas: quizá *Las cuatro estaciones* (*The four seasons*, 1965) y *Cartas de amor en papel azul* (*Love letters on blue paper*, 1977) sean las más dignas de mención.

II. ARDEN. Junto a Wesker podemos situar a John Arden (n. 1930), cuya crítica no responde sin embargo a un credo político determinado, sino a un espíritu radicalmente independiente. Su inconformismo es tal, que se le puede tener por un autor marginal por sus planteamientos formales y temáticos: en la producción dramática de Arden siempre encontraremos sitio para el vicio, la corrupción y la degradación, siendo la suya una obra con visos de decadencia y con tal abigarramiento lingüístico que bien podemos emparentarla con la estética expresionista.

Curiosamente, su primera obra llamó la atención por su intelectualismo y sus alardes imaginativos y estéticos; pero a partir de *Vivir como cerdos* (*Live like pigs*, 1958), y posiblemente por influencia de su esposa —una militante socialista irlandesa—, Arden se sitúa en la línea crítica que lo caracteriza. Su obra más famosa posiblemente sea *La danza del sargento Musgrave*

(*Sergeant Musgrave's dance*, 1959), pieza basada en hechos históricos cuyos interrogantes sobre la guerra la han convertido en un clásico de la literatura antibelicista en lengua inglesa. El conjunto de la producción de Arden disfruta de un honesto eclecticismo y se basa en conflictos universales que el autor plantea con integridad desde perspectivas renovadas o inusuales. Buena muestra de ello la constituye la que puede ser considerada su mejor obra, *El último adiós de Armstrong* (*Armstrong's last goodnight*, 1964): basada en un hecho histórico, presenta los intentos de un poeta cortesano del siglo XVI, refinado e inteligente, por salvar a un violento rebelde, quien derrota al palaciego en un alarde de fuerza instintiva.

Su insobornabilidad estética ha llevado a Arden a una seria evolución: desde mediados de la década de los sesenta escribe en clave marxista, normalmente en colaboración con su esposa, y ha incorporado a su teatro las más libres y renovadas técnicas teatrales contemporáneas (si bien, hay que reconocerlo, cayendo en cierto didactismo propagandístico en todo contrario a la coherencia intelectual de sus primeras obras). La pieza más significativa en esta línea es *La isla de los poderosos* (*The island of the mighty*, 1972), donde encontramos desde referencias al teatro medieval europeo hasta recursos del teatro popular, del oriental, el «music-hall», etc. La obra encierra una visión anti-imperialista de la historia británica de tal alcance, que los Arden se vieron obligados a romper con el teatro oficial, tergiversador del mensaje político ofrecido en la obra.

c) Autores independientes

No intentamos tanto ofrecer aquí una nómina de los dramaturgos ingleses independientes, como poner de manifiesto la existencia de autores y obras al margen de la corriente crítico-social imperante en el teatro inglés de posguerra. Por lo general, hay en ellos un notorio interés por encontrar y experimentar nuevas formas teatrales —sin que por ello se les pueda llamar «renovadores»—, aunque ninguno de ellos deja de lado totalmente las preocupaciones sociales, expresadas en su obra de forma muy distinta a la de otros contemporáneos.

I. REALISMO Y FORMALISMO. Una muestra significativa de lo que queremos decir la encontramos en la abundante obra de Harold Pinter (n. 1930), hombre polifacético que se inició en el teatro como actor y que también ha trabajado para radio, cine y televisión, además de ser un poeta prolífico. El hombre de

carne y hueso, inserto en una situación concreta, ocupa el lugar central de sus piezas dramáticas; pero el logro fundamental de su teatro es comunicarles, a hombre y situación, un aliento de ambigüedad tal, que al espectador lo invade una sensación de misterio, de amenaza y de inseguridad vitales. Algo de esto hay ya en *La fiesta de cumpleaños* (*The birthday party*, 1958), donde encontramos los típicos personajes de Pinter, seres inseguros reacios a relacionarse con los demás por miedo a perder su propia identidad. Pero su mejor obra acaso sea *El regreso a casa* (*The homecoming*, 1965), obra que causó gran escándalo por su argumento: el dominio que ejerce en una casa de sólo varones la atractiva esposa de uno de ellos, auténtica prostituta de todos.

En una línea más decididamente social se ha instalado la obra de Robert Bolt (n. 1924), que denota un alto grado de interés por la dimensión política y moral del ser humano. Su primer drama de éxito fue *Un hombre para cualquier época* (*A man for all season*, 1960), en la que trata la figura de Tomás Moro como un hombre corriente. *Vivat! Vivat Regina!* (1970) es también de tema histórico, estudiando con profundidad y emoción humanas las figuras de María Estuardo e Isabel I. Y podríamos recordar por fin *Estado de Revolución* (*State of Revolution*, 1977), donde discute Bolt el ideal comunista en el cual él mismo había confiado durante años (en este sentido, recordemos que Bolt fue el guionista de la adaptación cinematográfica de *Doctor Zhivago*, de Pasternak, entre otras). En una línea muy distinta se halla la producción dramática de Peter Shaffer (n. 1926), iniciada con obras convencionales de irreprochable factura entre las que merece recordarse *La caza real del Sol* (*The royal hunt of the Sun*, 1964), de grandioso tono épico en la contraposición de las figuras del conquistador español Pizarro y del rey inca Atahualpa. En un segundo momento de su producción se decantó por un teatro atento a la renovación formal, destacando entre sus obras de esta época *Equus* (1973): inspirada en el psicoanálisis, pone en escena de forma original y onírica un hecho basado en la real experiencia sexual de un mozo de cuadras. Más tarde ha destacado *Amadeus* (1978), más conocida por su versión cinematográfica.

II. VANGUARDIA Y «UNDERGROUND». Entre los años sesenta y setenta le llega a la escena inglesa la hora de una tímida renovación que tiene sus maestros en los vanguardistas de principios de siglo y en los dramaturgos que por esos mismos años constituían en Europa la avanzadilla del teatro del siglo XX (Beckett e Ionesco, fundamentalmente, aunque también tiene su lugar Brecht). Además de proporcionarle nuevas formas a un espectáculo que

sustancialmente no había variado en un par de siglos, las técnicas vanguardistas fueron cauce de expresión para autores «marginales» que rechazaban de plano la cultura establecida y, sobre todo, intentaban dar a conocer la existencia de un mundo subterráneo —«*underground*»— del que ellos mismos formaban parte y cuyos sentimientos y experiencias eran tan reales como los del teatro convencional, si no más.

En el terreno más ortodoxamente vanguardista se mueve la obra de Tom Stoppard (n. 1937), cuyo dominio de las más complejas nuevas formas del teatro actual lo ha alejado del público más amplio. Su primera obra famosa fue significativamente estrenada en el festival de Edimburgo: *Rosencrantz y Guildenstern están muertos* (1967) plantea una situación muy parecida a la de *Esperando a Godot*, de Beckett (véase el *Epígrafe 7.a.II.* del *Capítulo 4*), tratándose de una parábola de la intrascendencia y la irrelevancia de toda acción. En esta obra es ya tal su dominio del lenguaje, que todos los juegos de palabras entre los personajes constituyen una muestra de acrobacia verbal (la cual, intencionadamente, no lleva a ningún sitio). Este sentido del humor un tanto existencial y el alarde lingüístico serán característicos de toda la producción de Stoppard; ambos son puestos al servicio de una obra reflexiva sobre el sentido del mundo y del arte: así sucede en *Acróbatas* (*Jumpers*, 1972), sobre la existencia de Dios; y en *El descenso del artista* (*Artist descending*, 1973) y *Travesties* (1974), ambas sobre la idea del artista en el siglo XX.

Las primeras obras de Edward Bond (n. 1934) —recordemos *Salvado* (*Saved*, 1965)— fueron rechazadas por público y crítica a causa de la dura imagen de violencia y miseria que dejaban entrever en buena parte de la sociedad británica. Bond concretaba de este modo su concepción del hombre como ser violento por naturaleza, como ser social cuyas relaciones se impregnan del carácter de las instituciones que lo rigen, denunciando —indirectamente— las carencias y vicios de la vida inglesa. El tema de la corrupción es por tanto muy frecuente en su obra, muy atenta a la función socio-moral del intelectual —*Bingo* (1973), *El loco* (*The fool*, 1975)—; de ahí su decidida toma de partido y su evolución ideológica hacia posturas de izquierda cuyo radicalismo lo ha animado a justificar polémicamente la violencia cuando ésta tiende a instaurar una sociedad más justa y racional —*Los mundos* (*The worlds*, 1979)—.

También en los años setenta desarrolla Howard Brenton lo mejor de su obra, muy cercana al teatro político. Formalmente, sin embargo, sus deudas

están en la farsa tradicional, el mimo, el «music-hall» y la canción «pop». Sus primeras piezas, estrenadas todavía en la década de los sesenta, son de estilo naturalista y de tono moralista; por el contrario, sus mejores obras posteriores nos ofrecen una visión catastrofista de la Inglaterra contemporánea: según él, la sociedad actual está llamada a su autodestrucción al haberse entregado sin paliativos al capitalismo. Destaquemos *Magnificence* (1973), en la que unos jóvenes desalojados por la policía de un edificio deshabitado planean asesinar a un ministro; *The Churchill play* (1974), que en tono profético augura una auténtica tiranía fascista en Inglaterra; y *Empson Downs* (1977), su obra más ambiciosa, en la que el tradicional «derby» británico se convierte en toda una metáfora de la destrucción de la sociedad inglesa a manos del capitalismo y por medio del juego y de la bebida.

En una línea similar a la de Bond y Brenton, David Storey (n. 1933) nos ofrece una visión pesimista del ser humano, sirviéndose para ello de técnicas progresivamente experimentalistas y de un tono de farsa quizás excesivo y truculento. Su teatro se aproxima así al de Joe Orton (1933-1967), cuya propia experiencia le impelió a emitir un serio y duro juicio sobre la sociedad. Su postura fue básicamente la de un «*underground*», un autor marginal que mostró la corrupción escondida bajo la apariencia de una vida normal (a lo que contribuyó su homosexualidad, que marcó profundamente su obra y su vida: Orton tuvo problemas con la censura, con la policía y con la justicia, e incluso con su propio compañero, que lo asesinó para luego suicidarse). También la producción de Orton está escrita en clave de farsa, aunque con las dosis justas de frivolidad y compasión como para no obviar la desesperación con que vivía su aislamiento social. En esta línea, sus piezas más célebres son *Buscando al sr. Sloane* (*Entertaining Mr. Sloane*, 1965), cuyos protagonistas —una ninfómana y un homosexual que abusan de su patrón— viven el mundo de la droga y del *rock*, y *Botín* (*Loot*, 1966), en que denuncia con humor negro la corrupción política; pero posiblemente sea mejor *What the butler saw* (1967), pieza desoladoramente cómica cuyo efectismo desemboca en un ambiente de caos y vacío.

4. La novela inglesa actual

A partir de los años treinta, los novelistas británicos comenzaron a abandonar los postulados del Modernismo, que habían originado la mejor narrativa de todo el siglo XX. Corren por Europa los años de la crisis, se viven

los primeros episodios de los peores totalitarismos y el Reino Unido ve desaparecer los últimos vestigios de su Imperio. En general, el clima de seguridad y confianza y el ansia internacionalista dominantes en las artes de los años precedentes, cuando se había desarrollado el Modernismo inglés, se resquebrajan hasta el punto de aconsejar a los narradores, por un lado, ceñirse a las formas de vida británica y, por otro, abrazar las fórmulas narrativas realistas tradicionales, las que Inglaterra había hecho suyas desde el XVIII y que habían asentado la narrativa europea occidental durante dos siglos.

a) En la estela del Modernismo

Existió un número considerable de autores contemporáneos de los maestros modernistas cuya producción se inició entre los años treinta y cuarenta y que, habiendo asimilado algunos elementos de la Vanguardia, optaron sin embargo por fórmulas tradicionales de narración. La razón fue eminentemente ética, pues tales autores se sentían obligados a comprometerse efectivamente con su época y su sociedad: el resultado es una narrativa interesante que incorpora los mejores logros de la narrativa inglesa modernista al trasfondo sociopolítico en que se mueve este tipo de novela.

I. ORWELL. El máximo representante de la novela de estos años es, sin duda, Eric Blair, conocido por su seudónimo literario de George Orwell (1903-1950). Nacido en el corazón de la India británica, en Bengala, su familia se trasladó a Inglaterra y fue estudiante brillante en Eton; pero prefirió volver a la India como funcionario y no realizar estudios universitarios. Su nueva experiencia en la India lo convirtió al credo revolucionario; y de ahí su compromiso con las clases populares una vez que regresó a Europa y su filiación socialista de madurez. De todas estas experiencias surgen sus primeras novelas: *Vagabundeando por París y Londres* (*Down and out in Paris and London*, 1933) y *Días de Burma* (*Burmese days*, 1935); y de ahí también su compromiso en la lucha antifascista incorporándose en la Guerra Civil española a las Brigadas Internacionales. Sus ideales encontraron de este modo un cotejo en estas experiencias sobre cuya base iba a asentar Orwell sus obras posteriores, las más notables.

Homenaje a Cataluña (*Homage to Catalonia*, 1938) es fruto inmediato de su contacto con España y con los combatientes republicanos; considerada por muchos su mejor novela, no es sin embargo la más popular. El ulterior desarrollo de los acontecimientos europeos determinó el radical compromiso

antitotalitarista de Orwell: buena muestra de ello son sus dos novelas de mayor difusión, *Rebelión en la granja* (*Animal farm*, 1945) y *1984* (*Nineteen eighty-four*, 1948). La primera es una fábula de la revolución y de su traición a sus ideales una vez conquistado el poder —no en vano los cerdos son sus máximos dirigentes—; la segunda, emblemática entre las distopías (o anti-utopías) del siglo XX, revela los temores de Orwell hacia una sociedad tecnocrática y carente de toda humanidad y de la más mínima libertad.

II. BECKETT. Plenamente experimental es la obra narrativa de Samuel Beckett (1906-1989), más conocido por su obra dramática —escrita fundamentalmente en francés (véase el *Epígrafe 7.a.II.* del *Capítulo 4*)—. Irlandés como Joyce, de quien fue secretario particular, su producción literaria, y sobre todo su novela, está muy influida por aquél. Su narrativa se caracteriza, como la de su maestro, por constituir un análisis de las más recónditas interioridades del ser humano del siglo XX a partir del proceso de indagación en la autoconciencia, con la novedad, en el caso de Beckett, de su orientación marcadamente existencialista.

Por eso, obras como *Murphy* (1938), sobre un irlandés en Londres, no son especialmente significativas de su trayectoria; pero sí otras tan importantes como *Watt* (1944), retrato intelectual de un individuo grotesco que se mueve en un minúsculo universo cambiante. Las siguientes novelas de Beckett han sido escritas en francés: aunque las últimas se han simplificado notablemente —citemos *Mal vu, mal dit* (1981)—, por lo general han venido indagando en la propia identidad con una simbología abigarrada y compleja que ha oscurecido su obra y que encuentra su máxima expresión en la trilogía rematada por *El innombrable* (*The unnamable*, 1953), donde un paralítico vive en un espacio cerrado sirviendo como anuncio para un restaurante.

III. OTROS AUTORES. Debemos citar aún a un par de novelistas que, aun conociendo el momento de transición entre la década de los treinta y la de los cuarenta, no produjeron una obra estrictamente moderna. Recordemos a Cristopher Isherwood, que en la década de los treinta centró su narrativa sobre la ciudad de Berlín —*El sr. Norris cambia de tren* (*Mr. Norris changes trains*, 1935) y *Adiós a Berlín* (*Goodbye to Berlin*, 1939)—; y, después de la guerra, instalado en Estados Unidos, ciñó su producción a aspectos autobiográficos —*Un hombre corriente* (*A single man*, 1964), *Kathleen y Frank* (1971)—. Recordemos igualmente a Robert Graves (1895-1985), poeta al que consideramos en la época de preguerra (en el Volumen 8, *Epígrafe 3.c.* del *Capítulo 6*) y cuya narrativa, con títulos de éxito, constituía una más segura

fuente de ingresos. Esto no obsta para que muchas de sus novelas gocen de gran calidad artística, siendo las más famosas las ambientadas en la Roma clásica, de cuya historia era Graves excelente conocedor: recordemos *Yo, Claudio* (*I, Claudius*) y *Claudio el dios* (*Claudius the god*), ambas de 1934, que contemplan el período a través del emperador «idiota», voz crítica y dislocada de una sociedad corrupta y brutal. Entre sus novelas históricas posteriores destacan *La esposa del sr. Milton* (*Wife to Mr. Milton*, 1943), sobre el poeta de la Restauración; y *La hija de Homero* (*Homer's daughter*, 1955).

Muy distinto talante nos ofrece de su autor *Bajo el volcán* (*Under the volcano*, 1947), novela de Malcolm Lowry (1909-1957) publicada en los Estados Unidos —donde residió, como en México— después de ser rechazada por varias editoriales y tras sucesivas redacciones desde 1936. Eso explica el que *Bajo el volcán* sea en realidad una interpretación simbólica de la Europa de preguerra, un relato a veces onírico y alucinante ambientado en México en 1938 y en el cual varios personajes acompañan pendiente abajo al protagonista, un ex-cónsul británico perseguido por los fantasmas del alcohol y los de su fracaso personal. Más allá de lo meramente anecdótico, la novela se dispone —con técnica todavía modernista— como una peregrinación en busca de una pureza imposible en un mundo corrompido.

Y citemos por fin la colección de relatos publicada por el irlandés Maurice Walsh bajo el título *Un hombre tranquilo* (*The quiet man*, 1952). Aunque se trata de un autor sin grandes pretensiones, en este caso atinó a expresar con aparente sencillez la vida y costumbres irlandesas —enfrentadas en muchos casos con las inglesas—, proporcionándonos una serie de relatos de gran humanidad y con las dosis necesarias de pasión.

b) Novela extensa y saga

Un nutrido grupo de novelistas británicos se ha limitado en las últimas décadas a consagrar un tipo de narrativa que por lo general no se plantea innovaciones de ningún género ni aborda otros temas que no sean los ya consagrados por el gusto de los lectores. Entre las fórmulas más tradicionales puestas en práctica se hallan las «novelas-saga», modelo narrativo a medio camino entre el XIX y el XX entre cuyos cultivadores —frente a la aparente falta de exigencia que pudiera presuponer— podemos reconocer a algunos de los más populares narradores ingleses contemporáneos.

Los autores ingleses que retomaron en primer lugar este género tan

decimonónico son Anthony Powell y Charles Percy Snow (1905-1980, nacido en EE.UU., aunque inglés de adopción). Mientras que el primero no consigue una producción excesivamente profunda, el segundo, por el contrario, se ha centrado en temas políticos y ha conseguido algunas novelas complejas y rigurosas. También ha solido tener éxito la fórmula de la novela histórica o, al menos, «de época»: L. P. Hartley publicó durante la década de los cuarenta una serie de éxito sobre la Inglaterra eduardiana. Igualmente debe reconocerse la labor en este terreno de Joyce Cary (1888-1957), creador de interesantes novelas ambientadas en las colonias africanas, con sus costumbres, gentes y paisajes como marco.

De signo muy diverso son las «sagas» de otros autores de muy amplias popularidad y difusión fuera de su país. El más popular posiblemente sea J. R. R. Tolkien (1892-1973), cuyo inmenso *El señor de los anillos* (*The lord of the rings*, 1954-1955), basado en las antiguas leyendas artúricas y en la épica anglosajona —Tolkien era profesor de esta materia en Oxford—, ha marcado una época y unos cánones en la literatura fantástica de tema legendario. Casi en un polo opuesto, a Lawrence Durrell (n. 1912) se le debe el famoso *El cuarteto de Alejandría* (*The Alexandria quartet*, 1957-1960), en el que la decadente ciudad oriental es el referente misterioso, sugerente y exótico de una novela lírica que sigue cautivando a los lectores. Tono muy distinto tiene la obra de Tom Sharpe: típico representante de la novela humorística británica, su ya larga serie sobre Wilt, un triste profesor de una escuela técnico-profesional, ha dado la vuelta al mundo, siendo la primera de ellas, *Wilt* (1976) —centrada en el episodio de una muñeca hinchable a la que se cree su esposa asesinada—, la más hilarante y candorosa.

Otros autores, por fin, han puesto en duda la validez del realismo, o bien han planteado la imposibilidad de establecer verdades a partir de lo que por naturaleza es ficción. Bastante de esto hay en la producción de una de las narradoras inglesas actuales más lúcidas y exigentes, y a la vez de las más leídas: Doris Lessing, nacida en 1919 en Irán y que vivió en Rodesia de 1924 a 1949. Su obra posee una intención sociopolítica extraña al resto de sus contemporáneos, del mismo modo que se ha señalado con frecuencia su fondo relativamente autobiográfico, decantándose tanto por la defensa de África en contra del colonialismo occidental —sobre todo el británico, como deja de manifiesto en su primera novela, *Canta la hierba* (1950), de notable éxito—; y por el vivo análisis de la actitud y funciones de la mujer en el cambiante mundo contemporáneo. Buena muestra de lo que decimos la constituyen sus primeras novelas, cinco de las cuales (1952-1969) se agrupan en la serie *Los*

hijos de la violencia (*The children of violence*): en ellas la heroína —*Martha Quest* es la primera de la serie— abandona su Rodesia natal para vivir en Inglaterra, sintiéndose una inadaptada allá donde va —allí era blanca, aquí, «africana»—. En 1962 publica Lessing *El cuaderno dorado* (*The golden notebook*), un libro de estructura compleja que posiblemente sea de lo mejor de su autora: en cuatro secciones distintas, nos habla en él de la vida en libertad de dos compañeras en Londres; y de las cuatro agendas que escribe una de ellas con experiencias muy distintas (las de África, con las que quiere componer una novela; sus experiencias e ideario políticos; sus sentimientos y emociones; y sus apuntes y relatos). En los últimos años, y sobre todo en la década de los ochenta, Lessing ha abandonado definitivamente el discurso realista y ha optado por un mundo y una escritura simbólicos que traslucen, sin embargo, toda su preocupación por el mundo real: citemos *Instrucciones para un descenso a los infiernos* (*Briefing for a descent unto hell*, 1971) y *Los experimentos sirios* (*The Sirian experiments*, 1981), obras en que el simbolismo surge de una tendencia a la reflexión y a la abstracción que era ya patente en obras tan clásicas de Lessing como *La buena terrorista*, una de sus novelas más difundidas.

La alegoría y lo fabuloso se incorporan con rapidez a la obra de Angus Wilson, cuyas primeras novelas constituyen también «sagas» realistas en las que reflexiona sobre la desorientación de toda su generación una vez finalizada la Guerra Mundial. *Viejos en el zoo* (*Old men at the zoo*, 1961) da paso a una nueva relación con el mundo: Wilson abandona su actitud realista-positivista y opta por una contemplación simbólico-romántica de la sociedad. El zoo se convierte en este caso en un símbolo de la oposición social latente entre civilización y naturaleza, así como en el marco donde se contemplan las relaciones sociales de la Inglaterra post-imperial. En la década de los setenta, Wilson combinó en diversas novelas realismo y alegoría para intentar un análisis de las nuevas relaciones sociales: en *No es cosa de risa* (*No laughing matter*, 1967) se traza la historia de una familia desde los años veinte a los sesenta, predominando una visión caótica a la que Margaret Matthews, novelista y narradora de la historia, se encarga de darle forma coherente, ordenada y poética. *Como por arte de magia* (*As if by magic*, 1973), por su lado, es una parábola fantástica de dos frustraciones: la sexual de la generación «hippy» y la económica y moral de los nuevos científicos.

c) Tendencias de la novela crítica

I. NOVELA CRITICO-REALISTA. No pocos de los autores que hemos considerado en el Epígrafe anterior podrían ser catalogados como novelistas de técnica realista e intención crítica; pero, bien por la presentación de su obra, bien por su enfoque, no se ciñen a una perspectiva estrictamente social. Pasaremos ahora, por tanto, a intentar ofrecer una relación de las obras y autores que podríamos considerar deudores de un realismo crítico en correspondencia con la «generación airada» que dominó la escena inglesa durante la década de los cincuenta y de los sesenta (*Epígrafes 3.a.* y *b.*). Buena muestra de la relación entre ambos géneros —narrativa y drama— podemos verla ejemplificada en David Storey, a quien se le debe, además de su obra dramática (*Epígrafe 3.c.II.*), una notable producción novelística: sintomática de sus preocupaciones es *Radcliffe* (1963), que explora la trágica historia sentimental homosexual entre un altoburgués y un obrero. Después de un intervalo sin dedicarse a la novela, retomó el género con formas más complejas de pensamiento, como en *Saville* (1976), donde se pregunta básicamente por la construcción de la personalidad.

Pero el autor más representativo de esta tendencia es Kingsley Amis, cuya producción narrativa destila el sentimiento de repudio del elitismo academicista propio de este grupo de novelistas, así como su abierto rechazo de cualquier forma de vanguardia —que personifica en el existencialismo y en la «literatura del absurdo»—. Obra sintomática en este sentido es *Lucky Jim* (1954), punto de arranque para una novelística anclada en el sentir y en el quehacer narrativos tradicionalmente británicos. Curiosamente, la crítica de Amis arremetió también contra todas las clases tradicionales, en aras de la defensa de una moralidad que él creía en trance de pérdida irremediable.

Más cruda y duramente crítica es la obra de Allan Sillitoe (n. 1928), que comenzó a escribir en Mallorca a instancias de Graves (*Epígrafe 4.a.III.*). Su primera novela alcanzó un notable éxito: *Noche de sábado y mañana de domingo* (*Saturday night and Sunday morning*, 1958) es la historia del «loco» fin de semana de un trabajador para quien esas escasas horas constituyen la única válvula de escape de una vida alienada. Pero quizá su novela más conocida —en parte debido a la versión cinematográfica— sea *La soledad del corredor de fondo* (*The loneliness of a long distance runner*, 1959), obra en que el personaje central, pese a pertenecer también a la clase obrera, está más intelectualizado.

II. GOLDING Y LA NOVELA CRÍTICO-ALEGÓRICA. Mención aparte merece entre los novelistas críticos William Golding (n. 1911) principal creador de una

novela de alcance filosófico que tiene en la alegoría y en la fábula sus dos grandes pilares. Golding se halla en este sentido inserto en una tendencia clásica —de amplia fortuna en Inglaterra— que confía su alcance crítico a la construcción de universos alegóricos; del mismo modo que prácticamente toda su producción gira en torno a un tema básico también de amplia tradición: el pecado, el mal y la corrupción como inherentes al ser humano.

Todo ello podemos ya encontrarlo en su primera novela, *El señor de las moscas* (*Lord of the flies*, 1959), una de las más características de su producción, que gozó y sigue gozando de gran éxito (téngase en cuenta, además, que Golding fue galardonado con el Nobel en 1983). Trazada sobre un plan típico de la novela clásica inglesa, *El señor de las moscas* subvierte sus postulados para, frente a la confianza burguesa en el individuo y en la sociedad, narrar la radical maldad y perversión del ser humano. El naufragio de unos niños en una isla le sirve a Golding como motivo para construir una alegoría sobre la formación de una sociedad perversa, animalizada y salvaje, más cruenta aún que la de los adultos. En esta misma línea y en idéntica temática insisten el resto de las novelas que Golding publica durante los cincuenta, y entre las cuales podemos citar *Caída libre* (*Free fall*, 1959), que actualiza el tema del libre albedrío y la opción del hombre por el mal.

Durante los sesenta Golding se mostró reacio a publicar; a finales de dicha década y a principios de los setenta dio a la luz algunas obras que seguían sin demasiado convencimiento su trayectoria anterior. Poco después se produjo el cambio de rumbo de su producción narrativa con la publicación de *La oscuridad visible* (*Darkness visible*, 1979), considerada como una de sus mejores novelas a pesar de su ambigüedad y complejidad. A la idea del mal y de la corrupción moral le une ahora Golding el tema de la radical incomunicación y soledad de la vida actual: en esencia, *La oscuridad visible* es una fábula moral donde un ser horriblemente desfigurado a causa de la guerra se debate entre el bien y el mal, entre la superación de su frustración y su inadaptación a la sociedad que lo ha estigmatizado para toda su vida. El resultado es una obra densa y conscientemente oscura en la que domina la sensación de vacío, inseguridad y frustración frente a la época que vivimos.

De muy distinto signo es la fabulación a que somete el mundo la narradora Iris Murdoch, cuya obra se caracteriza por su fuerte contenido filosófico, por su construcción alegórica y, pese a todo, por el dominio de un humor erudito y distanciado. Su tema más frecuente es el del choque entre realidad e ideal: en *El mar, el mar* (*The sea, the sea*, 1978) es el ridículo rapto

de la mujer amada en la infancia el hecho que proporciona el contrapunto; en *El Príncipe Negro* (*The Black Prince*, 1973) el enamoramiento constituye el punto de partida para un proceso de degradación moral. La visión pesimista del hombre y del mundo de Murdoch no es óbice para que, estilísticamente, su producción sea una de las más delicadas y detallistas de toda la novelística inglesa actual.

III. LOS NOVELISTAS «CATÓLICOS». Hemos reservado un apartado para los novelistas calificados en ocasiones como «católicos» —lo que no quiere decir que todos ellos lo sean ortodoxamente—; y lo hemos hecho no tanto porque lo demanden en tanto que autores diferenciados, sino porque en su caso alegoría, realismo y crítica se confunden, y porque en su obra los temas del mal y de la corrupción, frecuentes en otros narradores, encuentran resonancias distintas.

Acaso el más difundido de estos novelistas sea Graham Greene (1904-1991), cuya visión del mundo como lugar de lucha entre bondad y maldad, entre virtud y vicio queda trascendida por la importancia que le concede a la salvación del hombre por la intercesión divina. Ahora bien, no se piense que en la producción de Greene disfrutaremos de una visión edulcorada de la vida, pues, muy al contrario, su obra se caracteriza por ofrecernos un mundo violento, regido por el mal, ante cuyos ojos pone el autor su pecado (entendido en clave católica); pero un mundo, también, en el cual puede el hombre —un individuo, una vez— sacar fuerzas de flaqueza para acometer una heroicidad. Este hecho, por excepcional, ni cambia al hombre ni, mucho menos, la historia o la sociedad: dominan en la narrativa de Greene un mundo y unos personajes mediocres, indiferentes y envilecidos, como los que tienen su lugar en dos de sus primeras novelas —posiblemente, lo mejor de su autor—, *El poder y la gloria* (*The power and the glory*, 1940) y *El revés de la trama* (*The heart of the matter*, 1948). En la primera, el personaje central —un sacerdote— logra sobreponerse al ambiente que lo rodea y a sus propias circunstancias; mientras que en la segunda, un honrado policía colonial no resuelve sus conflictos morales y religiosos y termina con su vida. Después de los años cuarenta, la desigual producción de Greene, sin llegar a grandes alturas, ha sabido dar con varios aciertos, como *El cónsul honorario* (*The honorary consul*, 1973) y *El factor humano* (*The human factor*, 1978). La primera nos ofrece una interpretación no demasiado lúcida pero sí rica y comprensiva de la realidad político-social de la Hispanoamérica contemporánea; en una línea similar, la segunda es una «novela de

espionaje», género que le ha sido muy grato a Greene y en el que ha obtenido importantes éxitos, siendo *El factor humano*, sin duda, otra de sus grandes creaciones por su estudio del valor de la persona en el juego de los intereses políticos.

Mucho más compleja y problemática es la relación con el catolicismo de Anthony Burgess (n. 1927), no sólo por ser no-practicante, sino fundamentalmente por su radical escepticismo, pesimista y negativo. Burgess es uno de los autores ingleses contemporáneos más preocupados por la técnica narrativa, siendo sus novelas de los años sesenta las más representativas en este sentido: la mejor y más conocida es *La naranja mecánica* (*A clockwork orange*, 1962), una distopía futurista —que Kubrick llevó al cine— protagonizada por Alex, joven amoral y cruel, divertido e inteligente, y muy sensible a la música, en concreto a la de Beethoven (Burgess era musicólogo). Él mismo narra en primera persona su deliberada práctica del mal y del vicio en medio de una sociedad disoluta y aterrorizada. Alex es sometido a un revolucionario tratamiento psicológico y psiquiátrico, pero éste destruye su voluntad y, con ella, su libertad: lo que plantea el autor es, por tanto, la validez de una conducta a la que se ha llegado por la inexistencia de otra opción y de una posible elección. En *La naranja mecánica* Burgess pudo conjugar argumento y técnica, pues la violencia temática y expresiva casaba perfectamente con la intención de su obra; otras novelas suyas, sin embargo, pecan de una brillantez expresiva disonante con los resultados, que, pese a todo, podemos considerar reseñables: recordemos *Enderby* (1968), de deuda joyceana; *MF* (1971), obra difícil basada en los estudios estructuralistas; y *Poderes terrenales* (*Earthly powers*, 1980), donde advierte de la perversión de la civilización moderna.

David Lodge (n. 1935), por su lado, prefiere retomar el sentido realista de la narrativa tradicional, de tal modo que su obra deja sentir de uno u otro modo una compleja red de influencias y deudas literarias. Su preocupación por los dictados y recomendaciones de la Iglesia romana lo han llevado a hacer de su novela una tribuna de actualidad sobre los conflictos morales que pueda suscitar la práctica católica. Sintomáticas en este sentido son sus novelas *El Museo Británico se desploma* (*The British Museum is falling down*, 1967), donde una serie de intelectuales debaten sobre la prohibición por Roma de la utilización de anticonceptivos; y *¿Hasta dónde se puede llegar?* (*How far can you go?*, 1980), que presenta la evolución de las dudas morales sobre el sexo de un grupo de personas durante veinticinco años, de la juventud a la plena madurez.

d) Otros novelistas

Quedarían aún por citar bastantes nombres en el terreno de la narrativa inglesa; quedémonos al menos con los autores que parecen haber cuajado con mayor seguridad durante los últimos años.

Quizás el más notable sea John Fowles (n. 1926), cuya novela más famosa, *La mujer del teniente francés* (*The French lieutenant's woman*, 1969) es una excelente muestra de la temática predominante en su producción: el análisis de la personalidad femenina, a la que el varón nunca podrá acceder desde sus esquemas mentales. *La mujer del teniente francés*, como todas las de su autor, es una novela básicamente «de tesis» —Fowles proviene de ambientes universitarios de gran peso en la vida intelectual inglesa—; pero es también la más bellamente artística de sus creaciones. Su sobresaliente y rigurosa documentación sobre la Inglaterra victoriana nunca llega a ahogar la verdad de Sarah, la protagonista, cuya figura destaca con fuerza como personaje creíble y admirable en su dramático enfrentamiento con la hipocresía y el convencionalismo. A pesar de su aparente «clasicismo», la novela ofrece, mediante la alternancia de puntos de vista, una lectura ambigua que tiene su remate en la presentación de dos finales: uno cerrado, en consonancia con la novela decimonónica; y el otro abierto, fiel al espíritu ecléctico del hombre actual. Menos logradas, hay que destacar *El coleccionista* (*The collector*, 1958) —que, como la anterior, ha sido llevada a la pantalla—, interesante análisis de una sexualidad pervertida donde un coleccionista de mariposas diseca a la joven amada; y *Daniel Martin* (1977), novela de corte tradicional en la que amores y desamores encuentran cierta base filosófica tanto en el existencialismo como en resabios religiosos cristianos y orientales.

Al mismo ambiente universitario del que provenía Fowles pertenece Malcolm Bradbury (n. 1932). Sus dos primeras novelas son de corte humorístico y tienen como fondo el mundo académico universitario: *Está mal comerse a la gente* (*Eating people is wrong*, 1959) es una crítica de la universidad británica que, al realizarse desde la perspectiva de un estudiante, presupone en el fondo una aceptación de sus valores; *En dirección oeste* (*Stepping Westward*, 1966) ofrece una perspectiva más amplia, de forma que el viaje de un profesor universitario a Estados Unidos da pie a una visión —no ya meramente cómica, sino satírica— de la sociedad occidental en general y, en particular, de sus clases dirigentes y de sus intelectuales. *El dueño de la historia* (*The history man*, 1975), por su lado, retrata despiadadamente a los

actuales arribistas y triunfadores: Howard Kirk, el protagonista, es un personaje amoral y destructivo que utiliza su inteligencia y refinamiento sólo en provecho propio; el autor, sin embargo, renuncia a toda «justicia poética», instalando a Kirk en las más altas cimas después de una vida jalonada de éxitos, sin importar en modo alguno el número de personas pisoteadas durante el camino.

Distinto es el tono de la obra de James Graham Ballard (n. 1930), que destaca básicamente como autor de novelas de ciencia-ficción —recordemos *El mundo sumergido* (1962)— donde analiza con rigor y complejidad la angustia del ser humano en un ambiente hostil. Un tanto al margen de su producción queda una de sus últimas novelas, ésta de corte realista: *El imperio del sol* (1984), que tiene por protagonistas a los prisioneros japoneses durante la Segunda Guerra Mundial. Pero el gran maestro británico de la ciencia-ficción es Arthur C. Clarke (n. 1917), cuya novela *2001. Una odisea del espacio* (1968) —nacida como guión cinematográfico— es todo un clásico del género y una auténtica epopeya de las conquistas espaciales que plantea serios interrogantes sobre las posibilidades del progreso humano.

Al hilo de la mención de los cultivadores de ciencia-ficción podemos recordar a dos autores británicos cuyo nombre constituye sendas cimas de la novela de intriga. Nos referimos a Agatha Christie (1890-1976) y a John Le Carré (n. 1931). La primera, conocida por el sobrenombre de «la dama del crimen», ha vendido sus libros por millones y ha creado dos personajes de gran fortuna en el género: el comisario belga Hércules Poirot y la señorita Jane Marple; ambos son astutos, inteligentes y habilidosos, y se mueven con soltura en una intriga de escasa acción y de estilo llano y sin alardes, pero marcadamente psicologista. Entre sus títulos más famosos están *Muerte en el Nilo* (1936) y *Diez negritos* (1939), que la consagraron; y, posteriormente, *El espejo se quebró de parte a parte* (1962) y *Noche eterna* (1967). En cuanto a Le Carré (cuyo auténtico nombre es David John Moore Cornwell), fue funcionario de Exteriores del Reino Unido y, como tal, desempeñó cargos en la República Federal de Alemania; pero en 1961 abandonó su carrera diplomática y se dedicó por entero a la novela de espionaje, consagrándose con *El espía que surgió del frío* (1963). Considerado un clásico del género, Le Carré nos presenta una visión compleja, original y personal del mundo diplomático y de la política de «bloques», siguiendo en gran medida la tradición humanista y moral inaugurada por Greene (véase el *Epígrafe 4.c.III.*), pero con una aceptación trágica y resignada, serena y sin estridencias, de los errores, las limitaciones y la hipocresía del sistema.

Técnicamente, además, ofrece la novedad de hacer suyas algunas características de la «novela negra» norteamericana (*Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 6*): tensión, estilo realista, vigor en los diálogos y la creación de un personaje fijo convincente —en su caso, George Smiley, aunque no siempre sea el protagonista—. Entre sus novelas posteriores debemos citar *El topo* (1974), *La gente de Smiley* (1980) y *La chica del tambor* (1983).

5. Otros escritores contemporáneos en lengua inglesa

La prudente conservación por parte del Reino Unido de su Imperio hasta bien entrado el siglo XX, la incorporación de la cultura y la educación inglesas en otros casos —la India, por ejemplo— y, sobre todo, la fórmula de amistosa cooperación, económicamente ventajosa, establecida gracias a la Commonwealth entre lo que en su día fueron la metrópoli y las colonias, han hecho posible la asimilación en gran medida de la literatura y la lengua inglesas en rincones muy distantes y diversos del mundo. Hagamos ahora referencia, así pues y aunque sea brevemente, a algunos de estos escritores, reseñables tanto por sus méritos literarios como por haber conjugado el legado europeo y británico con el de otras culturas muy distintas a la nuestra.

a) Literatura africana en inglés

Es reciente la incorporación al panorama editorial de los escritores africanos de lengua inglesa, a cuya labor se debe en gran medida la importancia, entre los cincuenta y los sesenta, del concepto de «negritud». El término y la literatura a él asociada surgen a mediados de los años treinta, cuando en Europa se detectan los primeros indicios del interés por las literaturas neoafricanas, denominándose «negritud» a las formas de pensamiento y de cultura diferenciadas de las occidentales. No obstante, no todos estuvieron de acuerdo con el «alma negra» que proponía, por ejemplo, desde la literatura francófona, un Senghor —véase el *Epígrafe 2.d.* del *Capítulo 4*—; y concretamente en Nigeria, entre los autores anglófonos, apareció una forma de «negritud» menos tópica y con mayor grado de conciencia, cuyo máximo mentor fue Ezekiel Mphadhele (n. 1919), de cuyo pensamiento y obras se surtirían autores posteriores.

Es así como se explica la aparición de una figura como la del nigeriano

Wole Soyinka (n. 1934), que se convirtió en el primer Nobel africano en 1986. Aunque ha estudiado y vivido en Europa —fundamentalmente en Londres—, su obra se caracteriza por la recreación de su infancia como un mundo mágico poblado por las tradiciones y la religión *kiswahili*. La niñez es el lugar central de *Aké, los años de la infancia* (*Aké, the years of childhood*, 1981), cuyos temas básicos son el repudio de la colonización comercial occidental y la desconfianza hacia el hombre blanco. Por su lado, el mundo mágico indígena había tenido masiva cabida en su drama *Una danza de los bosques* (*A dance of the forests*, 1960), estrenado en su país para celebrar la independencia y donde las formas autóctonas toman cuerpo fastuosamente recreando la mitología y los rituales primitivos. Aunque la mejor faceta de Soyinka es la dramática —recordemos aún sus piezas *La invención* (1959) y *La muerte y el caballero del rey* (*Death and the King's horseman*, 1987), estrenadas en Europa y Norteamérica—, debemos hacer mención también de su obra poética, entre la que destaca *Idaure* (1967), colección de tema mitológico donde Soyinka canta al caos y al orden, a la destrucción y a la creatividad como las dos caras inseparables del arte.

Sin embargo, acaso haya sido más influyente que el propio Soyinka otro nigeriano anglófono, Chinua Achebe (n. 1930), muy difundido en Europa y de peso decisivo en su país. Su producción narrativa se caracteriza por una fuerte carga irónica en su contemplación de la descomposición a que el contacto con Occidente ha condenado a la sociedad tradicional indígena. Su obra más importante y significativa en este sentido es una tetralogía (1958-1966) integrada por *Todo se derrumba* (*Things fall apart*), *No longer at ease*, *Arrow of God* y *A man of the people*: en ella pasa repaso a los acontecimientos principales del contacto con los occidentales, desde los iniciales con los misioneros hasta el proceso de independencia de los años sesenta; por medio queda, en una desoladora visión, la descomposición de una sociedad que en un tiempo fue orgullosa de sí misma. Después, además de influyentes ensayos, ha publicado los cuentos de *Chicas en la guerra* (*Girls at war*, 1971), sobre episodios de la guerra del Biafra; y la novela *El tambor* (*The drum*, 1978).

Entre el resto de los autores nigerianos debemos hacer una rápida referencia al poeta y dramaturgo John Pepper Clark (n. 1935). Sus primeras piezas teatrales tienen aire clasicista en su presentación de la tragedia con que culminan los crímenes contra los dioses indígenas. Como en el caso de otros autores de su país, su producción presenta una evidente carga política, tratando con frecuencia el tema de la independencia. Recordemos igualmente

a Gabriel Okara (n. 1921), narrador y poeta cuya novela *La voz* (*The voice*, 1964), de tema rural, plantea las posibilidades del cruce entre las culturas africana e inglesa; y a Christopher Okigbo (1932-1967), un poeta para el que era una urgente necesidad la incorporación de la literatura nigeriana a la modernidad.

Desde una óptica «europea» —o, al menos, «blanca»— escribe la surafricana Nadine Gordimer (n. 1923), considerada máxima representante de la narrativa de su país por su decidido compromiso sociopolítico, que se traduce en el repudio del sistema racista del *apartheid*. Aunque comenzó a escribir en los cincuenta, sus primeras novelas de madurez pertenecen a la década de los sesenta: *Ocasión de amar* (*Occasion for loving*, 1963), cuyo tono reflexivo se lo presta la voz narrativa de una mujer madura, es una historia de amor imposible, intransigencia y prejuicios entre un pintor negro y una joven blanca; *El último burgués* (*The late bourgeois world*, 1966), quizás una de sus mejores novelas, narra retrospectivamente la trágica vida matrimonial de una pareja, presidida por los acontecimientos políticos del país. Igualmente reseñables son *El conservador* (*The conservationist*, 1974), donde se analiza la decadencia a que está abocada la mentalidad *afrikaaner*, y *La hija de Burger* (*Burger's daughter*, 1979) y *Un capricho de la naturaleza* (1987), cuyos jóvenes protagonistas viven sus primeras experiencias en la lucha política contra el régimen surafricano.

Prácticamente la misma línea ha seguido André P. Brink (n. 1935), escritor en inglés tanto como en *afrikaan* cuyos inicios estuvieron bajo el signo de la extrema derecha surafricana, pero cuya evolución lo ha llevado a abrazar un liberalismo reprobado y censurado por los círculos oficiales. Su obra está influida por la vanguardia narrativa de posguerra y, en concreto, por el *Nouveau roman* francés (véase el *Epígrafe 6.b.* del *Capítulo 4*), patente en obras como *Orgía* (1965); posteriormente, a partir de *Relaciones nocturnas* (1973) —censurada por el régimen—, Brink ha optado por un compromiso con la situación de su país en novelas como *Una cadena de voces* (1982).

b) Literatura anglo-caribeña

No ha sido ajena la literatura caribeña a la renovación de las letras de lengua inglesa, moviéndose entre dos polos de atracción: por un lado, su deuda con el Reino Unido y, por otro, su proximidad y su dependencia —en ocasiones— de los Estados Unidos.

En este último caso se hallaba el jamaicano Claude McKay (1889-1948), cuya trayectoria vital confirma el sentimiento de inadaptación patente en su obra. Sus primeros libros los escribió en el dialecto de la isla —fue llamado el «Burns jamaicano»—, pero su contacto con la realidad norteamericana y su afinidad con los movimientos negros (véase el *Epígrafe 6* del *Capítulo 6*) encarrilaron su producción por las sendas de un inseguro compromiso étnico-social cuyo mejor fruto fue la novelita *Banjo* (1929). Pronto negó, sin embargo, su izquierdismo, convirtiéndose al final de su vida al anti-comunismo y a la religión católica.

En una órbita cercana a lo británico se mueve Edward Brathwaite (n. 1930), de Barbados, cuya producción poética, no obstante, constituye un canto a la «negritud». Una buena muestra de su fusión entre elementos africanos, europeos y americanos la tenemos en la trilogía (1967-1969) integrada por *Derechos de peaje* (*Rights of passage*), *Máscaras* (*Masks*) e *Islas* (*Islands*), que constituye un peregrinaje espiritual e histórico del Caribe a África y a Norteamérica.

Pero el autor caribeño de lengua inglesa más difundido actualmente —fue premio Nobel en 1992— es el antillano Derek Walcott (n. 1930), nacido en la pequeña isla de Santa Lucía y a quien muchos consideran el mejor poeta actual en inglés. Su lírica transmite una liberadora sensación de vida natural y plena en un Caribe pintado como por una paleta; sensual, colorista y luminosa, su lírica es un canto de eterna juventud y de alegre vitalismo, un seguro refugio para el amor y la creación artística frente a un mundo enajenante que ya ha invadido la isla. Walcott, no obstante, no olvida sus orígenes africanos, que trasplanta especialmente a sus numerosas piezas dramáticas, entre las que podemos citar *Sueño de la Montaña del mono* (*Dream on Monkey Mountain*, 1971) y en las que encuentra su expresión idónea su sentimiento del «mestizaje». También en esta línea podemos citar *Omeros* (1990), un largo poema épico y mitológico cuyo protagonista es el Caribe y donde la palabra intenta ser una forma de nueva creación en que tiene mucho que decir su peculiar utilización de la lengua inglesa y del *cockney*, el dialecto antillano.

Un tono independiente nos ofrece, por su lado, la producción de Jean Rhys (1890-1979) —seudónimo de Ella Gwendoleen Rees Williams—, nacida en Dominica de padre inglés y madre blanca antillana. Estudió en Inglaterra, se casó con un escritor holandés y disfrutó del máximo esplendor de la bohemia europea; muchas de sus obras recrean ese ambiente, aunque

posteriormente prefirió incidir en el tema de la terrible soledad de la mujer, sobre el que compuso su mejor obra, *Ancho Mar de los Sargazos* (*Wide Sargassi Sea*, 1967). También es peculiar la obra de Vidiadhar S. Naipaul (n. 1932), originario de Trinidad pero de familia y religión hindú —que él repudió—; en ella confluyen el color del Caribe, la milenaria cultura india y la exquisitez británica de quien ha sido educado en Oxford. Su clara evolución ideológica y literaria lo ha hecho derivar desde su inicial tono elegante y humorístico, del que es una excelente muestra *Una casa para el sr. Biswas* (1961) —acaso su mejor obra—, hasta la violencia expresiva de quien pretende traducir la trágica situación política en que se hallan sumidas las ex-colonias británicas —*Guerrillas* (1975), ambientada en el Caribe; *A bend in the river* (1979), sobre África—.

c) Autores indios

Uno de los primeros autores no británicos de expresión inglesa, cronológicamente hablando, fue el bengalí Rabindranaz Tagore (1861-1941), que se convirtió en 1913 en el primer Nobel no occidental. Su formación se inició en el seno familiar según la tradición hindú, de modo que sus primeros contactos con la literatura los tuvo a través de la antigua literatura didáctico-religiosa, en concreto con los *Upanishads* —cuentos, fábulas y sentencias que aclaran el sentido de los libros védicos (véase, en el Volumen 1, el *Epígrafe 1* del *Capítulo 4*)—. Aunque su educación se completó en Inglaterra, el conjunto de su obra responde fielmente a ese espíritu religioso tradicional: el amor como armonía universal, el culto al trabajo, al estudio y a la reflexión, así como el contacto obligado del hombre con la naturaleza son los ejes de su producción, que posiblemente haya atraído a los occidentales por su sencillo humanismo. En este sentido, su colección de poemas amorosos *El jardinero* (*The gardener*, 1914), escrita primeramente en bengalí, fue la obra que le abrió las puertas de Europa y que entusiasmó en la India; junto a ella su obra más leída en Occidente suele ser *El rey* (*Rājā*, según la versión bengalí), una pieza dramática de rica simbología donde se manifiesta su idea de Dios y del universo, así como la idea del deber a que aspiraba el autor.

Entre los autores indios actuales debemos citar a Dom Moraes (n. 1938), poeta precoz y bien conocido en el ámbito anglosajón. En su producción, que combina una ingenuidad casi infantil con un mordaz y profundo sentido de la sátira, existen continuas referencias a la pérdida de sus señas de identidad culturales, fruto de su desconocimiento de la lengua de su país. De muy

distinto signo es la producción de Salman Rushdie (n. 1947), narrador indio de religión musulmana a quien podemos señalar como uno de los representantes de la renovación literaria que las letras inglesas deben a los autores no británicos. Escritor relativamente tardío, su primera novela digna de ser reseñada es *Los hijos de la medianoche* (1981), un imaginativo retablo histórico en que la India se nos aparece con la voz de los mil y un niños nacidos en el país la misma noche de su independencia en 1947. Pero el nombre de Rushdie se asocia irremediable y desafortunadamente a su novela *Versos satánicos* (1989), que ha motivado su persecución por los grupos integristas islámicos, como ya antes había suscitado polémicas *Vergüenza* (1983), sátira de los escándalos de la vida pública paquistaní. Al margen de lo extraliterario, *Versos satánicos* es una notable novela, pero —como otras de Rushdie— más ambiciosa que conseguida.

Bastante menos populares, citaremos aún a un par de narradores indios cuyo influjo es considerable entre sus contemporáneos: a Ahmed Ali (n. 1910) se le debe *Crepúsculo en Delhi* (*Twilight in Delhi*), considerada una novela clásica en su presentación del orgullo nacionalista indio en el seno de una familia musulmana; en cuanto a R. K. Narayan, es de destacar *El devorador de hombres*, un relato en que la atracción del mal entre las buenas gentes presenta ciertos toques irónicos.

d) Otros autores

En cuanto a los autores australianos, su máximo referente sigue siendo el narrador, dramaturgo y poeta Patrick V. White (n. 1912), nacido en Londres pero instalado definitivamente desde 1946 en Australia. Premio Nobel en 1973, su consagración se la debe a su producción narrativa y, en concreto, a su obra *El árbol del hombre* (*The tree of man*, 1955), una epopeya de los colonos que luchan por imponerse a la naturaleza en Australia; conectada con ella, *El explorador* (*Voss*, 1957) reflexiona sobre la soberbia de quien cree poder someter la obra de Dios con sus propios medios y expía su pecado internándose en el desierto. Su fama se consolidó en 1973 con *El ojo del huracán*, una novela más humana que las anteriores y en la que White hace gala de sus mejores registros expresivos. Por seguir con los narradores, recordemos ahora la producción de Peter Carey, cuyos detallado realismo descriptivo y verdad psicológica lo sitúan en la línea tradicional de la narrativa en lengua inglesa. Destaca Carey, no obstante, por su estilo claro y directo: su prosa, equilibrada pero tensa, ofrece una limpidez y exactitud

envidiables. Recordemos entre sus títulos *La inspectora de tributos*, basada en un suceso real acaecido en su país y que desembocó en un crimen sexual; más allá de éste —el escritor no lo hace aparecer en su novela—, le interesó, sobre todo, el análisis psicológico de los personajes: por un lado, la familia y sus relaciones, mediatizadas por el negocio y por un «pecado» anterior que expiarán los hijos; y, por otro, el contraste de esas personalidades y ese ambiente con el angelical talante de la inspectora.

Entre los poetas ocupan un lugar preferente Kenneth Slessor (1901-1971) y Robert D. FitzGerald (n. 1902). El primero puede ser tenido por introductor del Modernismo en Australia, librándose así de cierta veta nacionalista presente entre sus contemporáneos; temáticamente se declara vitalista y, estilísticamente, su poesía se caracteriza por su cuidado formalismo. Por el contrario, la lírica de FitzGerald, eminentemente conceptual, es la de un simbolista aproblemático que prima lo intelectual y cuyas preocupaciones se centran en las implicaciones filosóficas del lenguaje.

Intereses muy distintos guían la obra de otros líricos, eminentemente descriptivistas y neorrománticos. Recordemos entre ellos a Geoffrey Dutton (n. 1922), cuyo poder de evocación se traduce en una lírica bucólica pero abstracta; y al poeta, guionista y dramaturgo Douglas Stewart (n. 1913 en Nueva Zelanda), cuya obra nos presenta una naturaleza deshumanizada. Citemos por fin entre los autores australianos a A. D. Hope (n. 1907), apasionado y escéptico, en cuya lírica amorosa detectamos cierta vena latina de voluptuosidad y sensualismo; y a Francis Webb (n. 1925), cuyas escandalosas primeras composiciones cedieron al equilibrio, la serenidad y el rigor técnico de una obra eminentemente musical.

Una línea en algo similar a la australiana siguen los autores neozelandeses. Destacan entre ellos varias mujeres: la precursora fue Mary Ursula Bethell (1874-1945), cuya lírica modesta y sencilla tiene en la naturaleza su gran referente; junto a ella suele recordarse a Eileen Douglas (1894-1972), que en los años treinta introdujo en su poesía notas nacionalistas y en cuya obra predomina cierto tono «georgiano» de moralismo tradicional. Y, por seguir con las mujeres, recordemos aquí la labor narrativa de Janet Frame, entre cuyos títulos más significativos se encuentra *Rostros en el agua*. La vía tradicionalista, naturalista y de sencillez expresiva a que antes nos referíamos y que parece haberse impuesto en la literatura neozelandesa la encontramos igualmente en la producción de Alistair Campbell (n. 1925), que se ha interesado por la recuperación de la cultura indígena maorí. Pero el más

notable poeta neozelandés y el de mayor proyección es James Baxter (1926-1972), cuya precocidad quizá lo llevase a malgastar sus fuerzas. Sus mejores composiciones datan de la década de los cincuenta, en cuyos años finales se convirtió al catolicismo, poniendo a su servicio toda su inspiración y malogrando prácticamente su obra, que perdió todo su vigor.

Citemos también, muy rápidamente, a algunos autores canadienses cuya obra, evidentemente, se mueve en una órbita más cercana a la de la actual literatura norteamericana. Earle Birney (n. 1904) acaso sea el mejor poeta contemporáneo de su país; su lírica, descriptivamente minuciosa y hondamente rítmica, es muy notable desde el punto de vista técnico. El tema central de su poesía es el paisaje, en el cual no puede integrarse en la práctica el hombre, que adopta una actitud estoica. La naturaleza también tiene un lugar predominante en la producción de Margaret Atwood (n. 1939), que como poetisa se deja embargar por el sentimiento de grandeza que domina al hombre, sea indígena o colono, cuando se enfrenta a los vastos territorios canadienses. Entre sus obras narrativas merecen recordarse el libro de relatos *El huevo de Barba Azul* y, sobre todo, *El cuento de la criada*, una distopía del siglo XX en que se imagina a los Estados Unidos ganados por el fundamentalismo puritano y donde la protagonista —una criada— se refugia en la intimidad y en sus recuerdos, que pierden todo su sentido al no poder ser compartidos ni comunicados. Muy distinto tono tienen las respectivas obras de A. M. Klein (1909-1972) y de Irving Layton (n. 1912): el primero, judío, hace de la trascendencia divina y del goce del mundo su tema principal; mientras que el segundo, autor prolífico, ofrece una obra variada y desigual que, después de unos inicios exuberantes, se ha remansado para optar en los sesenta y setenta por los valores contra-culturales.

En cuanto a los autores británicos de expresión no inglesa, quizás el más sobresaliente sea el escocés Hugh MacDiarmid (seudónimo de Christopher M. Grieve, 1892-1978), que recuperó la tradición literaria *scottish* merced a un nacionalismo neorromántico y oportunista y se ganó de ese modo cierto favor durante el primer tercio de siglo, sobre todo con *A drunk man looks at the thistle* (1926). Aunque no sea oportuno comparar su labor —como se hizo— con la del romántico Burns (véase en el Volumen 5 el *Epígrafe 4.a.* del *Capítulo 7*), pues él mismo la abandonó en favor de su compromiso con el marxismo, se debe reconocer en él a un experimentador nato que, animado por el ejemplo de Joyce, concilió la tradición oral con las modernas necesidades expresivas del idioma. Admirador suyo fue Sorley

Maclean (seudónimo de Souhairle MacGill-Eain), autor escocés en gaélico a quien se le debe una lírica que intenta conferirle carácter universal a lo regional. Citemos junto a ellos a Alasdair Gray, que con su novela *Lanark* consiguió el reconocimiento para la narrativa escocesa, que con ella se incorporaba a la modernidad.

Entre los recuperadores de lo gaélico podemos recordar al también escocés Ian Clichton Smith, poeta, narrador y crítico que funde elementos ingleses y celtas —aunque, por razones de difusión, suele escribir en el primer idioma—; y al irlandés Patrick Kavanagh (1904-1962), poeta y dramaturgo que quiso poner de manifiesto la peculiaridad de su país haciendo confluir lo católico y lo gaélico —lo civilizado y lo «bárbaro»— como definidores de la identidad nacional.

6

Literatura estadounidense actual

1. Tendencias de la literatura estadounidense de posguerra

La victoria en la guerra también cambió el aspecto de la cultura posterior en los Estados Unidos, siendo su consecuencia inmediata, en lo literario, el abandono de toda certeza o seguridad estética e ideológica. Al contrario que las precedentes, las generaciones de posguerra se han instalado en la desorientación; han hecho de la carencia de respuestas su filosofía, de la evasión —en sus distintas formas— su modo de enfrentarse a la realidad, y del eclecticismo y la ambigüedad —cuando no del desinterés— su único credo político. Nace así el concepto (filosófico, social, cultural) de *posmodernidad* para designar una etapa en que la modernidad ha sido asimilada, pero no superada —salvo tecnológicamente—; el resultado es una cultura en gran medida carente de horizontes, desarraigada y desilusionada, y cuyas aportaciones son, más que otra cosa, enciclopédicas —en el sentido literal del término, como compendio de saberes establecidos—.

La crisis ha afectado sobremanera a la consideración del modo de vida americano dentro incluso de sus propias fronteras, siendo su rechazo —al margen de ideologías políticas— el síntoma más evidente del descontento de la cultura estadounidense de las últimas décadas, que bien podría caracterizase por su rebeldía. Podemos así hablar, en líneas generales, de una actitud «neorromántica», de una revalorización de la medida del hombre a partir de sus rasgos esenciales; y, en general, de una actualización de diversas formas de trascendentalismo y de espiritualismo que responden en su origen a los mismos motivos que el existencialismo europeo. La literatura estadounidense se ha abierto de este modo a influjos muy variados y ha recogido inquietudes muy diversas; es de notar en este sentido el peso en las letras norteamericanas actuales de la antropología y de la psicología, que no habían tenido gran eco hasta ese momento y que se han instalado en ellas con toda comodidad.

El resultado ha sido, hasta hoy, el desarrollo de una literatura considerada como una isla en el mar del progreso tecnológico; es decir, como una parcela de saber intuitivo frente al conocimiento positivo de la era tecnológica. Al margen de las tendencias formalistas que hayan podido existir en los Estados Unidos —herederas de la escuela estructuralista del *New Criticism* de los años treinta—, ha primado el cultivo de una literatura vitalista, pero por lo general alejada de todo sentimentalismo —a veces dionisíaca hasta la obscenidad—; ideológicamente violenta, absurda o satírica, resultado de una crítica más o menos explícita de la vida americana; y, sin embargo, formal y estilísticamente realista y tradicional, apegada a las fórmulas consagradas o, cuando menos, a los registros más coloquiales.

2. Novelistas norteamericanos consagrados

A pesar del gran número de narradores con que cuenta la posguerra en los Estados Unidos, los críticos han coincidido en señalar las escasas altura y profundidad de la más reciente novela norteamericana, a pesar de que podamos encontrar nombres de enorme difusión. A grandes rasgos, podemos achacarlo a su empobrecimiento a raíz del arrinconamiento y olvido de las experiencias de los autores de los años veinte a cuarenta, cuyas lecciones no solamente fueron incapaces de aprender —y no tenemos más remedio que volver a generalizar—, sino que se permitieron descalificar. En consecuencia, se ha abandonado la novela creativa y experimental que había venido produciéndose en los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX; y se ha retomado, por su lado, la vía más tradicional de novela burguesa, realista y evasiva, progresivamente revalorizada durante la posguerra, al igual que sus autores han sido consagrados en todo el mundo merced al empuje del mercado editorial.

a) Narradores de transición

Entre los narradores cuya producción actuó en su momento como nexo de unión entre la anteguerra y la posguerra destaca Robert Penn Warren (n. 1905), a quien quizá podamos señalar, no obstante, como el responsable de la ruptura del cosmopolitismo en favor de una recuperación del sabor rural de la literatura norteamericana. Tradicionalista tanto en lo literario como en lo político, supo vigorizar su escéptica reflexión sobre la sociedad de posguerra,

a cuyo racionalismo y falso progresismo opone una visión simbólica del mundo y una dimensión espiritualista del ser humano. Entre sus novelas, que suelen desarrollar el tema de la redención del hombre y de la recuperación de su dignidad, destacan *Todos los hombres del rey* (*All the king's men*, 1946), ambientada en el Sur y que presenta la ambición y la corrupción en torno a las que se mueve la política; e *Inundación* (*Flood*, 1964), donde la construcción de un pantano que amenaza a un pueblo llega a constituirse como símbolo de las fuerzas que acechan la vida social.

Pero el más reseñable de los autores de transición acaso sea Vladimir Nabokov (1899-1977), escritor en su lengua materna —nació en Rusia, aunque se nacionalizó norteamericano— como más tarde en francés y en inglés —idioma que lo consagró— a causa de su continua emigración: a Alemania, a Francia, a Estados Unidos y, finalmente, a Suiza, donde residió desde los años sesenta. El espíritu de Nabokov, esteta convencido, engarza perfectamente con el de la Vanguardia; su producción novelística sobresale, por un lado, por su artificiosidad, frialdad y cerebralismo, que lo hacen precursor del más joven experimentalismo; y, por otro, por su tono introspectivo y su tributo a la memoria como fundamento de su mundo narrativo, contemplado irónicamente desde un distanciamiento enriquecedor. Su obra más conocida es, con mucho, *Lolita* (1955 y 1958), sobresaliente por la sensualidad tanto de su estilo como, sobre todo, de su personaje central, la inolvidable e inquietante «nínfula» tiernamente adolescente. Pero quizá sea el cruel nihilismo que se desprende de su discurso narrativo la característica más acusada de la obra de Nabokov: en *Lolita* existe, al margen del retrato de la adolescente, el de toda una sociedad que vive en un sueño cuya falsedad se desvela implícitamente. Más claras en este sentido son sus novelas posteriores, entre las que acaso descuelle *Pálido fuego* (*Pale fire*, 1962), obra misteriosa y fascinante que trasciende los límites del género para constituirse en una bella reflexión sobre la creación literaria y en una celebración gozosa de la escritura como refugio frente a un mundo incomprensible; con ella Nabokov afrontaba el riesgo de rebasar formal y estéticamente cualquier distinción de géneros, creando una obra autónoma que remitiese a la verdadera razón de ser del artista: la creación. *Ada o el ardor* (1969), por su lado, es una novela menos lograda, pero de mayor tensión: la establecida por el diálogo entre los dos personajes —Ada y Van— acerca de los más variados asuntos, generalmente de carácter intelectual, moral, artístico, etc., si bien interrumpidos por un número considerable de episodios paralelos entre los que destaca el de la construcción de un mundo ficticio donde sus sueños

desembocan en la más trágica nada.

Similar orientación le confirió a su producción narrativa Anaïs Nin (1903-1977), nacida en Francia de padre español con ascendencia cubana y nórdica, casada con un estadounidense e instalada en París hasta su ocupación por las tropas alemanas, momento en que fijó su residencia en los Estados Unidos. Todas estas circunstancias la convierten en una escritora sólidamente formada y de deudas eminentemente europeas y vanguardistas, siendo Colette, por una parte, y Miller, por otra, sus maestros fundamentales (véase en el Volumen 8 los *Epígrafes 6* y *3.c.* de los *Capítulos 2* y *8*, respectivamente). No obstante, las obras de mayor trascendencia de Nin no han sido sus novelas, sino sus divulgados *Diarios*, publicados desde 1966 en adelante, cuyo sentido narrativo está íntimamente ligado a la percepción proustiana del tiempo. Entre su narrativa hemos de recordar *Delta de Venus* (1977) y *Pájaros de fuego* (1978), dos libros póstumos de relatos de temática sexual escritos en la década de los cuarenta.

b) Maestros de la novela de posguerra

Muchos son los nombres de los mayores narradores norteamericanos de las últimas décadas, muy difundidos a causa de la potencia del mercado editorial norteamericano. No obstante, dos son los nombres maestros de la actual narrativa estadounidense: el de Saul Bellow y el de Norman Mailer; el resto de los autores alcanzan, en algunos casos, alturas de interés, pero no puede decirse que hayan actuado como maestros reconocidos de generaciones posteriores.

I. BELLOW. Saul Bellow, nacido en 1915 en Canadá, puede ser considerado como el clásico de la actual narrativa norteamericana. Seguidor de los maestros del XIX europeo y conocedor del estado de las ciencias sociales —antropología y sociología, sobre todo—, su obra es la de un intelectual preocupado por rastrear la esencia de lo humano en una sociedad de la cual prácticamente ha desaparecido la valoración del hombre y en la que éste se siente aislado y alienado —a veces, hasta la neurosis—. Para ello suele servirse de personajes judíos cuya concepción y estilo de vida en absoluto concuerdan con los de la ciudad que habitan. El hecho de que el mismo Bellow fuese judío, así como su propia perplejidad ante el desarrollo de una sociedad inhumana, propician que en su obra encontremos con frecuencia formas y referencias autobiográficas.

Entre sus primeras novelas debemos recordar *El hombre que fluctúa* (*Dangling man*, 1944), inspirada en Kafka y en Dostoievski, que desarrolla el tema de la libertad en un mundo alienante; y, sobre todo, *La víctima* (1947), de rica ambigüedad, compleja y plena de humanidad, en que se enfrentan la concepción del mundo de un judío y un gentil. La novela que lo consagró y con la que conquistó el éxito fue *Las aventuras de Augie March* (*The adventures of Augie March*, 1953); más abierta y variada que las anteriores, hay también en ella una denuncia más evidente de la inhumanidad de la sociedad actual y, en concreto, un deseo expreso de señalar la falsedad del «sueño americano»; se centra para ello en un análisis pormenorizado de la personalidad de la protagonista, zarandeada en la gran ciudad de Chicago —trasunto de los Estados Unidos de los cincuenta— por los acontecimientos familiares y sociales. A partir de este momento, Bellow ha primado en su producción la idea de la aceptación del pecado por el ser humano: *Herzog* (1964), otra de sus grandes creaciones, lo hace como si de un exorcismo personal se tratase, adoptando la forma epistolar como medio de comunicación y análisis; su fallo provoca el desaliento del protagonista pero también le permite reconocer la existencia del destino y la necesidad de asumirlo. El tema podemos encontrarlo en obras anteriores y posteriores: recordemos *Henderman el rey de la lluvia* (*Henderman the rain king*, 1959), novela exuberante ambientada en África, donde el personaje descubre su ser esencial y los ánimos para una continua superación; y la pesimista *El planeta del sr. Sammler* (*Mr. Sammler's planet*, 1970), emparentada genéricamente con la ciencia-ficción.

II. MAILER. El de Norman Mailer (n. 1923) es el otro gran nombre de la narrativa estadounidense actual, de la cual acaso sea más representativo por su vitalismo y radicalidad. Hombre de coraje, ha encauzado su energía hacia la novela y el ensayo (género que le proporcionó grandes satisfacciones en los años sesenta) y muestra un talante ingenioso e intuitivo que no se detiene ante los temas más escabrosos o trascendentes. Escritor renovador e inconformista, su evolución intelectual lo ha llevado a una actitud crítica casi continua y, en concreto, a una revisión de la sociedad y la historia reciente de su país, adoptando a veces formas transgresoras afines a los «hipsters» (véase el *Epígrafe 3.c.I.*).

Todas estas notas podemos ya observarlas en la primera de sus obras de éxito, *Los desnudos y los muertos* (*The naked and the dead*, 1948), novela técnicamente innovadora donde la reflexión sobre la guerra conduce

inexorablemente a la denuncia de su inutilidad y, desalentadoramente, a una consideración de la sociedad de posguerra como idéntica a la anterior. La dureza y la insobornabilidad han seguido siendo después las notas características de la producción de Mailer, que ha pasado por momentos muy diversos. Con escasa aceptación fueron recibidas *Barbary shore* (1951) y *El parque de los ciervos* (*The deer park*, 1955): la primera es una alegoría sobre la revolución y sus errores, y una reflexión sobre las formas de totalitarismo a que puede conducir; y la segunda, un análisis de la decadencia e inconsistencia del «sueño americano» a través del retrato de la sociedad de Hollywood y de sus estrellas del cine. De mayor favor gozó su novela —quizá la más rebelde— *Un sueño americano* (*An American dream*, 1965), nuevamente una crítica del estilo de vida estadounidense, esta vez parodiando el género de la «novela negra» y trazando un retrato violento de Nueva York. De esta época es también *Why are we in Vietnam?* (1967), donde la caza de un oso por un grupo de amigos en Alaska —contraste idílico de una civilización violenta— es un simple pretexto para indagar en las raíces de la corrupción y la maldad de la sociedad contemporánea. Entre sus últimas obras sobresale *Noches de Antigüedad* (*Ancient evenings*, 1982), un libro demoledor cuyas diversas partes analizan la marcha de acontecimientos sociales y personales y que concluye con la necesidad de la muerte como única salida al vacío del mundo, de la aniquilación como garantía de futuro y del caos como promesa de un orden.

c) Novelistas «mayores»

Al margen de la producción de los que vienen siendo considerados como maestros de la narrativa estadounidense actual, hay que reseñar la de otros muchos novelistas de gran interés y de logros más que notables, y cuya obra acaso haya llegado con mayor facilidad al público tanto norteamericano como del resto del mundo.

Entre ellos quizás haya sido uno de los más difundidos John Updike (n. 1932), un narrador irónico y ágil cuyo clasicismo temático y formal no está reñido con su lirismo estilístico —patente en sus brillantes primeras colecciones de cuentos—. Sus novelas son básicamente relatos costumbristas de trasfondo existencialista y religioso; o dicho de otro modo: Updike es uno de los encargados de actualizar en los Estados Unidos una narrativa convencional concebida para diseccionar y reflexionar sobre las virtudes y los vicios de la actual moral burguesa. Ésta fue la dimensión que le proporcionó a

su primera novela, *La feria del asilo* (*The poor house fair*, 1959), donde nos ofrece un posible modelo del futuro «estado del bienestar», benevolente pero insensible, y —con él— una reflexión sobre el enfrentamiento ciencia/religión. Sus más altas cimas narrativas las alcanzó en sus novelas de los años sesenta. *Corre, conejo* (*Rabbit, run*, 1960) es la primera de ellas y la más conocida; en ella Updike echa mano de un héroe concebido al estilo tradicional: asediado por un mundo hostil y embrollado en asuntos sexuales, familiares y sociales de la más diversa índole, Conejo («Rabbit») Angstrom puede por fin escapar de toda corrupción salvo de la suya propia, a la que sucumbe. Sus continuaciones han sido *El regreso de Conejo* (*Rabbit redux*, 1971), tópica pero interesante novela sobre la crisis de los valores americanos a finales de los sesenta; y *Conejo es rico* (*Rabbit is rich*, 1981), una dura advertencia a una sociedad que ha hecho del dinero su valor supremo. Entre el resto de sus novelas son de destacar, por su originalidad, *El centauro* (1963), ambiciosa, densa y problemática actualización de la figura de Quirón y de la expiación de los pecados de los hijos; y *Las brujas de Eastwick* (*The witches of Eastwick*, 1984), una reflexión sobre los «demonios» del puritanismo norteamericano.

También sigue siendo muy popular la novela de J. D. Salinger (n. 1919) *El guardián entre el centeno* (*The catcher in the rye*, 1951), tan excelentemente acogida por crítica y público que el autor ha optado después por un total ostracismo, poniendo así límites con su silencio a una carrera meteórica. *El guardián entre el centeno* es el relato retrospectivo de las experiencias de un chico que abandona el colegio donde se halla interno para escaparse a Nueva York durante algunos días. Ajena a toda propuesta de rebeldía, la novela se plantea más bien como la búsqueda existencial, moral y espiritual de un sentido de la vida, como un breve peregrinaje que lleva a comprender al joven la miseria del ser humano. La dimensión imperceptiblemente religiosa de la novela, su tono confidencial y su fresco lenguaje adolescente hicieron y siguen haciendo de *El guardián entre el centeno* una de las novelas más influyentes entre las jóvenes generaciones de posguerra.

Formas características de la novela norteamericana de posguerra nos ofrece la producción de Wright Morris (n. 1910), un autor tremendamente prolífico en cuyo haber podemos anotar novelas notables y otras dignas de ser olvidadas; se le debe reconocer, no obstante, haber hecho de su experiencia el caldo de cultivo de su obra, marcada por el signo de la nostalgia y por la suave sátira de las costumbres americanas. También las novelas de James

Purdy (n. 1927) están impregnadas por la nostalgia y la sátira, aunque en su caso con tonos de violento humor negro de deuda surrealista. En su obra dominan el tema de la pérdida y violación de la inocencia y la contemplación horrorizada del mundo, que no impide, sin embargo, que sus personajes aspiren al ideal. Ya su libro de relatos *Color de oscuridad* (*The colour of darkness*, 1957) revelaba las dotes estilísticas de Purdy, que sabe cargar con las dosis justas de ambigüedad y sugestión sus narraciones; novelas posteriores —recordemos *Malcolm* (1959)— se caracterizan por su denuncia del sentimiento de orfandad de la sociedad y la cultura norteamericanas actuales. Entre sus últimas obras podemos recordar *Camino de la gloria* (*On glory's course*, 1984), crónica de un pueblecito norteamericano que se convierte en todo un símbolo de la salvaje crueldad de la sociedad actual.

Al hilo de la violencia temática y expresiva de Purdy podemos recordar a Truman Capote (1924-1984), un autor emblemático de la literatura estadounidense reciente por diversas razones: su precocidad, su fascinante aureola de malditismo y, a pesar de todo, por su rigor. Su variado estilo recuerda mucho, sobre todo en un primer momento, al de Faulkner, el maestro de la nueva narrativa norteamericana (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 4.a.* del *Capítulo 8*); pero el del joven es menos elemental y menos exuberante y, en contrapartida, mucho más onírico. Se debe esto a la recia y fulgurante personalidad de Capote, en cuya obra sueño y realidad se funden con plena naturalidad, cargándose de referencias y elementos personales entre los que tiene un lugar preeminente el sexo (su narcisista visión homosexual de la realidad es ya clásica). Sus primeras novelas —*Otras voces, otros ámbitos* (*Other voices, other rooms*, 1948) y *El arpa de hierba* (*The grass harp*, 1951) — lo consagraron como artífice de una prosa poética perversa en su contemplación mítica y nostálgica del Sur como un lugar de inocencia violada. Un estilo y unas preocupaciones muy distintas guían sus relatos posteriores: de entre los integrantes de *Desayuno en Tiffany* (*Breakfast at Tiffany's*, 1958), sobresale el que da título al volumen intencionalmente frívolo y de corte casi picaresco; mientras que en un nuevo cambio estilístico, *A sangre fría* (*In cold blood*, 1966) sin duda su obra maestra, consagra en los Estados Unidos un nuevo realismo de gran fortuna posterior, proyectando la actualidad sobre la ficción. Con un estilo característicamente sinuoso que revela a uno de los más finos estilistas norteamericanos de las últimas décadas, *A sangre fría* aprovecha un hecho real —una serie de asesinatos en Kansas— y lo trata periodísticamente para darle forma realista a su inusitada visión de la contradictoria sociedad norteamericana.

d) Otros autores consagrados

Junto a todos los citados hasta aquí, podemos recordar aún otro nutrido grupo de reconocidos novelistas de talla indiscutible cuya consagración quizás haya acusado mayores dificultades o haya conocido momentos desiguales. En su mayoría, sin embargo, aparecen aquí por ser figuras señeras de distintas tendencias narrativas cuya calidad artística merece ser destacada casi al margen de los movimientos en que se integran (véase el *Epígrafe 3*).

Ése es el caso de Bernard Malamud (n. 1914) con respecto otros novelistas judíos norteamericanos. A pesar del importante peso de este tipo de novela en los Estados Unidos, a Malamud lo consideramos entre los narradores consagrados por haber sabido trascender su visión religiosa con un humanismo integral que hace de su obra un canto a la verdad como condición para la regeneración del hombre y del mundo. Su novela más conocida —a causa fundamentalmente de su versión cinematográfica— es *The natural* (1952), donde el protagonista, un héroe del béisbol, puede reconstruir su vida gracias al amor esforzado y sacrificado de una mujer, así como a su fidelidad a un código ideal del deporte. Su interés por el tema de la conversión espiritual la encontramos en casi todas sus novelas, en las cuales suele aparecer la figura del artista como sinónimo de buscador de la verdad: destaquemos *The tenants* (1971), donde el tema de la crisis de la función del artista en la sociedad contemporánea adquiere un nuevo sentido al escoger como escenario el mundo de las minorías. Citemos también una de sus más complejas novelas, *El dependiente* (*The assistant*, 1957), que, al margen de todo sentimentalismo, desarrolla la historia de amor entre una judía y un gentil italiano.

Cercanas al género de la «ciencia-ficción» se hallan las novelas de Kurt Vonnegut (n. 1922), uno de los autores con mayor número de incondicionales en los Estados Unidos. Su producción, caracterizada por su carga visionaria, denuncia el actual progreso tecnológico y hace cundir la alarma por el alto precio que la humanidad está pagando por una felicidad más que discutible. Estas preocupaciones presiden tanto los inicios de su obra —en los años cincuenta— como sus libros más recientes, ya sean novelas —*Galápagos* (1985)— o ensayos. Entre sus primeras novelas destaca *Las sirenas de Titán* (1959), un ingenioso relato donde se contempla la posibilidad de que el ser humano obtenga la plena felicidad por medio de la hipnosis. Pero la fama de Vonnegut alcanzó su cima a finales de los años sesenta, cuando su nombre se ligó al de otros autores antimilitaristas, pacifistas y ecologistas: entre las

novelas de estos años la más aplaudida fue *Matadero cinco* (*Slaughterhouse five*, 1969), donde se unen «ciencia-ficción» y realismo, humor y horror para describir un episodio de la Segunda Guerra Mundial. Algo anterior, podemos recordar también *Cuna de gato* (*Cat's cradle*, 1962), una reflexión sobre la novela enmarcada en una isla caribeña aparentemente paradisíaca pero dominada por el creador de la bomba atómica, fundador de una extraña religión y refugiado allí junto a sus «criaturas» mutantes. Pero la mejor y más compleja novela de Vonnegut es *Madre noche* (*Mother night*, 1966), una reflexión sobre el alcance y extensión del totalitarismo en la sociedad contemporánea; partiendo del nihilismo como razón de ser filosófica del mundo actual, en ella encuentra su mejor expresión el característico sentimiento de culpa que —según Vonnegut— domina a la humanidad ante la vista de un mundo sembrado de muerte.

Entre los narradores norteamericanos consagrados que en algún momento de su producción han recurrido al experimentalismo —al que ha solido mostrase ajena la literatura estadounidense— encontramos dos nombres cuyo denominador común es su insatisfacción con el mundo o la sociedad. Al tono satírico ha recurrido John Hawkes (n. 1925), que ha hecho de su obra un refugio interior del que el autor es creador indiscutible por medio de la palabra. Al margen de sus primeras novelas, las más significativas son *Un brote de lima* (*The lime twig*, 1961) y *Segunda piel* (*Second skin*, 1964), donde el mundo del mal se reviste de formas de belleza degradada. A partir de los setenta y hasta nuestros días, las novelas de Hawkes han analizado lúcida y arriesgadamente los más sórdidos recovecos de la conciencia humana: recordemos *Las naranjas de sangre* (*The blood oranges*, 1971), la más lírica de todas ellas, donde esoterismo y erotismo se dan la mano en un relato ambientado en Grecia; y *Virginie* (1983), quizá la más osada por su carga de sádico erotismo —que roza la pornografía más violenta—. Junto a él podemos situar a E. L. Doctorow (n. 1931), que ha optado por una narrativa inteligente y arriesgada presidida por el signo de la vanguardia. Su insatisfacción con el mundo no le impide construir —como en *Ragtime* (1975), acaso su mejor novela— un denso retablo de la sociedad que lo rodea y cuya técnica recuerda enormemente a Dos Passos.

También aquí podemos situar a John Barth (n. 1930), quien opta por la transgresión como norma de creación con que enfrentarse a un mundo carente de sentido. Destacan en esta línea sus novelas *La ópera flotante* (*The floating opera*, 1956; versión definitiva: 1972), donde con un tono humorístico alienta a vivir de una forma libre y desinhibida; *El final del camino* (*The end of the*

road, 1958), cuya reflexión sobre la angustia existencial se instala en el terreno sexual; y *The sot-wed factor* (1960), una curiosísima novela que formalmente imita determinados géneros narrativos del XVIII —la novela burlesca y la «gótica»— y que, sin embargo, ofrece una complejidad característicamente moderna, con tramas diversas, un tenso estilo variado y una dimensión profundamente alegórica. Esta línea de indagación narrativa ha ido acentuándose en novelas posteriores: recordemos especialmente *Quimera* (*Chimera*, 1972) y *Sabático* (1982), textos que llegan a constituir meros ejercicios semánticos y estilísticos en que la literatura se repliega sobre sí misma.

Un tanto al margen de cualquier corriente actual quedan Jean Stafford (1915-1979) y John Gardner (1933-1982). La primera es una autora de profunda cultura cuya sensibilidad la ha llevado a retratar el alma femenina siguiendo la senda naturalista. Su producción destaca, no obstante, por su equilibrado intelectualismo y por su logrado esteticismo, que recuerdan el arte finisecular de un Henry James (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 10*). Gardner, por su lado, destaca como excelente conocedor de la Edad Media, su cultura y, sobre todo, su literatura; en su producción —recordemos *The nickel mountain* (1973)— recurre con frecuencia al tema del peregrinaje, símbolo de la necesidad humana de una renovación interior por medio de la sencillez y la ingenuidad.

Citemos por fin a William Styron (n. 1925), que comenzó escribiendo según los moldes «sureños» —véase el *Epígrafe 3.d.I.*— novelas como *Envuelta en la oscuridad* (*Lie down in darkness*, 1951), una tragedia doméstica ambientada en el profundo Sur estadounidense y cuyo tema —el sentimiento de autodestrucción que domina a una familia— ocupa un lugar central en toda su producción. La elección del mal como posible salida al vacío y al absurdo del mundo —tema de *La decisión de Sophie* (*Sophie's choice*, 1982), de gran éxito— y la presentación de un universo convincente donde vicio y virtud se dan la mano son las constantes de su narrativa. Su mejor novela acaso sea *Las confesiones de Nat Turner* (1967), muy controvertida en su momento, pues trata políticamente el tema de la libertad y de la rebeldía, novelando la historia de las primeras rebeliones esclavas del XIX y, a partir de ella, justificando el movimiento negro norteamericano, que atravesaba en esos años por su momento más vigoroso.

3. Otros movimientos y géneros narrativos

Aparte de la producción consagrada por los mejores autores de la actual narrativa norteamericana, hay que destacar el importante papel —decisivo, en ocasiones— desempeñado en los Estados Unidos por determinados movimientos y géneros cuyo influjo se ha extendido a otras artes y a la cultura en general y, con ellas, a la sociedad en su conjunto.

a) Novela de las minorías

El poderoso atractivo que los Estados Unidos ejercieron en su día y siguen ejerciendo hoy, ha hecho posible que durante todo el siglo XX el país haya acogido a gran número de inmigrantes, al igual que en épocas pasadas se instalaron en estos inmensos territorios personas llegadas de todas partes del mundo. Así pues, ha sido constante la formación e instalación de grupos minoritarios en la sociedad norteamericana —por razones sociales, religiosas, étnicas, etc.—, fenómeno que ha eclosionado en nuestra centuria a causa tanto de la masiva inmigración a principios de siglo como de la gran tasa de natalidad de esos grupos; y gracias, sobre todo, a la toma de conciencia de su identidad por parte de algunos de ellos (es el caso, particularmente, de los «negros» norteamericanos, que en la práctica han dado origen a una tradición literaria paralela durante la mayor parte de este siglo: véase el *Epígrafe 6*).

Hablaremos en primer lugar de la «novela judía» por diversas razones: la primera, porque los judíos constituyen la minoría que con mayor antelación ha dado forma a producciones literarias originales; en segundo lugar, porque tradicionalmente su integración no ha acarreado problemas en los Estados Unidos, manteniendo sin reparos sus manifestaciones culturales; y, por último, por el prestigio de los judíos norteamericanos, a causa fundamentalmente de un poder económico —casi toda la banca del país está en manos judías— que sintoniza perfectamente con el protestantismo ideológico dominante. Por todo ello la novela judía, de ideología liberal, suele ambientarse en el norte de los Estados Unidos y, en concreto, en las grandes ciudades (nos referimos, por supuesto, a una novela diferenciada, ya que en la mayoría de los casos los autores judíos desarrollan una producción perfectamente ajustada al resto de la literatura norteamericana; recordemos, en este sentido, la labor de Mailer y Bellow, los dos nombres mayores de la narrativa estadounidense de posguerra, al igual que la de Salinger, por citar sólo algunos nombres ya considerados en otros puntos de este Capítulo).

Aquí nos limitamos a tratar, por tanto, a aquellos narradores cuya producción ha sido considerada tradicionalmente como «judía»; esto es, a quienes han intentado producir en los Estados Unidos una novela diferenciada por el hecho de escribirse por y concebirse para la profundización en la mentalidad judía norteamericana. Hagamos referencia a los cultivadores de la novela en «yiddish», emigrados polacos de religión judía entre quienes ocupa un lugar destacado Isaac Bashevis Singer (véase el *Epígrafe 1.b.* del *Capítulo 10*). Junto a él suele recordarse al popular Philip Roth (n. 1933), en cuyas novelas se contempla y analiza la decadencia de la sociedad y la cultura norteamericanas a partir de la conciencia judía; el eje central de su producción es, no obstante, la lucha del individuo por su libertad y su verdadera identidad, tema en cuyo desarrollo juega un papel fundamental el sexo. Entre sus obras sobresalen las novelas *El lamento de Portnoy* (*Portnoy's complaint*, 1969), entre cuyas páginas se esconde la oscura relación de una familia judía —en concreto, de una madre posesiva con un hijo pródigo— presidida por el sentimiento de culpa, y *El fantasma del escritor* (*The ghost writer*, 1979), un bellísimo relato sobre la búsqueda de la paternidad de la creación. Su reflexión sobre el arte, característica de una segunda fase de su producción, también ocupa un lugar central en títulos como *La lección de anatomía*, al igual que cierto sentimiento burlón de traición a su clase y a su cultura por su mera condición de artista.

Como nombres de menor importancia podemos citar el de Edward Lewis Wallant (1926-1962), cuya obra fue valorada póstumamente y cuyo sentido de la existencia participa del sentimiento del absurdo (véase el *Epígrafe 3.d.II.*); y el de Henry Roth (n. 1906), que en *Llámalo sueño* (*Call it sleep*, 1934) puso la moral «yiddish» al servicio de una visión radicalmente izquierdista de la política y la sociedad norteamericanas.

Mucho más reciente, la producción literaria de los «chicanos» —nombre que reciben los mejicano-americanos— ha crecido en importancia y prestigio en las dos últimas décadas. Aunque la incorporación de los mejicanos a la sociedad norteamericana data del siglo pasado, cuando los Estados Unidos ganaron buena parte de su actual territorio a expensas de México —Arizona, Nevada, California, Utah, Texas, Nuevo México y buena parte de Colorado —, no ha sido hasta la posguerra, y en concreto hasta mediados de los sesenta, cuando los «chicanos» han dado forma a un movimiento política y socialmente reivindicativo frente a los anglosajones. Las diferencias y la tensión entre ambos grupos constituye precisamente el centro de esta literatura, siendo el problema de la lengua un fiel reflejo de aquéllas: escrita

tanto en inglés como en castellano, cuando no en un híbrido entre ambos —el llamado «caló», «spanglish» o «tex-mex»—, la mejor literatura chicana suele ser la de autores angloparlantes plenamente incorporados a la sociedad norteamericana (es el caso de John Rechy: véase el *Epígrafe 3.c.II.*). Sus temas, por el contrario, le son propios: la cuestión del traspaso de los territorios mejicanos a Estados Unidos, la Revolución —una constante en la ideología mejicana—, la participación como soldados de los Estados Unidos en guerras como la Mundial y la de Corea, su situación en los sesenta y setenta, etc.

b) «Novela negra»

Concebida originalmente en los años veinte como un subgénero del cuento de misterio y de terror de tradición anglosajona, la llamada «novela negra» norteamericana debe su nombre a una colección francesa —la «serie negra»— que en la posguerra agrupaba traducciones destinadas a satisfacer el nuevo gusto del público que abandonaba en Europa el crimen psicológico por el crudo realismo norteamericano. En los Estados Unidos, sin embargo, no se conoce por ese nombre y sigue siendo clasificada en muy diversas tendencias que nosotros vamos a obviar por centrarnos exclusivamente en los nombres de los maestros. El género se caracteriza, en primer lugar, por su especialización a raíz de la demanda; por su carácter eminentemente urbano, que implica un tratamiento determinado de ambientes y personajes; y, por fin —pero no en último lugar—, por su crítica implícita de la sociedad capitalista post-industrial, ante la que los autores adoptan posturas muy diversas, desde la exaltación de la lucha contra el crimen organizado hasta la ambigüedad, la denuncia de la corrupción del sistema o la simple impasibilidad.

Los dos clásicos de la «novela negra» norteamericana han sido Hammett y Chandler. El gran maestro acaso haya sido el primero, Dashiell Hammett (1894-1961); detective privado él mismo, es el «chico duro» entre los clásicos del género: enfermo crónico, alcohólico, soldado en las dos guerras mundiales, inconformista e izquierdista condenado en la «caza de brujas» de los cincuenta, etc., fue Hammett quien en los años treinta —con *El halcón maltés* (*The Maltese falcon*, 1930) y *La llave de cristal* (*The glass key*, 1931) — consagró el modelo de la «novela negra» tal como la conocemos hoy, de altura literaria envidiable, resultado de un realismo descarnado y objetivista hasta la desnudez y soporte de un personaje cínico y duro —en su caso, el detective Sam Spade—. Por el contrario, Raymond Chandler (1888-1959) fue

educado refinadamente por su absorbente madre y de hecho inició su vida profesional como empresario y después como alto ejecutivo; pero en 1932 lo abandonó todo y se consagró a escribir relatos policíacos para las revistas. *El sueño eterno* (*The big sleep*, 1939) lo catapultaría a la fama tanto a él como —quizá más aún— a su protagonista, el detective Philip Marlowe. A esta novela le siguieron otras con el mismo personaje, aunque serían aquélla y *El largo adiós* (*The long goodbye*, 1953) las mejores de la serie. Todas ellas nos revelan a un artista vigoroso, a un magistral y mordaz retratista y a un humanista escéptico que, pese a la ruina que contempla a su alrededor, confía aún en el perfeccionamiento espiritual del hombre.

Entre los cultivadores clásicos de «novela negra» es digno de mención James M. Cain (1892-1977), colaborador habitual de revistas, dramaturgo ocasional y guionista de Hollywood. Su primera y más famosa novela, *El cartero siempre llama dos veces* (*The postman always rings twice*, 1934) y la posterior *Pacto de sangre* (*Double indemnity*, 1936) lo revelaron como un escritor bien dotado que, según los cánones del género, consagraba un lenguaje y una acción violentos. Su principal aportación al género consistió en la creación de unos personajes convincentes por su aire cotidiano, por su evolución psicológica y, con ella, por la indagación en los motivos que los arrastran de la normalidad al crimen. Precisamente esa senda ha sido la seguida por Patricia Highsmith (n. 1921), escritora más popular en Europa, donde reside, que en los Estados Unidos. Su consagración se debió inicialmente a la versión cinematográfica de *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*, 1949) —realizada por Hitchcock—, donde dos personajes traman el crimen perfecto al conocerse casualmente y descubrir que pretenden librarse de la misma persona. Aunque tiene mejores novelas, como *Mar de fondo* (*Deep water*, 1957) y *El diario de Edith* (*Edith's Journal*, 1978), las más populares las protagoniza Tom Ripley, un personaje que resume la peculiar sutileza de esta autora especialmente atenta a los matices psicológicos: destaquemos *The Ripley's game* (1974) —cuyo título en España fue *El amigo americano*— y *Tras los pasos de Ripley* (*The boy who followed Ripley*, 1980).

c) Novela y contracultura

La contracultura entendida como forma de enfrentamiento con la cultura dominante y con los modos de vida alienantes consagrados por ésta, es quizás una de las manifestaciones más peculiares y características de las artes

actuales. En tanto que símbolo y resumen de la civilización capitalista occidental, los Estados Unidos han conocido durante la posguerra diversas formas de contracultura, si bien hay que advertir que en su mayoría —o globalmente— éstas han sido asimiladas, absorbidas y asumidas por la cultura dominante.

Citemos como posible antecedente de la actual narrativa contracultural norteamericana al precoz Gore Vidal (n. 1925), decadente y esteta, un novelista elegante, refinado e innovador que casi siempre suscita la polémica por la ambigüedad de sus temas —preferentemente el de la homosexualidad — y el tono demoledor y sarcástico con que contempla la sociedad que lo rodea.

I. EL MOVIMIENTO «BEAT». El movimiento contracultural norteamericano de más amplia difusión y repercusión fue el de los «*beatniks*», término de origen dudoso que, al decir de muchos, proviene del cruce entre la palabra inglesa «beat» —en el sentido de golpeado, abatido— y el nombre —«sputnik»— del primer satélite artificial lanzado por los soviéticos al espacio por esas fechas. El movimiento «*beat*» nació a finales de los cincuenta como una amalgama cultural en que se mezclaban elementos artísticos, espirituales e ideológicos de muy diverso signo. A grandes rasgos, podemos señalar como sus notas más acusadas su misticismo, que pretendía la simplicidad espiritual y se instalaba a caballo entre el budismo y el cristianismo originario; y su declarado antiburguesismo ético y estético, que hizo de la música y las drogas —unidas al sexo— su estandarte.

Una de las más claras muestras del estilo de vida «beat» y de sus posibilidades literarias lo tenemos en Jack Kerouac (1922-1969). Su novela *En el camino* (*On the road*, 1957) atinó con el símbolo vital de toda una generación, a la que le abrió nuevas e insospechadas rutas y a la que invitó a una mudanza continua; más allá de su simbología y de su valor generacional, *En el camino* es una novela en la mejor tradición americana, tanto estilísticamente con su ritmo espontáneo, presidido por el «jazz», como temáticamente con su exaltación de un sentimiento salvaje de la vida en un continente inmenso. Después de *En el camino*, Kerouac publicó *Los subterráneos* (1958), donde aboga por un amor instintivo y prohibido, libre de ataduras y prejuicios; y *Los vagabundos de Dharma* (*The Dharma bums*, 1958), posiblemente su mejor obra y la más representativa de la mística «beat», un canto a una creación bien hecha y amable que presenta tonos contraculturales por su orientalismo y su indigenismo.

Emparentados con el movimiento «beat», de muy distinto signo son, sin embargo, los «*hipsters*», cuyo más genuino representante sigue siendo William Burroughs (n. 1914), uno de los mitos de la contracultura norteamericana. Su obra nos asoma demoledoramente a un mundo abocado al apocalipsis, fruto de su convicción del soterrado totalitarismo que mueve la política actual y del carácter alucinantemente mecanicista de nuestra sociedad. Inclinado al malditismo y a la marginalidad, ética y estéticamente la producción de Burroughs adopta y aboga por una obscena violencia radical que ha influido poderosamente sobre todo el movimiento «*underground*» norteamericano. Pese a que puedan citarse algunos otros títulos de su producción, recordaremos aquí *La máquina blanda* (*The soft machine*, 1964); pero, sobre todo, *El almuerzo desnudo* (*Naked lunch*, 1959), la mejor manifestación de su credo ideológico y literario; en ella nos presenta la destrucción de una humanidad diabólicamente controlada merced al sexo, las drogas y, sobre todo, a la tergiversación del lenguaje —«hablar es mentir», llegó a afirmar—. Estéticamente, el máximo valor de *El almuerzo desnudo* radica en su peculiar experimentalismo y en su sorprendente simbiosis entre sátira y horror.

Entre las figuras cercanas a los *beatniks* y los *hipsters* sobresalen Charles Bukowski (1920-1994), destructor —por medio de Chinaski, su «alter ego» literario— de toda clase de tópicos de la vida americana en obras como *Cartero* (*Post Office*, 1976) y *Hollywood* (1987); y John Rechy (n. 1924), cuya producción tiene su centro en el sexo y que destaca como cantor del mundo de la homosexualidad. Más desigual o variada es la obra de otros narradores que dan la impresión de haberse apuntado con oportunismo al carro de la contracultura: algo de esto hay en la obra del polaco nacionalizado Jerzy Kosinski (n. 1933), cuyo salvaje efectismo quiere remedar a Burroughs y que en algunos relatos parece un pornógrafo de escaso interés. Más convincente parece la producción de J. P. Donleavy (n. 1926), que reviste líricamente su convincente sensualismo; y la de Tom Wolfe (n. 1931), autor de éxito cercano a] «*underground*» de quien merece recordarse *The right stuff* (1979) —traducido al español como *Elegidos para la gloria*—, humillante sátira de la sociedad postindustrial. Recordemos también a Ken Kesey (n. 1935), que en *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One flew over the cuckoo's nest*, 1962) hizo de un hospital psiquiátrico todo un símbolo de una sociedad represiva, entonando un bello canto a la liberación integral y al comportamiento antisocial.

II. OTROS «MARGINALES». Situemos entre los «marginales» acaso más por su actitud vital que por su propia obra, a Paul Bowles (n. 1910), que en *El cielo protector* (*The sheltering sky*, 1949) nos ha dejado una impresionante novela, a medio camino entre el lirismo y la aventura, sobre la fuga de la civilización. Y citemos por fin a John Irving (n. 1942), uno de los últimos autores que ha consagrado una narrativa anticonvencional con novelas como *El mundo según Garp* (*The world according Garp*, 1978) y *Hotel New Hampshire* (1981). Perverso y provocador, Irving es un escritor ágil pero no efectista; un clásico de la corrupción y la descomposición en cuya obra los sentimientos de sadismo y morbosidad se imponen con un estilo directo en medio de un clima aprendido de los maestros del terror.

Caso muy distinto es el de la joven generación de narradores estadounidenses conocida como del «realismo sucio». Portavoces de una contracultura de la posmodernidad y, con ella, de la forma de vida de la «generación X», estos autores —nacidos en la década de los sesenta y que comenzaron a escribir a mediados de los ochenta— son en cierto modo herederos de los «beats» y han optado por instalarse en un mundo bien sin escala de valores, bien con éstos trastocados. Queda la duda, sin embargo, de si ese mundo capitalista y consumista que retratan y que horroriza al lector produce en ellos ese mismo sentimiento. Entre sus nombres debemos recordar los de David Leavitt, cuya mejor obra es *El lenguaje perdido de las grúas* (*The last language of cranes*, 1986); Jay McInerney, con *Bright lights, big city* (1984) —traducción española: *Luces de neón*—; y Bret Easton Ellis, con *Menos que cero* (*Less than zero*, 1985) y con *American psycho* (1990), sin duda su mayor éxito.

d) Otros tipos de narrativa

Menor trascendencia literaria, aunque no menor peso editorial, tienen otros tipos de novela de gran éxito en los Estados Unidos, y entre los que podemos encontrar obras de interés.

I. NOVELA DEL SUR. La visión diferenciada del Sur de los Estados Unidos tiene sus raíces en el siglo pasado y, en concreto, en la derrota de los secesionistas a manos de la Unión; sin embargo, y aunque nunca ha sido totalmente abandonada, a una primera contemplación idealizada le ha sucedido otra que considera que los valores tradicionalistas sólo le han traído al Sur, en la mayoría de los casos, prejuicios y embrutecimiento.

Entre los cultivadores de una novela del Sur durante la posguerra debemos citar en primer lugar a Robert Penn Warren, a quien ya hemos considerado entre los narradores de transición (*Epígrafe 2.a.*); su producción, ambientada preferentemente en el Sur, se caracteriza por su tradicionalismo ruralista, en un intento de recuperar el sabor más castizo de la literatura norteamericana. Como consagradora de la ideología tradicionalista sureña podemos señalar también a Eudora Welty (n. 1909), que potencia la oralidad en su producción, de cuyo auténtico sabor no puede dudarse. Sus relatos —recordemos *El corazón de los Ponder* y *Una cortina de follaje*— se ambientan en el Misisipí, tomado por la autora como centro y símbolo de un modo de vida sencillo y elemental cuyos máximos valores son la familia, la tierra y el respeto a las costumbres; el resultado es una obra directa en que el Sur es sinónimo de autenticidad y donde se expresa un credo conservador y ruralista.

Muy distinta es la intención de la producción de otras dos autoras que contemplan el Sur, respectivamente, como resumen de la intransigencia y como símbolo de la cerrazón del tradicionalismo conservador. Flannery O'Connor (1925-1964) considera el Sur, desde su catolicismo, como terreno abonado para el fundamentalismo protestante; sus novelas, más allá de la presentación de la vida sureña, pretenden mostrar la acción de la gracia salvadora divina aun entre una sociedad que la niega y cuyo funcionamiento se basa en la hipocresía. En la producción de Carson MacCullers (1917-1967), por su lado, aparece una sociedad provinciana encerrada en sí misma y condenada eternamente a la soledad y al embrutecimiento. Su leve esteticismo —heredado de la narrativa de preguerra— y sus personajes grotescos nos recuerdan algo a Faulkner, aunque hay en su obra mayor humanidad. Entre sus novelas destacan *El corazón es un cazador solitario* (*The heart is a lonely hunter*, 1940) y *La balada del café triste* (*The ballad of the sad café*, 1951); en ambas se nos muestra la estrechez de miras y el ostracismo de la sociedad de provincias, frente a la cual sólo quedan como soluciones la muerte o la adaptación.

Por el contrario, en la novela *Deliverance* (1970), de James Dickey (n. 1923), el campo sale vencedor de esa contraposición entre capital y provincia; Dickey, que se había iniciado en la poesía y que la abandonó por la narrativa, responde así a las nuevas inquietudes de nuestra época, haciendo una defensa de la ecología y de la vida rural frente al desequilibrio de la vida urbana.

II. NOVELA DEL ABSURDO. El sentimiento del absurdo no ha llegado a

originar, como en Europa, una corriente literaria; no obstante, en los Estados Unidos ha gozado de gran trascendencia un tipo de novela que pone la imaginación al servicio de una sátira del absurdo del mundo actual, y cuyo tono fantástico y paródico se conjuga con un versátil virtuosismo estilístico.

Entre sus más tempranos representantes sobresale John Cheever (1912-1982), un escritor tradicional, de estilo realista y temática costumbrista, que destaca como uno de los mejores cuentistas norteamericanos de posguerra. Su obra rezuma nostalgia por la pérdida del mundo de la infancia, evocado con tonos líricos que contrastan con el sentimiento de vacío y la sensación de pesadilla con que el autor se acerca al presente. Junto a él suele recordarse a Mary McCarthy (n. 1912), cuya producción destaca por la frialdad —aprendida de Edith Wharton (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 4.a.II.* del *Capítulo 10*)— con que retrata la sociedad norteamericana contemporánea.

Pero el mejor representante de este tipo de novela acaso sea Thomas Pynchon (n. 1937), escritor de peculiar personalidad —vive prácticamente recluido, ajeno al mundo literario y escondido de los medios de comunicación — cuyos niveles de exigencia estilística y conceptual lo acercan a Joyce a pesar de que sus novelas se aproximen al «subgénero» de la ciencia-ficción (ejemplo que de alguna manera cundió entre sus seguidores, entre los que podemos recordar aquí a Donald Barthelme, también brillante e inteligente, aunque con una más acusada tendencia al experimentalismo). Autor minoritario, difícil y críptico, humorista sutilísimo e inteligente, Pynchon pretende trazar la epopeya de un presente absurdo abordando temas intelectuales y morales de muy diverso signo, desde el enfrentamiento entre ciencia y arte a las posibilidades comunicativas del lenguaje, pasando por el amor, el sexo, la violencia, etc. Sobresalientes por su sabia denuncia del caos del mundo actual, sus arriesgadas novelas se cargan ideológica y políticamente para presentarnos, más que una sociedad, una civilización en ruinas, una humanidad en descomposición y, en general, un universo «entrópico» que viaja hacia su muerte y su destrucción. Entre sus novelas más significativas tenemos *V* (1963), *La subasta del lote 49* (*The crying of lot 49*, 1966) y *El arco iris de gravedad* (*Gravity's rainbow*, 1973); aunque todas ellas son aparentemente caóticas, su lectura completa —difícil por su denso estilo— nos proporciona una idea global de la compleja visión del mundo de Pynchon, quizás uno de los más peculiares e interesantes narradores estadounidenses del momento.

Más clásica a pesar de su carácter innovador, en la producción de Joseph Heller (n. 1923) predomina una visión desquiciada de la sociedad contemporánea, donde la locura ha tomado carta de naturaleza y se ha institucionalizado en forma de absurdo. Entre sus novelas sobresale *Trampa 22* (*Catch-22*, 1961), relato experimental en el que explora los límites del absurdo de la guerra y de la sociedad que ésta ha consagrado (Heller participó activamente en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, lo que ha dejado honda huella en su producción). Entre sus novelas posteriores destacan *Algo ha pasado* (*Something happened*, 1974), cuyo protagonista resume los deseos de imposible evasión que presiden su obra; y *Dios sabe* (*God knows*, 1984), una novela histórica que la figura del rey David y el símbolo de la Tierra Prometida hacen más agradable que el resto de las suyas. Muy distinto es el sentido del absurdo que preside la cosmovisión de Walker Percy (n. 1916), un novelista que introduce paulatinamente a sus personajes en situaciones alienantes nacidas de las realidades más cotidianas. Entre sus obras destacan *El cinéfilo* (*The moviegoer*, 1962), quizá la más conseguida de sus obras; y *La segunda venida* (*The second coming*, 1980), altamente significativa y la más elaborada.

Subrayemos también el valor de la producción de dos autores burlescos de menor trascendencia: Thomas Berger (n. 1924), creador de Reinhart, un héroe quijotesco enfrentado a ojos cerrados con una realidad envilecida; y John Kennedy Toole (1937-1969), autor desconocido en vida que se reveló como heredero del más clásico espíritu burlesco de tradición anglosajona con *La conjura de los necios* (*A confederacy of dunces*, 1980), novela que alcanzó un efímero pero resonante éxito.

Y situemos aquí, por fin, a dos de las más recientes figuras de una madura narrativa estadounidense: Paul Theroux (n. 1941) insiste en descubrirnos una sociedad conflictiva por naturaleza y en presentarnos a unos personajes que, en su lucha contra aquélla, o bien resultan grotescos, o bien terminan derrotados. Dos de sus novelas más interesantes son *Saint Jack* (1973), crónica de una vida novelesca imposible; y *La costa de los mosquitos* (*The Mosquito coast*, 1981), su obra más popular, relato de un viaje aterrador a las selvas suramericanas que hace bordear la locura al animoso protagonista. Por su lado, de Paul Auster (n. 1947) podemos citar su *Trilogía de Nueva York* (1985-1986) —integrada por *La ciudad de cristal*, *Fantasmas* y *La habitación cerrada*—, y *Leviatán* (1991); en ellas se dan la mano la intriga detectivesca, los temas de la personalidad y la escritura y una visión simbólica de la gran urbe como objeto de amor y odio, como pretexto para la heroicidad y la

bajeza.

III. LOS «BEST-SELLERS». Gran resonancia social tiene la aparición —con potente respaldo publicitario— de los llamados «*best-sellers*», un tipo de novela en el que se ha especializado el mercado editorial norteamericano y pensado para el consumo inmediato por un gran número de lectores. Aunque el *best-seller* pertenece en realidad a cualquier género narrativo, pues su única condición es satisfacer a un amplio público, existen predilecciones por parte de sus cultivadores. Recordemos para ello algunos —pocos, necesariamente — de los títulos significativos de este tipo de novela en los Estados Unidos (al margen de otros con indudable calidad literaria de autores consagrados y que constituyeran en su día auténticos *best-sellers*).

Podemos comenzar recordando la producción narrativa de James Jones (1921-1977), que responde en gran medida a lo que podríamos llamar «novela de guerra». La trayectoria literaria del autor estuvo marcada por el éxito de *De aquí a la eternidad* (*From here to eternity*, 1951), ambientada en los momentos previos del ataque japonés a Pearl Harbor; pero su mejor novela posiblemente sea *La delgada línea roja* (*The thin red line*, 1962), obras violentas donde crea una situación de máximo peligro y tensión para sus protagonistas. Sus logros son un estilo sobrio y directo, sus convincentes personajes y su dramatismo, aspecto éste que le atrajo el favor del público pero que hace pecar a su producción de cierto sensacionalismo.

Por las mismas fechas publicaba sus primeros *best-sellers* James A. Michener (n. 1907), un autor estilísticamente seguro y tradicional de vena realista y tremendamente popular gracias a novelas como *Sayonara* (1954). Citemos también como autor de transición a Nelson Algren (1909-1981), aunque no tanto cronológicamente como por la trascendencia de los personajes de sus novelas: héroes rebeldes —generalmente jóvenes— cuyo modo de vida marginal propicia su carácter de víctimas del sistema; niños, adolescentes y jóvenes, así como minorías raciales o sexuales cuya sincera búsqueda de un modo de vida particular y diferencial acabará estrellándose trágicamente contra la imperturbabilidad o la violencia de la sociedad establecida. Recordemos *El hombre del brazo de oro* (*The man with the golden arm*, 1949), novela de tono compasivo sobre el mundo de la drogadicción en Chicago; y *A walk on the wild side* (1956), un título emblemático cuyo tono de furiosa rebeldía y extravagancia prendió con fuerza en generaciones posteriores.

Ya más recientemente, Irwin Shaw (n. 1912) ha saboreado el éxito con

Hombre rico, hombre pobre (*Rich man, poor man*, 1969), cuyo protagonista, el senador Jordache, volvió a aparecer en novelas posteriores (algunas de las cuales han logrado mayor altura que las primeras). Junto a él podemos recordar a otro de los creadores de *best-sellers* de los sesenta y de los setenta, Harold Robbins (n. 1916), entre cuyas novelas más populares destacan *79 Park Avenue* (1955) y *Nunca ames a un extraño* (*Never love a stranger*, 1973). Un método similar sigue Arthur Hailey (n. 1920), el popular autor —muy llevado a la pantalla— de *Hotel* (1965) y *Aeropuerto* (*Airport*, 1968); mientras que otro muy distinto ocupa a Richard Bach (n. 1940), a quien se recuerda sobre todo por su *Juan Salvador Gaviota* (*Jonathan Livingstone Seagull*, 1972), un canto religioso a la búsqueda de la perfección. Menor fortuna —si puede decirse— han tenido autores que han podido dar sólo una vez con la clave del éxito: es el caso de Erich Segal (n. 1934) con *Love story* (1970), Peter Benchley (n. 1940) con *Tiburón* (*Jaws*, 1974), Alice Walker (n. 1930) con *El color púrpura* (1983) o Ann Tyler (n. 1944) con *El turista accidental* (*The accidental tourist*, 1985).

Más que como autores de *best-sellers*, debemos señalar como cultivadores de «subgéneros» muy en boga en las últimas décadas a los autores de novela de terror y de ciencia-ficción. Citemos como precursor a Howard Philips Lovecraft (1890-1937), cuyo prestigio creció después de su muerte con la reunión en volumen de su obra dispersa en revistas. Admirador y seguidor de la técnica y las obsesiones de Poe, sus relatos están ambientados en Nueva Inglaterra, confiriéndoles así un aire anacrónico y fantástico de gran efectividad; su principal aportación al género, sin embargo, consiste en haber hecho confluir en su obra misterio, terror y ciencia-ficción, y en haber creado una auténtica mitología del terror en títulos como *Los mitos de Cthulhu* (*The call of Cthulhu*, 1926) y *El horror de Dunwich* (*The Dunwich horror*, 1927), que todavía hacen las delicias de muchos lectores.

Pero el novelista norteamericano actual que más millones de ejemplares vende con el terror es Stephen King, uno de cuyos títulos de mayor éxito acaso haya sido *It*. En diversos géneros, aunque sobre todo en el de la ciencia-ficción, se mueve la producción de Michael Crichton, que tiene en *La amenaza de Andrómeda* y en *Parque Jurásico* sus dos títulos fundamentales. Mucho más lograda nos parece la obra de otros autores de ciencia-ficción: recordemos entre los pioneros a Ray Bradbury (n. 1920) con *Crónicas marcianas* (*The Martian chronicles*, 1950) y *Fahrenheit 451* (1953); entre los consagrados, a Isaac Asimov (1920-1991) —de origen ruso—, autor prolífico cuyo *Yo, robot* (*I, robot*, 1950) preludia la era de la electrónica; y, entre los

reservados a los lectores iniciados, a Ursula K. Le Guin (n. 1929), que destaca por sus conocimientos antropológicos, campo en el que se mueven los más jóvenes autores de ciencia-ficción.

4. La poesía actual en los Estados Unidos

Aunque no cuenta con el dilatado número de cultivadores de que disfruta la narrativa reciente, la poesía norteamericana de posguerra puede ser calificada de rica y diversa. Se deja notar, no obstante y salvo excepciones, la falta de autores y tendencias transgresoras, a causa, por un lado, del abandono de la estética modernista, escasamente cultivada por los norteamericanos; y, por otro, de la fidelidad a las formas consagradas por la modernidad anglosajona, que se traduce en este caso en una reacción americanista, en una afirmación neorromántica y en una vuelta al naturalismo expresivo.

a) Poetas neorrománticos

La puesta al día del espiritualismo propició una concepción de la poesía como instrumento trascendente y la recuperación y fidelidad de los poetas a la tradición anglosajona. De ese modo, se abandonaba la corriente de renovación inaugurada por los grandes poetas precedentes (Pound y el anglo-norteamericano Eliot) y se consagraba, por el contrario, la americanista y tradicionalista que había tenido en Sandburg, Masters y Frost, entre otros, a sus principales representantes durante la primera mitad del siglo. La sencillez y naturalidad de la vida humana, la contemplación optimista del mundo, la comunicación con la naturaleza, etc. reaparecen con fuerza —y con mayor o menor profundidad— en este tipo de poesía, de honda raigambre en los Estados Unidos.

I. POETAS «MAYORES». En esta línea destaca, sin duda alguna, Robert Lowell (1917-1977), a quien no puede discutírsele su lugar como figura mayor de la lírica estadounidense de las últimas décadas pese a no poder arrogarse el título de maestro. Su producción poética se inició en los años cuarenta continuando, por un lado, la tradición literaria familiar —recuérdese la importante aportación de Amy Lowell a la nueva poesía norteamericana (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 2.b.II.* del *Capítulo 8*)—; mientras que, por otro, se rebelaba contra ella abrazando el catolicismo y repudiando el

intransigente puritanismo heredado de sus padres, línea en que se sitúan libros como *El castillo del lord aburrido* (*Lord weary's castle*, 1946) y *Los molinos de los Kavanaugh* (*The mills of the Kavanaughs*, 1951).

Esta íntima contradicción, además de ser motivo de su personalidad neurótica, alienta toda su obra, que constituye una excelente muestra del raro eclecticismo de la poesía norteamericana de las últimas décadas. Rebelde, inconformista y extravagante, Lowell fue objetor de conciencia y pacifista —por lo que ingresó en la cárcel— en un intento de liberarse de sí mismo y de su origen —citemos al respecto su libro *Estudios sobre la vida* (*Life studies*, 1960)—; pero también ha sido uno de los mejores representantes del conservadurismo norteamericano, apostando por el tradicionalismo como esencia y motor del país (recordemos al hilo de esta observación al conservador Robert Penn Warren, que como poeta —de su novela nos hemos ocupado en el *Epígrafe 2.a.*— prefiere un formalismo retoricista pero vigoroso). En libros posteriores se ha servido de moldes y acentos muy diversos de la tradición moderna —como diálogos y monólogos dramáticos, al igual que poemas filosóficos, morales y confesionales— para dar cuerpo a una obra clasicista y vitalista, de toques autobiográficos, donde caben prácticamente todos los temas del género —y que tiene en *Historia* (1973) su mejor título—.

Por su lado, John Berryman (1914-1972) acaso sea uno de los nombres más consolidados de la poesía norteamericana de posguerra, a pesar de la hermética dificultad de su obra, que ha evolucionado sabiamente desde su oscuro intelectualismo inicial. Sus primeros libros acusan el influjo de Pound y de Eliot y bien pueden ser tachados de cerebrales; pero a mediados de los cincuenta, y a causa del amor —que encuentra su justo lugar en sus sonetos de los sesenta—, su lírica ha ido transformándose en un objeto trascendente que invita a la reflexión. Libros como *Homenaje a la señora Bradstreet* (*Homage to mistress Bradstreet*, 1956) y *Los cantos del sueño* (*The dream songs*, 1969) recuperan las formas clásicas y, tendiendo a lo narrativo y a lo dramático, reflexionan sobre la historia americana: el primero a raíz de un bello y seductor diálogo con la poetisa (véase en el Volumen 6 el *Epígrafe 2* del *Capítulo 11*); y el segundo, a partir de una galería de personajes actuales.

II. OTROS NEORROMÁNTICOS. Entre el resto de los cultivadores de una lírica heredera del espíritu romántico anglosajón y del tradicionalismo americanista consagrado por Whitman, podemos destacar aún algunos nombres.

Citemos aquí a Theodore Roethke (1908-1963), quien mostró su

preferencia por una poesía meditativa pero sensualista, fruto de su ingenuo y primitivo optimismo ante el mundo. Sus inclinaciones psicológicas hacen que en sus composiciones poéticas predomine el tema del renacimiento espiritual del ser humano pese al clima de muerte que lo rodea en el mundo. Ingenuamente optimista fue también en sus inicios la poesía de Richard Eberhart (n. 1904), a quien puede tenerse por autor de transición y que en los sesenta produjo una poesía visionaria y reflexiva. Mayor complejidad reviste la obra de Wilbur y Kinnell, dos poetas con preocupaciones similares. Richard Wilbur (n. 1921) contempla el mundo desde una perspectiva religiosa y lo explica y evoca ritualmente haciendo gala de un estudiado formalismo. Merecen una mención especial su tratamiento del tema amoroso, desde una óptica claramente neoplatónica, como ordenador del caos del mundo; y su ajustado clasicismo, que recupera moldes y recursos de la tradición anglosajona ya casi olvidados. Orientación muy similar nos ofrecen las exuberantes y barrocas composiciones de Galway Kinnell (n. 1927), cuya honda religiosidad intenta ser una respuesta al sentimiento de angustia y soledad de la existencia humana. Cercano a ambos, el poeta y narrador Howard Nemerov (n. 1920) produce una lírica metafísica en que la naturaleza —según la mejor tradición norteamericana— actúa como instrumento trascendente.

Como representantes del neorromanticismo imperante podemos recordar a otros autores cuyo eclecticismo y personalidad literaria los hace relativamente independientes —y también, posiblemente, de menor talla—. A James Dickey (n. 1923) y a W. S. Merwin (n. 1927) los une el hecho de preferir las formas líricas abiertas: en el caso del primero, su vitalismo se traduce en una poesía «mal hecha» —como él mismo la llamaba— de tono preferentemente moral y de alcance tímidamente social; el segundo, por su lado, es un autor versátil muy influido por los clásicos y que gusta del recurso a la mitología. Cercano a él se halla Donald Hall (n. 1928), cuya poesía sugestiva y exigente, formalmente contenida, presenta connotaciones pastoriles. Más interesantes nos parecen los poetas que han hecho de lo autobiográfico el centro de su producción: citemos a W. D. Snodgrass (n. 1926), poeta directo, ingenioso e irónico con tendencias formalistas; y a las poetisas Anne Sexton (1928-1974), cuya sincera voz elegíaca actualiza la sensibilidad femenina tradicional de Nueva Inglaterra; Adrienne Rich (n. 1929), cuyo feminismo combativo nos resulta a veces extraño; y Sylvia Plath (1932-1963), cuyo motivo de inspiración fue la locura que la arrastró al suicidio en Inglaterra —donde vivió sus últimos años con su marido, el poeta Ted Hughes (véase el

Epígrafe 2.b.II. del *Capítulo 5*)—. Cercano a esta línea autobiográfica se halla la lírica del jamaicano —nacionalizado— Louis Simpson (n. 1923), poblada por los recuerdos del mundo de su infancia.

Citemos por fin a algunos de los autores herederos del visionarismo posromántico: el combativo Robert Bly (n. 1926), conectado con el Surrealismo y atento a la dimensión social de la poesía; y James Wright (1927-1972), cuya poesía de la experiencia se traduce en una voz directa y coloquial marcada por la nostalgia de una edad y un mundo pasados.

b) Mística, poesía y contracultura

A finales de los cincuenta, San Francisco experimentó un renacimiento cultural de gran trascendencia y cuyo peso iba a dejarse sentir durante casi toda la década siguiente. Este renacimiento iba a adoptar como suyas señas de identidad que le eran ajenas y que iban a confluir en una extraña amalgama presidida por el eclecticismo, el exotismo y una suerte de misticismo religioso influido a partes iguales por el cristianismo y el budismo.

Entre los posibles precursores de este tipo de poesía debemos señalar a Kenneth Patchen (1911-1972), quien en los años cuarenta dio forma en sus versos de filiación surrealista a un mundo violento y decadente temáticamente emparentado con el de Henry Miller pero en sintonía ideológica con Whitman. Curiosa —cuando menos— resulta la evolución literaria del interesante Karl Shapiro (n. 1913), heredero en sus inicios del Modernismo anglosajón y que más tarde denostó toda forma de intelectualismo y de formalismo cultivando una poesía en prosa de tema autobiográfico y tono grotesco. Sus últimas composiciones, aun rehuyendo el hermetismo, incurren nuevamente en cierto artificialismo, guiado ahora por el signo de la marginalidad.

Un autor de transición, Kenneth Rexroth (1905-1982), heredero en un primer momento de la estética surrealista, fue el portavoz de esta tendencia poética —sobre todo con *El dragón y el unicornio* (1952)—; su violenta iconoclastia y las amplias y exóticas resonancias culturales de su obra iban a calar en los «beats» —entre ellos el propio Ginsberg— y en los poetas californianos. Entre éstos sobresale Robert Duncan (n. 1919), cuya estética se halla a caballo entre la mística y el erotismo, siendo el motivo central de su obra un peregrinaje espiritual que desemboca en el culto al sexo. En un terreno bien distinto se mueve el irreverente Lawrence Ferlinghetti (n. 1919),

animador de distintas y arriesgadas empresas culturales y poeta extravagante y sarcástico —sobre todo cuando se acerca a temas esotéricos— cuyo efectivo coloquialismo expresivo ha tenido gran fortuna. Lo más llamativo de su poesía, sin embargo, es su deuda con el arte «pop» y con Apollinaire.

Vinculada con la estética de los poetas de San Francisco está la de los «beats», que se relacionaron con aquéllos desde Nueva York y de quienes los separan unos postulados más claros: el rechazo de los valores burgueses y de cualquier forma de convencionalismo, la búsqueda de una «santidad negativa» —al estilo de Genet (*Epígrafe 7.b.* del *Capítulo 4*)— y, estéticamente, el repudio de cualquier formalismo y la apuesta por la intuición como motor de la creación artística (véase también el *Epígrafe 3.c.*).

El máximo representante de la poesía «beat» es Allen Ginsberg (n. 1926), cuyo nombre está estrechamente unido al de la contracultura norteamericana y occidental. Odiado y admirado, Ginsberg ha sido el cantor de la marginalidad y los anticonvencionalismos en la posguerra estadounidense, y ha celebrado con espíritu anarquista, rebelde y obsceno la droga y el sexo como instrumentos de una nueva percepción del mundo, llegando a experimentar hasta el límite sensaciones prohibidas. Hay que advertir que para Ginsberg la transgresión prácticamente no existe, puesto que se crió en un ambiente violento y desquiciado que trasplantó más tarde al círculo de sus amigos universitarios, entre ellos Kerouac y Burroughs. Sus experiencias y lecturas lo llevaron a perseguir como meta una poesía visionaria y alucinada deudora de concepciones y modelos románticos y posrománticos, y que respondía a procesos intuitivos que no conocían cortapisas morales ni expresivas (por lo que sus problemas con la censura se remontan a 1956, con *Howl and other poems*). Entre sus obras emblemáticas se hallan *T.V. baby poems* y *Planet news*, dos libros de 1968 en los que tenía cabida desde la «psicodelia» a la política y la ecología, por lo que se convirtieron inmediatamente en auténticas crónicas poéticas de la época.

No se le queda a la zaga como poeta representativo del movimiento «beat» el neoyorquino Gregory Corso (n. 1930). Durante su infancia y adolescencia conoció el abandono y tuvo que ser recluido en reformatorios y prisiones, hasta que coincidió con Ginsberg; éste le brindó su amistad y le descubrió la marginalidad y la contracultura como forma de vida, y el exhibicionismo y el tono profético como actitudes literarias. De muy distinto signo es la obra de Gary Snider (n. 1930), cuyo misticismo naturalista es fruto de sus convicciones religiosas y de su recia formación espiritual —

básicamente oriental—. Su poesía, unitaria y orgánica, funde y armoniza marxismo y zen, siendo sintomática del pensamiento radical de los jóvenes de los sesenta.

c) Poesía formalista y neovanguardista

Aunque hasta aquí hayamos considerado a algún que otro poeta formalista norteamericano, ninguno de ellos lo hace como creador de un arte autónomo y autosuficiente cuyo referente esté en sí mismo; sino que, por lo general, su potenciación expresiva se limita a subrayar la temática naturalista y el afán tradicionalista que animan el neorromanticismo norteamericano.

Por el contrario, los poetas que citaremos ahora integraron en los años cincuenta una vanguardia artística que hizo del formalismo la expresión de su culto a un arte total. Agrupados bajo la de nominación de «*Black Mountain poets*» («poetas de la Montaña Negra»), sus cultivadores eran profesores y alumnos de un colegio universitario —The Black Mountain— cuya «poesía proyectiva» intentaba captar y proyectar formalmente sus valores conceptuales El animador de este movimiento fue Charles Olson (1910-1970) rector del colegio por esos años, quien alentó a compañeros y alumnos a romper con la tradición, a servirse de una curiosa amalgama de ciencia y arte y a crear una disposición tipográfica que descargase sobre el lector la real emoción que había inspirado al autor. Recordemos sus *Poemas máximos* (*Maximus poems*) —sobre todo los de los años cincuenta— y el influyente *Versos proyectivos* (*Projective verse*, 1959). Aparte del propio Olson, entre sus representantes —que dieron sus mejores frutos en los años sesenta— debemos citar a Robert Creeley (n. 1926), el más conocido de ellos, cuyo laconismo, que no se detiene ante la página en blanco, crea una peculiar musicalidad vanguardista.

Por su lado, la línea de hermetismo propuesta por John Berryman (véase el *Epígrafe 4.a.I.*) podemos encontrarla en otros poetas que, frente a éste, la continuaron hasta desembocar en el experimentalismo. Aunque sus nombres no alcanzan excesivo relieve, podemos destacar a Delmore Schwartz (1913-1966), que experimentó con formas genéricas mixtas y nos proporcionó una poesía cambiante de tono conversacional; a Elizabeth Bishop (1911-1979), de obra objetiva pero ricamente colorida, resultado de una asimilación sensorial de la naturaleza por la literatura; a Anthony Hecht (n. 1922), de verso sólidamente cincelado; y a Daniel Hoffman (n. 1923), que

ha puesto la experimentación al servicio de una poesía celebrativa.

En cuanto a la poesía norteamericana estrictamente experimentalista, debemos recordar la labor de los llamados «*Poetas de Nueva York*», cuyas afinidades con el neovanguardismo europeo y con otras artes ajenas a la literatura son evidentes. John Ashbery (n. 1927), quizás el más clasicista de ellos, es un autor delicado y elegante cuya cultura no le impide realizar una poesía de la cotidianeidad de tono levemente trascendental y técnicamente novedosa. Por su lado, la obra de Kenneth Koch (n. 1925) y de Frank O'Hara (1926-1966), excelentes conocedores de las Vanguardias europeas y del arte contemporáneo en general, se caracteriza por su rechazo de cualquier estructura y la potenciación de la intuición.

Más interés puede tener Randall Jarrell (1914-1965), cuya producción crítica y lírica influyó poderosamente entre los jóvenes poetas, a quienes les cautivó su conjunción de formalismo y coloquialismo y que vieron en él a un neorromántico actualizado. Aunque en su obra podemos encontrar temas muy diversos, sobresale su tratamiento directo e inteligente del sentimiento de temor ante la muerte, una obsesión siempre presente en su obra y que lo empujó al suicidio.

5. Teatro norteamericano de posguerra

Afirmábamos en su momento (en el anterior Volumen, *Epígrafe 5* del *Capítulo 8*) que el teatro norteamericano había evolucionado sorprendentemente en el primer tercio del siglo XX, pasándose —gracias a figuras entre las que sobresale la de O'Neill— de un drama posromántico de casi nulo interés a un teatro moderno atento a la realidad circundante. Y apuntábamos también cómo la tradición y las convenciones burguesas habían impedido hasta entonces, y aun después, el desarrollo de un género sometido en mayor medida que el resto a las leyes del mercado, de tal modo que sólo la aparición de compañías independientes hizo posible la irrupción de nuevos autores en el panorama dramático norteamericano.

Pocos cambios han existido durante la posguerra, porque los circuitos comerciales, que confluyen en Broadway, han seguido apostando por un espectáculo de consumo de escaso valor —básicamente el musical—; y porque los empresarios que se han atrevido con piezas de mayor envergadura, lo han hecho arriesgando poco, estrenando o reponiendo obras de autores ya

consagrados y dificultando aún más —si cabe— la incorporación de nuevos dramaturgos a la escena. Si a ello le añadimos el hecho de que figuras de la talla de Tennessee Williams o de Arthur Miller marcasen la dirección del teatro de posguerra, tendremos como resultado un teatro ciertamente digno de mención, pero bastante constreñido. Sintomático es en este sentido el hecho de que muchos dramaturgos norteamericanos en absoluto se planteasen la necesidad de innovaciones, respetando convencionalmente el gusto burgués y siguiendo, en determinados casos, la tradición anglosajona de la «obra bien hecha» («*well made play*»).

La solución ha pasado por la creación —nuevamente— de circuitos marginales, lo que ha originado toda una forma de concebir y representar el espectáculo teatral: el llamado «*Off-Broadway*», es decir, el teatro al margen de Broadway, no ya sólo físicamente —pasando a Greenwich Village—, sino sobre todo ideológica y estéticamente, apartándose deliberadamente de los presupuestos del teatro imperante. Es este teatro «marginal» —ya veremos cómo se instala y consagra— el que acaso haya estado más atento a sus propias carencias y necesidades, consiguiendo que en cierta medida los nuevos dramaturgos estadounidenses hayan conectado con el nuevo teatro europeo (sobre todo, con el «teatro del absurdo» y con el «teatro de la crueldad»). De cualquier forma, y en líneas generales, en los Estados Unidos el género peca todavía de apego a las formas tradicionales, acusa cierto despego de las preocupaciones de la sociedad norteamericana y en él sigue echándose en falta esa ambición por crear un espectáculo total e integral que ha preocupado a los maestros del teatro actual y que los ha convertido en auténticos líricos del drama.

a) Maestros de la escena estadounidense

Dos figuras llenan con su presencia las primeras décadas del teatro norteamericano de posguerra, cuya posterior orientación condicionan en gran medida: Tennessee Williams y Arthur Miller. Dos autores disímiles cuyo denominador común —como el de la mayor parte del actual drama norteamericano— es no haber renunciado a un realismo convencional, por más que lo hayan expresado de formas diversas.

I. WILLIAMS. El prolífico Tennessee Williams (seudónimo de Thomas Larnier Williams, 1914-1984) es quizás el más popular de los dramaturgos norteamericanos actuales, ya que los mejores títulos de su producción han

encontrado una excelente acogida en el celuloide.

Su concepción del mundo nace de una visión peculiar, desasosegante y fantástica del Sur de los Estados Unidos, deudora tanto de Poe y su «goticismo» como de Faulkner y su tratamiento mítico. Por otra parte, esta cosmovisión suele escoger el deseo como tema central —en la estela de D. H. Lawrence—, realizando sobre él diversas variaciones que tienen como denominador común la conjunción de su hondo lirismo con un sentimiento primario de violencia. De ahí el sensacionalismo que rezuma la obra de Williams y al que debe buena parte de su éxito; pero, más allá de los casos de ninfomanía, de las castraciones, los raptos o los asesinatos que puedan existir en su obra, en el fondo de todo ello está el espíritu humano según lo concibe su autor: terriblemente frágil, pero también extremadamente voraz, sirviéndose para retratarlo de la sexualidad como metáfora de una vida pervertida, como lo son sus personajes.

Su primera obra de éxito fue *El zoo de cristal* (*The glass menagerie*, 1945), drama familiar en gran medida autobiográfico donde aparecen sus propios recuerdos y experiencias. Amanda, su personaje central, es ya una de las grandes creaciones de Williams, como representante eterna de la mujer sureña cuyos ideales y fantasías resultan imposibles de realizar a causa de un ambiente opresivo y represivo. Pero fue *Un tranvía llamado deseo* (*A streetcar named Desire*, 1947) la obra que lo encumbró a la fama y que marcó todo un hito en la historia del teatro norteamericano actual. El personaje de Blanche DuBois no sólo le presta cuerpo en este caso a la nostalgia sureña, sino que personifica los conflictos de la sociedad estadounidense de los años cincuenta: soñadora y disoluta, vana y espiritual, derrotada y autodestructiva, resume en sí el enfrentamiento entre los instintos y la dimensión social del ser humano actual, entre la naturaleza y la civilización. Este enfrentamiento volveremos a encontrarlo en *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a hot tin roof*, 1955), otra de sus grandes obras; nuevamente en ella, como en la anterior, es el sexo el motor de la acción, aunque ahora en un clima de crisis y declive al que se une el de la familia tradicional, derrotada por el interés y el dinero.

Las últimas obras de Williams prácticamente no aportan nada nuevo a su producción, aunque entre ellas existen títulos dignos de mención. Recordemos *Dulce pájaro de juventud* (*Sweet bird of youth*, 1959) y *La noche de la iguana* (*Night of the iguana*, 1961); en todas ellas sigue apareciendo el tema sexual, cada vez más —si cabe— como expresión de un hambre insaciable de algo

indefinido y que se le escapa al hombre. En resumen, estas últimas piezas de Williams constituyen una radiografía sin esperanza de un mundo vacío y carente de sentido contemplado desde el estoicismo heterodoxo de un puritano rebelde.

II. MILLER. Frente al violento pesimismo nihilista que subyace en la obra de Williams, en la de Arthur Miller (n. 1915), el otro gran maestro de la escena norteamericana de posguerra, descubrimos a un moralista en cuya producción ocupa un lugar central el tema de la responsabilidad. Su recio y arraigado humanismo, su interés y grado de compromiso con la realidad y la directa sencillez de su estilo nos recuerdan casi inmediatamente la estética de los años treinta, con cuyo sentido del compromiso sintoniza perfectamente la obra de Miller (quien no ocultaba sus tendencias izquierdistas, que lo hicieron sentarse ante el Comité de Actividades Anti-americanas durante la «caza de brujas» de los años cincuenta).

Aunque su talento no pasó desapercibido para los críticos más atentos, su primera obra de éxito fue *Muerte de un viajante*. Antes de ésta había estrenado otras obras, entre ellas —con cierta resonancia— *Todos eran mis hijos* (*All my sons,* 1947), más prometedora que efectiva, aunque significativa de su producción por el tema que desarrolla: el sentimiento de culpa reinante entre la burguesía norteamericana. *Muerte de un viajante* (*Death of a salesman,* 1949), sin embargo, fue un clamoroso éxito y debe seguir siendo recordada como una de las grandes creaciones del teatro norteamericano actual. Con ella Miller crea una figura inolvidable —la de Willy Loman— y consigue una excelente, lúcida y demoledora radiografía de la mitología americana del éxito, que —paradójicamente— lleva al protagonista a la ruina y, con ella, al suicidio. Antes contemplamos la progresiva destrucción de los auténticos valores humanos, fundamentalmente el amor; cuando el protagonista comprende cómo lo ha corrompido —la pieza se dispone como la recuperación del pasado desde el presente— y cómo se desvanece como si de un sueño se tratase, opta por el suicidio no sin antes haber entrevisto una única solución en las generaciones futuras.

Después de haber sido convocado al Comité de Actividades Anti-americanas y de haber sufrido la «caza de brujas», Miller escribió *The crucible* (1953) en su intento de explicar sus experiencias y sentimientos y con el temor de que la sociedad no hubiese aprendido las lecciones de la historia. *The crucible* retoma el asunto de las persecuciones de presuntas brujas en Salem en el siglo XVII —el título en castellano reza *Las brujas de*

Salem—, construyendo a partir de él una alegoría de los nuevos tiempos, en que lo público se entremete en lo privado y se llegan a «administrar» las conciencias (el tema de las persecuciones reaparece en *Incidente en Vichy* [1965], en esta ocasión refiriéndose a la «caza» de judíos por los nazis). Vienen a continuación años de silencio para Miller, a causa también de sus problemas personales en sus diversos matrimonios (entre ellos, en 1956 con Marilyn Monroe); aunque escribe y estrena alguna pieza, no es hasta 1964, con *Después de la caída* (*After the fall*), cuando continúa con constancia su carrera dramática. Como si de una sesión de psicoanálisis se tratase, *Después de la caída* despliega ante el espectador el fracaso moral de un abogado prestigioso; a través de él, Miller analiza lúcida e introspectivamente su propio «yo» y celebra las limitaciones del conocimiento humano como un medio de relativización de todo (incluidas la maldad y la violencia humanas). Después de esta obra, podemos aún reseñar *El premio* (*The prize*, 1968), en que el tema del éxito y del fracaso —que tanto preocupase a Miller— se dramatiza ahora con el reencuentro al cabo de largos años de dos hermanos que confrontan sus respectivas vidas y sus reflexiones sobre el universo y los recuerdos familiares.

III. ALBEE. Aunque no haya alcanzado la difusión internacional de que han disfrutado Williams y Miller, también a Edward Albee (n. 1928) se le puede señalar como uno de los grandes dramaturgos norteamericanos de posguerra. Admirador de Beckett, Genet e Ionesco y deudor del «teatro del absurdo» europeo —sus primeras obras fueron representadas en Berlín—, en su producción la existencia humana se nos ofrece como una carrera contrarreloj hacia la muerte, por lo que ocupa un lugar fundamental el tema de la autodestrucción. Su lenguaje personal y extremadamente duro es síntoma de una concepción dramática demoledora y de un riguroso sentido moral que antepone a todo la verdad, por muy odiosa que ésta sea, razón por la que Albee nos parece más un moralista que, como los europeos, un autor interesado por las implicaciones metafísicas de la existencia.

El conjunto de su producción, impregnada de un tono acusatorio, está presidido por un desnudo simbolismo con hondas resonancias en el inconsciente colectivo occidental, enfrentando instinto y sociedad como dos aspectos aparentemente irreconciliables de la existencia. En *La historia del zoo* (*The zoo story*, 1959), su primera pieza representada, diálogo y palabra —el teatro de Albee apenas cuenta con apoyos escénicos— sustentan el choque del orgullo de una sociedad establecida contra la acidez y la amargura de los

inadaptados; al igual que *El sueño americano* (*The American dream*, 1960) denuncia la artificial vacuidad de toda relación social, incluyendo la que rige a las familias (presencia casi constante en su dramaturgia). Dicha afirmación es extensible a su producción posterior, en la que ocasionalmente ensaya con escasa repercusión formas levemente experimentales: es el caso de *Tiny Alice* (1965) y de *Box-Mao-box* (1968), de carácter alegórico la primera y político la segunda.

Su mejor pieza, la que ha resistido el paso de los años y se ha convertido en un clásico del teatro actual, es *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*, 1962). Respetando en gran medida las convenciones del género —como, en general, la mayoría de los dramaturgos norteamericanos— y sin aportar técnicamente nuevas soluciones, en *¿Quién teme a Virginia Woolf?* Albee nos sorprende abordando temas complejos desde una perspectiva dialéctica enriquecedora. Para ello, como es característico de su producción, se sirve de un espacio escénico más mental que real —el inamovible salón de un profesor— y de la fuerza de la palabra y de los diálogos; y, en este caso, de la sombra de un hijo perdido, ausencia de carácter simbólico que flota en la confrontación entre cuatro personajes en las diversas combinaciones posibles, incluyendo en una escena una breve representación dramático-doméstica a modo de «happening» o de «psico-drama» terapéutico.

b) Otros dramaturgos norteamericanos

I. DRAMATURGOS CONVENCIONALES. Entre los cultivadores de un teatro fiel a la tradición y a las convenciones del teatro burgués sobresale William Inge (1913-1973), cuyas obras se han llevado con frecuencia a la pantalla y que ha atinado con el retrato que de sí misma y de sus problemas tiene la clase media norteamericana. Aunque puedan pecar de melodramatismo y planteamientos folletinescos, obras como *Vuelve, pequeña Sheba* (*Come back, little Sheba*, 1950) y *Parada de autobús* (*Bus stop*, 1955) son significativas en el panorama del teatro norteamericano actual por haber sabido plasmar la disociación existente entre los ideales y la realidad. Por su lado, la familia, su desunión y destrucción es el tema fundamental de la dramaturgia de Frank Gilroy (n. 1940), que en *The subject was roses* (1965) encuentra su mejor expresión y su tono idóneo.

Planteamientos convencionales presiden también la producción dramática

de Arthur Laurents (n. 1918), cuyo nombre suele asociarse a la comedia musical y, en concreto, a *West Side story* (1959). Aunque su psicologismo no deja de ser fácil y superficial, su obra tiene una considerable dimensión social y, sobre todo, alcanza momentos de gran belleza en los planteamientos amorosos. Junto a ellos suele citarse a Robert Anderson (n. 1917), autor tradicional seguidor de la estela de la «obra bien hecha» («*well made play*»).

II. «OFF-BROADWAY». Las fórmulas dramáticas norteamericanas que más cerca se hallan de las europeas se cuentan entre las filas del teatro independiente —en el más amplio sentido del término—, conocido en los Estados Unidos como «*Off-Broadway*». En los años cincuenta comienzan a aparecer, efectivamente, compañías como *The Living Theatre* y *The Artist's Theatre* que habían de funcionar, al menos en principio, al margen de los circuitos comerciales, agrupándose en Greenwich Village, fuera de («off») Broadway, corazón del espectáculo teatral neoyorquino y norteamericano. Sus primeros frutos datan de los años sesenta, cuando se consiguió dar forma en los Estados Unidos a un teatro más fresco y, en gran medida, más vanguardista, que asumía riesgos temáticos y técnicos y proponía nuevas formas conjugando el espíritu y las preocupaciones de los nuevos tiempos con el ingenio de las novedades expresivas y escénicas.

Entre los autores más representativos del teatro *off-Broadway* figura Jack Gelber (n. 1932), que con *The connection* (1959) inauguraba una nueva dramaturgia en su país. La obra se dispone básicamente como una pieza improvisada cuyo hilo conductor —y no deja de ser significativo— es la música de «jazz»; temáticamente, *The connection* afronta con valentía el tema de la droga y, a partir de él, hace surgir en escena un microcosmos humano dominado por la auto-destrucción. Influida a partes iguales por Pirandello y por Beckett, la obra llamó la atención por su dureza, aunque el mensaje implícito es, no obstante, mucho menos pesimista que el de sus modelos.

Entre el resto de los cultivadores del teatro *off-Broadway* domina el eclecticismo. Recordemos a Murray Schisgal (n. 1926), cuyos inicios están asociados a Londres y su consagración a Broadway; en la capital británica estrenó *El tigre* (*The tiger*, 1963), una obra característica de su estilo y preocupaciones donde expone con humor y ternura la desorientación de la existencia actual. Su mejor pieza es *La mecanógrafa* (*The typist*, 1966), cuyos notables diálogos nos permiten pasar de las simples frases hechas y los convencionalismos a la ambigüedad de quien quiere conocer y ser conocido en profundidad. De muy distinto signo es la producción de Jack Richardson

(n. 1935), un dramaturgo intelectualista deudor de los contemporáneos franceses y cuya primera pieza, *The prodigal* (1960), retoma el mito de Orestes con un estilo clásico que recuerda a Giraudoux. En obras posteriores, sin embargo, ha apostado por un tono violento y por la plasticidad visual —*Navidad en Las Vegas* (*Xmas in Las Vegas*, 1965)—.

Por su lado, ciertas concomitancias podemos encontrar entre las respectivas producciones de Kenneth H. Brown (n. 1936) y de Arthur Kopit (n. 1937). El primero, admirador del francés Artaud y de su «teatro de la crueldad» —*Epígrafe 7* del *Capítulo 4*—, creó con *The brig* (1964), ambientada en una prisión de «marines» estadounidenses, un universo regido por una autoridad arbitraria y en el que reinan la alienación, el terror y la degradación humana. La obra fue prohibida y condenados el autor y los directores del montaje, el matrimonio Beck, también dramaturgos. A Kopit, por su parte, se le debe una producción de tono paródico en la que confluyen humor negro, onirismo surrealista y el absurdo más grotesco, como puede ilustrar *Oh, papá, pobre papá, mamá te ha colgado dentro del armario y yo me siento muy triste* (*Oh dad, poor dad, mamma's hung you in the closet and I'm feeling so sad*, 1960). Mayores implicaciones sociales ofrece *Indios* (1969), en la que condensa los orígenes de los actuales Estados Unidos en una serie de cuadros a modo de «happenings».

Hablemos por fin de la fructífera colaboración de los Beck —Judith Malina y Julien (1925-1985)—, cuyos nombres están unidos al *Living Theatre*. Admiradores de Artaud y del «teatro de la crueldad», crearon un teatro provocativo con implicaciones espiritualistas de tintes orientalistas deudor —por este lado— de la estética y la filosofía «beat».

III. «OFF-OFF-BROADWAY». TEATRO RECIENTE. El hecho de que el teatro *off-Broadway* siguiese haciendo algunas concesiones al realismo y a las convenciones escénicas permitió su relativa aceptación y su incorporación a los circuitos comerciales. Casi paralelamente surgía el teatro *off-off-Broadway* como una respuesta ya extrema y una posible salida de esa situación por medio de un experimentalismo neovanguardista basado en la improvisación y la interdisciplinaridad.

Carente de normas y de manifiestos, culto pero humorístico, libre en su creación e interpretación, el teatro *off-off-Broadway* intenta crear un «espectáculo total» de carácter colectivo, imaginativo y vigoroso donde se dan la mano y confluyen las respectivas labores del dramaturgo, el actor y el tramoyista, sin despreciar ninguno de ellos las posibilidades de los actuales

medios de comunicación de masas y de las nuevas tecnologías. Se prefiere la pieza breve e intensa, chocante y hondamente significativa, las más de las veces abstracta y carente de todo referente. La muestra más característica de este tipo de teatro es el «*happening*», un género básicamente sensorial que intenta implicar al espectador en la representación por los más diversos medios y, de ese modo, vivificar el espectáculo teatral —a veces con implicaciones metafísicas de las que no están ausentes la lógica ni cierto misticismo—.

A pesar de que este tipo de espectáculo no está concebido originalmente como teatro de autor, podemos citar algunos nombres. El de John Cage (n. 1912) es prácticamente el de un precursor; su labor presenta deudas con los movimientos «beat» y «Black Mountain» (*Epígrafes 4.b.* y *c.*), orientándose hacia la indagación sobre las posibilidades de los sonidos y de la música en el teatro. Recordemos también a Paul Foster (n. 1931), cuya obra más curiosa acaso sea *Bolas* (*Balls*, 1964), donde dos bolas de tenis de mesa se reparten un escenario ganado por sonidos y voces grabados en cinta; a Terence McNally (n. 1936), que introdujo el desnudo en sus «happenings» de tema sexual; y a Jean-Claude van Itallie (n. 1942), autor experimentalista que gusta de trazar grotescas caricaturas de diversos tipos humanos.

Entre los más recientes dramaturgos debemos destacar a Sam Shepard (n. 1943), autor prolífico que también ha escrito magníficos guiones cinematográficos entre los que sobresale el de *París, Texas* (1984). Deudor del teatro *off-off-Broadway* y heredero del espíritu «beat», en su obra hallamos ecos de la música «pop» y «rock» y es, en este sentido, uno de los más fructíferos y significativos autores de la más reciente literatura estadounidense. Su teatro invoca situaciones extremas ante las que cualquier respuesta humana plantea interrogantes irresolubles, y que plasma siempre de forma visual —salvajemente visual, diríamos— más que estrictamente literaria. *La turista* (1967), una de sus primeras obras, es la más representativa de su producción.

También podemos recordar entre la producción dramática norteamericana de las últimas dos décadas la de Preston Jones (n. 1938), quien desarrolla en sus piezas el tema del paso del tiempo y, paralelamente, el de la decadencia de los Estados Unidos, con resonancias de Faulkner y de Tennessee Williams. Por su lado, Robert Wilson (n. 1944) construye un teatro experimentalista con ansias de espectáculo integral; aunque no lo consigue, obtiene a veces interesantes resultados, como en *Edison* (1979).

6. Literatura de la minoría «negra»

La literatura norteamericana escrita por autores de raza negra ha sufrido durante la posguerra una rápida y profunda evolución a consecuencia de la creciente conciencia de su peso cultural y político. A pesar del lastre que su relegación social le supone, día a día esta minoría está dejando de serlo y se impone en los Estados Unidos —sobre todo a partir de finales de los sesenta— como un grupo influyente en diversas esferas de la vida pública, fenómeno al que no es ajeno el prestigio de la cultura de la «negritud» en otras partes del globo.

La rebeldía contra la humillación a que los blancos han sometido históricamente a los negros norteamericanos es el núcleo de la producción narrativa de Richard Wright (1908-1960), posiblemente el iniciador de la actual «novela de la negritud» en los Estados Unidos. *Hijo nativo* (*Native son*, 1940) fue su primer intento —notablemente logrado— de proporcionarnos las señas de identidad política de la minoría negra norteamericana, como después *Chico negro* (*Black boy*, 1945) —su propia autobiografía— lo hará con la identidad étnica afroamericana. Su actitud ética y estética, que lo llevó a refugiarse en París, nos revela a un autor marginal que, partiendo de los recuerdos de la esclavitud, adopta una actitud rebelde frente a la sociedad establecida.

Junto a él suele tenerse por el más lúcido intelectual de la negritud norteamericana a James Baldwin (1924-1987), de lo que es buena muestra su producción ensayística inicial. Al servicio de la negritud puso su producción dramática, que, sin caer en la mera propaganda, apuesta por un tono decididamente político. Su mejor y más directa muestra —aunque también la más tópica— la tenemos en *Blues para Mr. Charlie* (1964), basada en un suceso real: la absolución de dos blancos asesinos de un negro. Entre la obra narrativa de Baldwin destaca *Otro país* (*Another country*, 1962), donde retrata la bohemia neoyorquina de los sesenta; en ella, además, aparecen dos constantes de su producción: su interés por el tema de la homosexualidad; y su toma de conciencia política, que exalta el radicalismo del «poder negro» («*Black power*»). Aunque su obra peca de efectismo melodramático y apocalíptico a causa de la profunda mella de su conversión religiosa, a Baldwin hay que reconocerle su perfecta sintonía con la sensibilidad negra norteamericana.

Por seguir con la narrativa, citaremos ahora a Ralph Ellison (n. 1914),

cuya obra tiene un carácter más universal, sobre todo la mejor de sus novelas, *El hombre invisible* (*Invisible man*, 1952). A ritmo sincopado de «jazz», en ella nos ofrece una reflexión sobre la condición humana sirviéndose del recorrido vital —con resabios picarescos— de un negro usado para sus fines por blancos y negros, liberales y conservadores, radicales, comunistas, etc. Muy distinto tono preside la producción de los narradores negros de los años sesenta y setenta, caracterizada por el signo del radicalismo: citemos entre sus representantes a William Melvin Kelley (n. 1937) y William Demby (n. 1926), cuyo neovanguardismo es fruto de su estancia en Europa; pero la mejor voz de ese momento de la novela de la negritud norteamericana es la de Ishmael Reed (n. 1938), un autor radical, polémico y de tono violento entre cuya obra debe recordarse *Mumbo Jumbo* (1972), ambientado en el Harlem de los años veinte.

Autor dramático de relevancia fue Lorraine Hansberry (1930-1965), que gozó de amplio favor del público por haber sabido trascender la experiencia de la minoría negra en un drama del sufrimiento, la frustración y la rabia. Sus piezas sobresalen por su efectivo naturalismo al presentar el enfrentamiento entre la ideología de la negritud norteamericana y la africana. La mejor de ellas es *Les blancs*, cuyo título constituye una respuesta a *Les nègres* de Genet (*Epígrafe 7.b.* del *Capítulo 4*): ambientada en una misión médica del corazón de África, con ella Hansberry yergue una inteligente reflexión sobre el colonialismo político y religioso como origen y causa de los movimientos revolucionarios negristas contemporáneos.

La poesía negra norteamericana, frente a la narrativa o al teatro, quizás haya tenido escasa trascendencia si nos atenemos a su consideración desde una perspectiva «culta» (esto es, si la limitamos a la literatura escrita por un autor y difundida a través de los circuitos editoriales convencionales); sin embargo, sus aportaciones e influjo han calado profundamente no sólo en las artes y en la sociedad norteamericanas, sino en el panorama cultural internacional. El alma de la poesía negra norteamericana —como la de toda la «negritud»— es el sonido, con el que se enraíza en sus orígenes africanos y adquiere su significado ancestral anclándose en un contexto de arraigada oralidad. En nuestro siglo —los primeros poetas negros aparecen en el siglo XIX— su mejor vehículo expresivo ha sido la música: se trata de una poesía sentidamente lírica, temática y expresivamente elemental —y, por ello, revolucionaria— y cuya «magia» ha encontrado en las voces de cantantes como Aretha Franklin o Ray Charles su expresión idónea. Ateniéndonos ya a

los nombres de los poetas —en el sentido más convencional del término—, recordaremos a Robert E. Hayden (n. 1913), autor metódico y contenido en cuya obra tiene un gran peso el folklore; y, en la misma línea, a Gwendolyn Brooks (n. 1917), cuya poesía concentrada y rigurosa nos transmite una sensación de vida real.

Pero el poeta negro más significativo es LeRoi Jones (n. 1934), conocido también por su seudónimo, Imamu Amiri Baraka; asociado por lo general al movimiento «beat» e influido por el existencialismo tanto como por el «jazz», ha sido uno de los artistas negros que más lograda y sinceramente han incorporado los elementos «blancos» a su producción, que ha gozado de una más amplia difusión que la de otros autores. Esta nota la encontramos también en su teatro, a cuya excelente acogida ha contribuido precisamente su conciliación con los elementos «blancos»; citemos *The toilet* (1963), que con resonancias «beats» nos muestra sus obsesiones sexuales; y *El barco de esclavos* (*Slaveship*, 1967), un retablo histórico cercano al teatro *off-off-Broadway*. De cualquier forma, el rasgo más acusado de su producción dramática es su politicismo, carácter que acaso le hayan conferido más sus espectadores que el propio autor. Su pieza más conocida es *La muerte de Malcolm X* (*The death of Malcolm X*, 1969); pero es mejor *Dutchman* (1964), una excelente muestra del teatro negro norteamericano por su meditado simbolismo: en ella dos personajes —hombre y mujer, negro y blanca— resumen con efectividad y sin melodramatismo toda la historia racial de los Estados Unidos y, por extensión, de toda América.

Entre el resto de los poetas negros norteamericanos podemos citar a Nikki Giovanni (n. 1943), autor intenso y de grandes recursos; y a Mari Evans (n. 1923), humorística y satírica, como mordaz es Sonia Sánchez (n. 1935), cuya obra indica la posición de la mujer en la comunidad negra norteamericana a partir del movimiento del «*Black power*» («poder negro»).

7

Literatura de posguerra en Italia

1. La Italia de posguerra

Cuando la Italia de Mussolini entró en la guerra casi un año más tarde que sus aliados alemanes, lo hizo a la vista del desarrollo de los acontecimientos y pensando, en consecuencia, que la victoria iba a ser fácil. Tres años después la capital era bombardeada, Mussolini arrestado por orden del rey —recuérdese que los fascistas habían llegado al poder presionando a la Corona con la «marcha sobre Roma»— y el país firmaba la paz con las tropas aliadas, lo que obligaba a Alemania a ocupar Italia. En los dos últimos años del conflicto, por tanto, lucharon en suelo italiano los nazis y los soldados aliados, pero también la resistencia partisana y, en los últimos días, incluso algunos grupúsculos de civiles obreros, básicamente: el fuerte movimiento izquierdista italiano, duramente perseguido por el fascismo, quería reconquistar las libertades perdidas y aprovechar la derrota fascista y el descontento de la población para llegar al poder. Literariamente, este movimiento de amplia resistencia se tradujo en la recuperación del hombre como medida del arte, en el abandono del minoritario *hermetismo* y, en general, en el rechazo de la deshumanización vanguardista consagrada por la literatura de anteguerra (véase el *Capítulo 11* del Volumen 8). Aunque las obras de estos años no suelen tener gran valor literario, al menos sirvieron de referencia para una posterior reflexión sobre la guerra, el totalitarismo y la lucha por las libertades —pudiendo recordarse en este sentido *La sangre de Europa* (*Il sangue d'Europa*, 1950), libro póstumo del antifascista Giaime Pintor (1919-1943)—.

Los poderosos partidos de izquierda italianos perdieron su oportunidad histórica desgajándose en grupúsculos —el Partido Comunista, no obstante, ha sido hasta hace muy pocos años el más poderoso de todos los europeos—; mientras, por su lado, la derecha ideológica y económica del país se aglutinaba en un único proyecto de política moderada, la Democracia Cristiana, omnipresente desde entonces en la vida italiana y que ha logrado modificar en un corto plazo la realidad del país y lo ha convertido en una gran

potencia industrial. No obstante, el precio ha sido elevado: la alteración de las costumbres y de las formas de vida tradicionales, que han entrado en contradicción con los valores burgueses y capitalistas dominantes; las profundas desigualdades geográfica y social, que impiden todavía la erradicación de las «mafias» y han favorecido en los últimos años un nacionalismo extremista; y la desconfianza en el sistema, generada por el fuerte estatalismo y, sobre todo, por la corrupción y las «tramas negras» en que se ha basado el funcionamiento político y económico italiano.

2. El neorrealismo italiano

El decenio posterior a la finalización de la Segunda Guerra Mundial conoció en Italia la consagración de una literatura neorrealista que tuvo en la narrativa su razón de ser. El neorrealismo surge en Italia de la necesidad artística de romper con el «hermetismo» precedente, de signo formalista y esteticista; fue un movimiento que afectaba a la estética y la ética de la posguerra y que, en general, proponía la superación del idealismo y del antirracionalismo de la Vanguardia fascista por unas formas y un espíritu realistas heredados del XIX. Sus cultivadores pretendían crear una literatura popular y de masas que en gran medida fuese un instrumento de lucha política o, cuando menos, de concienciación social de amplias capas de población. De ahí que en los primeros años tuviesen menor importancia las diferencias que los rasgos comunes de los nuevos narradores neorrealistas: a Vittorini, Pavese, Moravia, Pratolini, etc. los unía el hecho de querer fundar un arte de formas realistas y liquidar, por medio de él, el esteticismo burgués; cuestión distinta será que, con el paso de los años, y como era de esperar de una estética fructífera, su evolución apuntase en diversas direcciones, superadoras en muchos casos del realismo.

El hombre y la sociedad italianas del momento eran el centro de interés y el objeto del neorrealismo: el campo y las ciudades, los trabajadores, los campesinos y también toda la picaresca propiciada por el hambre y la miseria; y su fin último consistía en el análisis de la realidad contemporánea y de las causas que habían llevado al país a su actual estado y de sus posibilidades futuras. De ahí que el centro de la discusión sobre la estética neorrealista fuese el de su función social, lo que empujó a sus representantes a la intervención activa en la realidad y motivó sus contactos iniciales con el marxismo y más tarde con la literatura «comprometida» de Sartre (véase el

Epígrafe 3.a. del *Capítulo 4*). Por esta razón el neorrealismo sufrió desde los sectores más conservadores una dura crítica; no obstante, ésta favoreció una seria reflexión sobre la función del intelectual en la sociedad burguesa, causa a su vez de la crisis final y de la disgregación del neorrealismo en un idealismo crítico próximo al que ellos mismos habían querido superar.

Quizá sea éste el momento de anotar el decisivo papel que en esta reflexión teórica desempeñó la difusión de la obra de Antonio Gramsci (1891-1937), animador y colaborador de periódicos y revistas sindicalistas, fundador del PC italiano y diputado por el partido. Sus reflexiones sobre el arte y la literatura terminaron con el predominio del idealismo croceano en Italia y propugnaron una crítica dialéctica por la que el arte confirmase las relaciones entre estructura y superestructura. A nosotros nos interesa en tanto que teórico y crítico marxista de gran influjo en toda Europa, a quien se le debe en Italia el establecimiento de la idea de la función social del intelectual, del compromiso del artista con el pueblo y del papel político del «intelectual orgánico».

3. Autores neorrealistas

a) Vittorini

Acaso el más trascendental de los narradores neorrealistas italianos fuese el siciliano Elio Vittorini (1908-1966), creador a cuya trayectoria cultural —fue animador de numerosas empresas artísticas— hay que unirle su faceta crítico-teórica, pudiendo afirmarse de él que fue el más consciente e influyente de los neorrealistas italianos. Después de haber formado parte inicialmente del grupo de *La Ronda* (la revista más importante de la década de los veinte), fue —junto a otros autores, Pavese fundamentalmente— de los primeros escritores que en pleno período fascista repudió la estética dominante e introdujo las nuevas formas tanto de la Vanguardia europea como de la novela norteamericana contemporánea, decisivas para la configuración del neorrealismo en su país. Aunque él mismo abrió la cultura italiana al debate sobre la función del intelectual en la sociedad, su evolución ideológica y, sobre todo, su original sentido del realismo, que en absoluto desdeñaba los elementos simbólicos ni su alcance mítico, le fueron ganando serios enfrentamientos con otros escritores y artistas y después de la guerra lo

llevaron a romper con el PC italiano, al que había pertenecido durante años.

Su primera novela, *El clavel rojo* (*Il garofano rosso*), fue prohibida por la censura fascista, ya que en ella narraba el paso a la madurez de un joven cuyas experiencias desembocan en el repudio del fascismo, que no sólo no ha superado el burguesismo sino que se ha refugiado en él para su supervivencia. Esta misma línea siguieron sus obras posteriores —citemos *Erica y sus hermanos*—, en las que ocupa un lugar central el tema de la burguesía y el de las consecuencias políticas, sociales y morales de su dominio del sistema; en ellas —y ése es su gran valor— existe también una contemplación mítica de la humanidad y una interpretación en definitiva humanista de los pueblos y las gentes. Así sucede en su obra maestra, *Conversación en Sicilia* (1938-1939; aparecida en volumen en 1941), por cuyas páginas pasa la vida de la Italia más profunda bajo el fascismo, aunque con una carga lírica que la abstrae a carácter universal y le confiere calidades simbólicas que desagradaron a los realistas más estrictos, afines —como él— al comunismo. *Conversación en Sicilia* puede ser considerada como una de las novelas emblemáticas de la literatura italiana contemporánea: su lenguaje depurado y simple, cercano en ocasiones al coloquialismo, actuó como referente obligado para los neorrealistas posteriores; por otra parte, sin embargo, la novela sorprendió por su carga de lírica evocación, teñida de melancolía, y por su aliento épico, fruto de dotar a sus recuerdos sicilianos de formas fabulosas y míticas.

A mediados de los años cuarenta, Vittorini prácticamente había abandonado el concepto de «compromiso» del intelectual según era entendido en la época. Se agría por entonces la polémica con el resto de los neorrealistas italianos y rompe con el aparato comunista; sus planteamientos ideológicos —políticos y culturales— van difuminándose en un idealismo revolucionario que pretende revestir al intelectual de vagas exigencias, de virtudes y deberes morales y sociales imprecisos y de carácter predominantemente estético. Sobre la década de los cincuenta Vittorini, quizás el maestro del neorrealismo italiano, demostraba que la pretensión de aunar arte y política y de hacer una literatura comprometida era poco menos que inviable, y que todo realismo estaba llamado a diluirse estéticamente hasta negar su naturaleza misma. Sus novelas de estos años —citemos *Las mujeres de Messina* (*Le donne di Messina*, 1949)—, ganadas por el simbolismo y el esteticismo, no tienen tanto interés como sus tareas culturales y sus escritos teóricos y críticos, de los más jugosos de esta época en la que la literatura italiana recuperaba su aliento vanguardista.

b) Pavese

Un tono muy particular nos ofrece la obra literaria de Cesare Pavese (1908-1950) a causa de una vida que podemos decir marcada, si no por la tragedia, por la incomprensión y la incapacidad para la autorrealización. Pavese personifica, quizá como ningún otro autor, a la masa social que, sin participar en movimiento organizado alguno, se opuso al fascismo y sufrió persecución; pero también al intelectual convencido de la necesidad del compromiso con su sociedad e incapaz, al mismo tiempo, de encontrarle sentido a ninguna forma de relación social ni, menos aún, de organización política. De ahí la radical contradicción vital de quien, como él, representa junto a Vittorini a la intelectualidad italiana que vivió la guerra y que de ella —de sus causas y consecuencias— extrajo sus experiencias personales y su actitud ante la realidad; que se comprometió en la recuperación de una cultura progresista (tanto con su obra propia como con la traducción: fue otro de los introductores de los norteamericanos en Italia, y colaboró en revistas, editoriales, etc.); pero que, en definitiva, no le encontró sentido a su vida ni a la vida en general. Lo buscó inútilmente en la solidaridad, hasta que se suicidó angustiado por la soledad de una existencia insoportable y a causa de sus fracasos amorosos.

No es de extrañar que un carácter como el de Pavese estuviese literariamente predispuesto, al menos en principio, al género lírico. Sus primeras obras fueron poemas por los que sigue siendo recordado como uno de los más originales poetas de los años cuarenta. Su libro *Trabajar cansa* (*Lavorare stanca*, 1936) se oponía casi frontalmente al «hermetismo» imperante al encontrar en escenas de la periferia urbana un campo abonado para la contemplación del mundo desde una óptica realista; más significativo de su mundo interior es *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*), libro póstumo donde se encuentran sus mejores composiciones amorosas, traspasadas de sinceridad y frustración. Sus novelas, por otro lado, recrean la Italia real, campesina e industrial, la guerra y los partisanos; pero, al estilo de las de Vittorini, todo ello se interpreta como símbolo de la existencia y del mundo. El lenguaje directo y coloquial, dialectal en no pocas ocasiones, así como el paisaje y los personajes tomados del natural, son por tanto trascendidos líricamente para descubrirnos, en novelas como *Tu tierra* (*Paesi tuoi*, 1941), *Entre mujeres solas* (*Tra donne sole*, 1949) y *La luna y las hogueras* (1950), a un autor complejo y moderno que conocía bien las nuevas técnicas narrativas pero que siempre las

subordinó al realismo.

c) Moravia

Aunque no pueda afirmarse con propiedad que Alberto Moravia (seudónimo de Alberto Pincherle, n. 1907) sea un autor neorrealista, es desde luego uno de los maestros de los años cuarenta y cincuenta en Italia y uno de los novelistas italianos más difundidos en todo el mundo durante las últimas décadas.

Moravia conoció el éxito desde su primera juventud con la novela *Los indiferentes* (1929), que revela una extensa serie de influjos entre los que destacan el simbolista y el decadente, que subrayan las notas de sordidez, miseria moral y angustia existencial características de su producción. El hecho de que la obra incitase a la indiferencia —entendida como abulia, como forma de pasiva rebeldía antiburguesa— propició su prohibición y que su autor fuese mirado con recelo por la censura fascista. Poco varió, sin embargo, la trayectoria de Moravia, que hasta la guerra publicó una extensa obra formalmente presidida por la disgregación y el caos y temáticamente dominada —en una línea narrativa vanguardista— por el análisis de los más recónditos y sórdidos sentimientos y por la indagación en la conciencia. Las mejores obras de estos años son, sin duda, sus cuentos, género en el que Moravia siempre ha sobresalido: citemos *Los sueños del perezoso* (*I sogni del pigro*); y, entre las novelas, *Agostino* (1944). En todas ellas aparece la idea de la soledad humana como fruto de la dificultad de relacionarse libre y desinhibidamente, por lo que estas obras se enfocan desde una óptica casi psicoanalítica y prefieren los temas de la pérdida de la inocencia y del paso a la madurez.

Con el neorrealismo, la narrativa de Moravia adquirió una dimensión hasta cierto punto social que, con todo, ni tuvo ribetes de compromiso ni llegó a renunciar a la indagación psicológica. Destacan entre sus novelas de esta época dos de sus mejores obras, *La romana* (1947), la más conocida, y *La campesina* (*La ciociara*, 1957); en ambas existe un mayor acercamiento a la realidad social italiana, aunque el protagonismo sigue recayendo sobre personajes representativos de la intelectualidad y cuya problemática es, en definitiva, más existencial que estrictamente social. De estos años son también dos de sus colecciones de cuentos más características, *Cuentos romanos* (*Racconti romani*, 1954) y *Nuevos cuentos romanos* (1959), donde

da cabida a asuntos que hasta ese momento habían sido extraños a su producción (la guerra y la Resistencia, el campo y la ciudad italianos, los obreros, etc.).

Que Moravia es un narrador bien capacitado para revestir sus obsesiones temáticas con formas estéticas diversas, lo demuestra el hecho de que se haya revelado en la década de los sesenta como un destacado formalista y experimentador, infundiéndole nuevo aliento a su preocupación por el vacío de la existencia contemporánea. A *El tedio* (*La noia*, 1960), la primera novela en esta línea, le han seguido otras —*Yo y él* (*Io e lui*, 1971), *La vida interior, 1934* (1982) y *El hombre que mira* (*L'uomo che guarda*, 1985)— en las que ha subrayado los vicios del capitalismo actual y ha apostado por un eclecticismo técnico a veces inadecuado y que ha sido origen de una producción excesiva y desajustada.

d) Otros neorrealistas

Todavía podemos recordar entre los nombres importantes de la narrativa neorrealista el de Vasco Pratolini (n. 1913), que se inició en el «hermetismo» y cuya estética nace en realidad de un populismo sentimental y sensible que en absoluto está reñido con el realismo. La vida de las clases humildes en los barrios populares donde él mismo había vivido inspiraron sus primeras obras de éxito —como *Via de' Magazzini* (1942)—, novelas prácticamente autobiográficas donde la prosa artística tenía aún cierto peso. Poco después, sin embargo, Pratolini participaba abiertamente de la estética neorrealista, a la que se deben sus novelas *El barrio* (*Il quartiere*, 1943) y *Crónicas de pobres amantes* (*Cronache di poveri amanti*, 1947), esta última su mejor obra; en ellas la existencia se contempla como una lucha por la supervivencia en un medio adverso, donde, pese a todo, imperan la moral humanitaria, la solidaridad y la honradez como valores máximos del pueblo. Aunque por lo dicho hasta aquí Pratolini pueda parecernos un escritor poco formado y de escasa profundidad, a él se le deben algunas de las más serias y ambiciosas incursiones del neorrealismo italiano. Nos referimos en concreto a las novelas de *Una historia italiana* (*Una storia italiana*), un ciclo que pretendía explicar todo el siglo XX en su país y de las cuales ha publicado tres entre 1955 y 1966. La primera de ellas, *Metello*, es uno de los más interesantes y conseguidos frutos de la actual novela realista italiana, tanto por sus logros como por lo que supuso de superación de los postulados del neorrealismo más ortodoxo.

Menos interesantes, debemos recordar finalmente a algunos novelistas cuyo reconocimiento, por distintas razones, coincidió con el auge del neorrealismo. No es el mejor de ellos Carlo Levi (1902-1975), a quien se le debe un libro de éxito, *Cristo se detuvo en Éboli* (*Cristo si è fermato a Eboli*, 1945), donde manifiesta su esperanza en la redención de la civilización capitalista por el primitivismo rural. De mayor valía nos parece la obra de Carlo Bernari (n. 1909), que desde sus inicios con *Tres obreros* (*Tre operai*, 1934) —donde denuncia la represión sindical por el fascismo— se había mostrado como un autor interesado por lo social; entre sus libros neorrealistas destaca *Vesubio y pan* (*Vesuvio e pane*, 1951), que le confiere a la realidad los tonos desgarradores y pesimistas característicos de toda su producción. Por el contrario, el optimismo y la esperanza dominan en la obra de Francesco Jovine (1902-1950), cuya vida provinciana al margen de corrientes y tendencias le permitió escribir *Las tierras del sacramento* (póstuma, 1950), una novela madura y consistente donde encuentra su máxima expresión el tema de la formación intelectual y política de un joven —campesino en este caso— afiliado a la izquierda y antifascista militante. También conoció el éxito Vitaliano Brancati (1907-1954), que abandonó su fascismo y su decadentismo juveniles y en novelas como *Los años perdidos* (*Gli anni perduti*, 1941) optó por analizar el sentimiento de vacío y de desesperanza existencial que invade al hombre actual; su interés por el estereotipo latino de conducta lo condujo a publicar sus mayores éxitos: *Don Juan en Sicilia* (*Don Giovanni in Sicilia*, 1941) y *El bello Antonio* (*Il bell'Antonio*, 1949), donde al estudio social se une un análisis de la moral más típicamente italiana en particular y meridional en general.

4. Teatro italiano de la segunda mitad de siglo

Los aspectos relacionados con el teatro italiano de la segunda mitad de nuestro siglo presentan escaso interés, por tratarse de un género que apenas sigue la trayectoria tanto del resto como, en general, de la sociedad italiana.

Y quizás haya que señalar al fascismo italiano como el causante de esta situación: la llegada al poder de Mussolini determinó la potenciación del teatro bien como aparato de propaganda, bien cómo género de evasión por excelencia. Se relegaba de este modo la renovación dramática iniciada por Pirandello (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 4.c.* del *Capítulo 11*), y que no encontró eco en autores posteriores, si exceptuamos a Eduardo de Filippo

(1900-1984): formado en los escenarios —hijo de actores y actor él mismo—, abandonó progresivamente sus tendencias farsescas y quiso hacer un teatro más real con una técnica más moderna. Después de la guerra comprendió que se necesitaba un espectáculo abierto al pueblo italiano —recordemos *Nápoles millonaria* (1945) y *Filomena Maturano* (1946)—, optando por un populismo social, solidario y de denuncia.

Pero, como decíamos, el tono dominante a partir de los años treinta fue el evasivo. Recordemos en este sentido el brillante y grandilocuente teatro de Aldo de Benedetti (1892-1970), de temática fundamentalmente sentimental; y el de Ugo Betti (1892-1953), que presenta sin embargo una interesante evolución: autor de éxito en los años treinta con dramas poéticos preciosistas y refinados, en el período de guerra y posguerra se decantó por el tono angustiado y las preocupaciones religiosas y existenciales, como en *Corrupción en el Palacio de Justicia* (1944).

Como en todo el teatro occidental, en el italiano comenzó a detectarse desde los años treinta y, sobre todo, en la posguerra, un creciente interés por el teatro como espectáculo; de la mano de este interés llegó el teatro «de director», es decir, el basado en la dirección de los intérpretes y del montaje, más que en la fidelidad al texto. No es por tanto de extrañar que algunos dramaturgos italianos de los últimos años hayan sido antes directores: es el caso de Diego Fabri (1911-1980), cuyo *Proceso a Jesús* (1955) es su pieza más interesante; y el de Dario Fo (n. 1926), acaso el más difundido de los autores teatrales italianos de posguerra: actor y director, además de creador, su teatro se ha orientado sin temor ni complejos hacia lo político —su obra más sintomática es *Misterio bufo*—, evidenciando sus ideales anarquistas y orientando su sátira, paródica e irritante a veces, hacia toda clase de instituciones políticas, sociales y religiosas.

5. Tendencias de la poesía italiana de posguerra

La poesía italiana de posguerra dista mucho de poder ofrecernos los nombres y el rico panorama de la del primer tercio de nuestro siglo, acusando unas condiciones —similares a las de otros países— que han restringido seriamente su público lector. Existe, no obstante, cierta diversidad de corrientes, dominadas, en líneas generales, por el «neovanguardismo» y, en concreto, por el formalismo, pero también autores de deuda neorrealista que

no han renunciado a la intervención directa en la realidad.

a) El «post-hermetismo»

Cronológicamente, son los «post-herméticos» los primeros poetas que aparecen en el panorama de la poesía italiana de posguerra. Se trata básicamente de autores formados en el «hermetismo» precedente, animados en gran medida por la poesía de posguerra de Montale (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5* del *Capítulo 11*) y que, casi obligados por las circunstancias, se abrieron de diversas formas a un cierto grado de compromiso con la realidad circundante y lo mantuvieron hasta prácticamente el fin de la década de los sesenta.

El más interesante de todos ellos es, sin duda, Mario Luzi (n. 1914), que también puede ser tenido por uno de los mejores poetas italianos de la posguerra. Heredero directo del «hermetismo» y conocedor del simbolismo y los vanguardismos europeos, Luzi es en definitiva un continuador de la poesía pura entendida como instrumento de conocimiento metafísico y puesta al servicio, en su caso, de una filosofía cristiana de marcado carácter clasicista. Sus fuentes últimas se remontan a los antiguos —los griegos, básicamente—, a los neoplatónicos y a Dante, en los que encuentra una respuesta eterna a los interrogantes que plantea la deshumanización del mundo actual, por lo que muchos le han reprochado su distanciamiento literario y personal de los acontecimientos políticos. Su producción tributa fidelidad a una línea poética de depuración cuyos mejores frutos los encontramos en *Lo justo de la vida* (*Il giusto della vita*, 1960). Entre sus libros posteriores destaca *Por el bautismo de nuestros fragmentos* (*Per il battesimo dei nostri frammenti*, 1985), uno de los libros de poesía más interesantes de los últimos años en Italia y, entre la producción de Luzi, la más clara exposición de su concepción del mundo como fugaz revelación del Absoluto a través del tiempo.

Gran interés tiene también la producción poética de Vittorio Sereni (1913-1983), en la cual se ha ido incorporando de una u otra forma su experiencia de la época. Significativo es en este sentido su libro *Frontera* (1941), donde se reconoce ya a un poeta que comprende la dimensión histórica de su tiempo; más explícito aún es el *Diario de Argelia*, donde presta su voz a la experiencia de toda su generación, que recurre a los recuerdos intentando mantenerse moralmente a flote en medio de una época de desmoronamiento de todos los valores. La lírica de Sereni podemos

caracterizarla, en resumen, por su intento de trascendentalizar en clave poética el derrumbe de un mundo, sin renunciar por ello a un afán de inmediatez que fue ganando terreno en su poesía hasta desembocar en *Estrella variable* (*Stella variabile*, 1981), donde los elementos discursivos parecen querer negar el valor de la lírica.

Más difícil es encasillar la poesía de Franco Fortini (n. 1917), a quien consideramos aquí por no hacer concesión alguna al formalismo ni al experimentalismo y por haber revalidado la tradición romántica y posromántica pese a reconocer su desfase. Fortini es, cuando menos, una personalidad peculiar cuyo narcisismo en ningún caso puede dejar indiferente: su antifascismo durante la guerra lo llevó a abrazar más tarde el marxismo y, al margen de cualquier partido y ortodoxia, fue uno de los maestros e inspiradores —con su lírica y sus ensayos— de la cultura italiana del 68 más rebelde.

b) La poesía experimental

A mediados de la década de los cincuenta, la solución de la crisis por la que atravesaba la sociedad occidental dejó de ser contemplada en Italia desde una vertiente estrictamente política; el movimiento izquierdista entró en un período de reflexión y los más jóvenes artistas e intelectuales apostaron por una conciliación del marxismo con otras corrientes y disciplinas —el psicoanálisis, el existencialismo y la lingüística, fundamentalmente— y por un arte neovanguardista que volviese a experimentar nuevas posibilidades.

En esta tarea repercutió profundamente la labor del *Grupo 63* o «*novísimos*», cuyo radical neovanguardismo llamaba a la revolución del lenguaje como forma de rebelión contra las leyes del mercado literario y a la incomunicación como única forma de superación de las formas de relación social establecidas desde el poder. Aunque contó con sus órganos editoriales de difusión y llamó la atención de la crítica, hoy podemos decir que el grupo no pasó de producir una obra curiosa pero superficial y de ofrecer una visión anecdótica del mundo contemporáneo. Además de advertir que en el «Grupo 63» se formaron algunos autores cuya valía se confirmó posteriormente, debemos salvar la figura de Edoardo Sanguinetti (n. 1930), que con inteligencia y lucidez ha sabido servirse de las técnicas experimentales para realizar un análisis coherente y riguroso de la descomposición del mundo actual. Citemos también a Elio Pagliarani (n. 1927), que se apartó en algo del

grupo para conciliar innovación y tradición en *La ragazza Carla* (1960), un peculiarísimo poema narrativo donde se dan la mano realismo burgués y experimentalismo neovanguardista y cuya protagonista vive y sufre los años del desarrollo económico italiano.

Pero la mejor y más significativa muestra del experimentalismo italiano la tenemos en Pier Paolo Pasolini (1922-1975), el renombrado guionista y director de cine. Su faceta de escritor es poco conocida fuera de Italia, donde se reveló con la novela *Chicos del arroyo* (*Ragazzi di vita*, 1955), por la que fue juzgado por escándalo público, y con su libro de poesías *Las cenizas de Gramsci* (*Le ceneri di Gramsci*, 1957). Hombre profundamente vitalista, toda su producción está condicionada por sus orígenes y sus experiencias: su infancia y adolescencia, su Friuli natal, los suburbios de Roma, su militancia comunista y la sociedad desarrollista y consumista de los sesenta son las grandes constantes y las preocupaciones de su vida y de su obra, donde han encontrado un lugar predominante la marginación y los anticonvencionalismos (no en balde, ya sus primeros poemas fueron composiciones en dialecto friulano inspiradas por los finiseculares franceses). Contradictorio y atrayente, Pasolini se ha ganado —pese a su consagración— un puesto entre los heterodoxos de la cultura italiana de posguerra, resumiendo en sí y en su producción el talante de una época de crisis y de innovación constantes: filosóficamente irracionalista, fue sin embargo comunista y antiburgués, y se interesó constantemente por la religión y la religiosidad católicas; mientras que, por otro lado, no dejaba de ser paradójica la abierta enemistad hacia la sociedad de masas en quien, como él, consagró su vida a los medios de comunicación e impuso desde ellos no ya sólo sus ideas, sino su misma imagen.

La poesía experimental o, quizá más ampliamente, la de deuda vanguardista, posiblemente sea la que mayor peso tiene en la más reciente poesía italiana. Aunque no sobresalen grandes nombres, podemos citar el de Antonio Porta —seudónimo de Leo Paolozzi (n. 1935)—, uno de los escasos integrantes del «Grupo 63» cuya evolución ha confirmado la validez del experimentalismo; y el de Giovanni Giudici (n. 1924), que con una temática similar —la enajenación de la humanidad actual por el capitalismo consumista— ha encontrado su refugio en un tratamiento peculiar del individualismo tradicional.

c) Otras tendencias

Ya antes advertíamos de las limitaciones y la pobreza de la lírica italiana de posguerra, por lo que son ya pocos los nombres dignos de reseñar, aparte de los anteriores.

Un lugar especial se les debe reservar, no obstante, a los poetas que en los últimos años han escrito en alguno de los dialectos italianos. Recordemos que el hecho no es extraño a la tradición nacional, y que en la época contemporánea ya los «veristas» decimonónicos les habían permitido la entrada en sus obras literarias. Prácticamente como continuador de éstos podemos considerar a Virgilio Giotti (1885-1957), que supo evolucionar desde el costumbrismo de sus composiciones iniciales a cierta madurez expresiva y temática; y a Giacomo Noventa (1898-1960), hombre de amplia formación y de notables inquietudes intelectuales cuya obra está profundamente influida por el XIX alemán. Un uso claramente moderno de sus respectivos dialectos nos ofrecen las obras de Andrea Zanzotto (n. 1921), formado en el hermetismo, cultivador de una poesía comprometida y experimentalista que se caracteriza por su potente y sugestivo formalismo; y la del lucano Albino Pierro (n. 1916), en cuya producción encontramos la presencia obsesiva de la muerte y del paisaje natal y a quien su lengua materna le ofreció a partir de los sesenta mayor libertad expresiva.

Citemos por fin a Sandro Penna (1906-1977), un poeta que escribió al margen de las tendencias imperantes y que sólo tardíamente ha sido reconocido. Su lírica, sencilla y directa, goza de una calculada musicalidad, y en ella han encontrado cabida tanto los temas tradicionales —la naturaleza, fundamentalmente— como el mundo marginal, de resabios decadentistas pero hondamente sentido.

6. La narrativa italiana actual

Desde mediados de los años cincuenta, cuando se inició la disgregación del neorrealismo, la narrativa italiana ha conocido una notable floración, la aparición de numerosas tendencias de amplia resonancia de crítica y de público y la confirmación de muchos de los nombres de su rico panorama. Aunque resulta difícil, por tanto, encontrar en ella un denominador común, quizá sería conveniente adelantar que en la narrativa italiana de las últimas décadas parecen dominar una cierta vuelta a los moldes tradicionales y la asimilación por parte de los autores «cultos» —si se nos permite la distinción

— de diversos géneros populares, como el de la novela policíaca.

a) La novela «tradicional»

Es necesario comenzar hablando, por tanto, de la recuperación de los moldes tradicionales por parte de los narradores italianos de las últimas décadas. Acaso fuese éste uno de los primeros síntomas del agotamiento del neorrealismo: la apuesta de nuevos autores y de otros ya consagrados por una novela que conciliase la modernidad con la tradición y que se limitase a narrar en la forma a la cual el público estaba acostumbrado, pero con altura literaria. Algo de esto había ya en *Metello* (1955), de Pratolini (véase el *Epígrafe 3.d.*), que siendo una obra neorrealista se abría no obstante a formas tradicionales y —quizá— más complejas. Aparte de su valor propio, en ella se confirman las posibilidades de una novela cuya novedad consistía en la fidelidad a la tradición y, con ella, a un sector de público amplio pero también exigente.

Obra emblemática de esta corriente es *El Gatopardo* (1958), novela póstuma de Giuseppe Tomasi de Lampedusa (1896-1957), quien la escribió en los últimos años de su vida siguiendo fielmente los cánones del género histórico-realista. La novela alcanzó un éxito resonante dentro y fuera de Italia por la veracidad y el lirismo de su sugestiva recreación histórica (el relato se ambienta en la Sicilia del último tercio del XIX, cuando desembarcan en la isla las tropas revolucionarias de Garibaldi). Más allá de la mirada elegíaca con que se contempla el desaparecido mundo de la nobleza italiana —entre cuyas filas se contaba el propio Lampedusa—, *El Gatopardo* nos desvela a un autor escéptico y cínico cuya desconfianza en todo cambio y progreso históricos lo lleva a comprender la necesidad de las revoluciones como único modo de mantenimiento del orden establecido.

Muy distinto tono e intenciones nos descubre la producción de uno de los grandes nombres de la literatura italiana de los últimos años, el de Leonardo Sciascia (1921-1989), intelectual y moralista antes que narrador entre cuya extensa obra sobresalen sus títulos de los años sesenta y setenta. Destaca Sciascia por su vena de notable analista de la vida pública italiana, tanto la de su Sicilia natal como la del conjunto del país, que contempla con un escepticismo progresivamente mayor y extendido los últimos años de su vida a toda Europa. Libros como *El día de la lechuza* (*Il giorno della civetta*, 1961), *A cada uno lo suyo* (*A ciascuno il suo*, 1966), *Cándido* (1977) y, más recientemente, *El caballero y la muerte* (*Il cavaliere e la morte*, 1988) suelen

plantear un esquema policíaco para, a partir de él, trascender la situación a un análisis amargo y pesimista, con ribetes de ensayo, de la realidad contemporánea, en la que Sciascia —formado en un neorrealismo al que siempre le fue fiel— se siente obligado a intervenir de alguna manera.

Otro de los grandes nombres de este tipo de novela es el de Elsa Morante (1912-1985), quien se ha revelado como una escritora exigente a pesar de su tradicionalismo. Sus páginas rezuman la historia italiana y europea de los últimos cuarenta años, aunque le importan, fundamentalmente, los sentimientos de humanidad —tratados quizá con cierto patetismo— que esos sucesos inspiran durante generaciones, y de los cuales pretende que se guarde memoria. En este sentido, acaso sea *La Historia* (*La Storia*, 1974) su obra más conocida: en ella realiza una crónica de la historia reciente a la luz de una nueva dimensión cotidiana y emotiva, ajustándose a una escala humana en la que tienen cabida el sufrimiento, el heroísmo y la amargura. En la misma línea se encuentran otras dos novelas de la autora dignas de recuerdo: *Mentira y sortilegio* (*Menzogna e sortilegio*, 1948) y *Araceli* (1981), ambas dominadas por el sentimiento de desolación nacido del choque con una realidad que destruye, a la larga, cualquier atisbo de aparente y transitoria felicidad.

Citemos por fin los nombres de autores cuya producción se ciñe fundamentalmente a relatar o a interpretar en clave realista tradicional las experiencias de la guerra. Entre ellos sobresale, sin duda, Giorgio Bassani (n. 1916), judío anti-fascista cuya visión del mundo está presidida por un sentimiento de doliente soledad y cuya producción narrativa, tremendamente exigente, mantiene un sabio equilibrio entre el más depurado clasicismo y la marginalidad de quien compuso su obra obviando modas y tendencias. Los dos rasgos más acusados del conjunto de su producción son su deseo de reparar la injusticia cometida por el fascismo italiano contra los judíos —a pesar de que sus relaciones con su propia comunidad no eran demasiado fluidas—; y la incardinación de su cosmovisión en Ferrara, su ciudad natal, que se convierte de este modo en un símbolo del universo del autor. Bassani, que comenzó a escribir en los años cuarenta y a publicar en los cincuenta, comprendió a finales de esta década la coherencia interna de todos y cada uno de sus proyectos y realizaciones literarias. Sus mejores novelas datan de esta época: sobresalen *Historias de Ferrara* (*Le storie ferraresi*, 1960) y *El jardín de los Finzi Contini* (*Il giardino dei Finzi Contini*, 1962), donde predominan un tono reflexivo y moralista y, sobre todo —especialmente en la segunda—, una prosa esteticista sometida a continua revisión y que le valió su

consagración. Relatos y novelas anteriores y posteriores se han agrupado finalmente, hace escasos años, en *La novela de Ferrara* (1978 y 1980), obra unitaria donde encuentra todo su sentido la producción de Bassani, pero cuyas partes bien pueden ser leídas independientemente.

Junto a él podemos citar como cultivadores de este tipo de narrativa a Carlo Cassola (1917-1987); su novela más conocida, *La chica de Bube* (*La ragazza di Bube*, 1959), retrata —como la de otros contemporáneos— la progresiva desintegración de la izquierda italiana una vez que la Resistencia ha dejado de aglutinarla. Otro creador de novela tradicional bastante más reciente, Fulvio Tomizza (n. 1935), ha gustado del género histórico y, en concreto, le ha reservado un lugar en sus novelas a la Italia fascista y de guerra: reseñemos *La chica de Petrovia* (*La ragazza de Petrovia*, 1963), donde analiza la vida campesina; y *El mal viene del Norte* (1984), que novela seudobiográficamente la vida de un obispo hereje.

b) Neovanguardismo y novela experimental

Al margen de esta novela «tradicional» que, como hemos visto, ha encontrado excelentes cultivadores en las últimas décadas, la narrativa italiana se ha movido preferentemente, una vez superado el neorrealismo, por los cauces de la experimentación y de la renovación vanguardistas. Se trataba en realidad de renovar el realismo en clave de modernidad y de encontrar una expresión acorde con el momento de espectacular pero firme desarrollo industrial y tecnológico vivido por Italia a finales de los cincuenta. No debemos olvidar, por otro lado, que la reflexión sobre la posibilidad de conciliar realismo, compromiso y renovación formal se estaba dando por estos años en muchos países europeos; y que no era extraño encontrar una narrativa que pretendiese reproducir básicamente las condiciones de vida de nuestra sociedad post-industrial. Hay que destacar en este sentido la producción de determinados autores que, sin ser demasiado importantes, favorecieron la experimentación desde el seno de una peculiar literatura comprometida de signo obrero: es el caso de Nanni Balestrini (n. 1935), que incorpora técnicas y recursos innovadores únicamente al servicio de su combativo ideario anarquista, tanto en los años setenta como en obras recientes —*Lo queremos todo* (*Vogliamo tutto*, 1971); *Los invisibles* (1987) —.

Pero el maestro y precursor de los narradores neovanguardistas y

experimentalistas italianos fue Carlo Emilio Gadda (1893-1973), que conoció la consagración bastantes años después de haber compuesto el grueso de su producción. Deudor del clima de crisis existencial que dominó las letras del primer tercio de siglo, su formación en el ambiente vanguardista lo llevó a una progresiva profundización en los aspectos formales de la nueva literatura; pero la marcha de los acontecimientos históricos —primero con el fascismo, después con la democracia republicana— lo desanimó hasta el punto de orientar su creación hacia el cultivo del absurdo y de lo grotesco como formas artísticas de nuestro siglo —recordemos *El aprendizaje del dolor* (*La cognizione del dolore*, 1938-1941; editada completa en 1963)—. A pesar de todo, el estilo de Gadda no es fruto de la revolución lingüística, sino el de un reaccionario cuya obra está presidida por la disgregación como resultado de su abierto rechazo del mundo y de la posibilidad de comunicarse en y con él.

En una línea muy similar se halla la producción narrativa de los experimentalistas posteriores, a pesar de que sus influencias —como era de esperar en los sesenta— girasen casi exclusivamente en torno al estructuralismo lingüístico. Aunque la novela experimental italiana no ha dejado grandes nombres, ahogándose en una serie de disputas sobre la naturaleza y finalidad del arte literario, debemos citar a dos notables representantes de la narrativa italiana actual, ambos tardíamente consagrados. Al siciliano Gesualdo Bufalino (n. 1921) se le deben un par de novelas reseñables por su conjunción de efectividad y lirismo narrativos: *Perorata del apestado* (*Diceria dell'untore*, 1981) fue escrito hace más de treinta años en plena efervescencia neorrealista, adelantándose a su época por su lenguaje cuidado y preciosista; menos lograda, *Las mentiras de la noche* (*Le menzogne della notte*, 1988) resulta interesante por su curiosa estructura. Por su lado, la producción de Paolo Volponi (n. 1924) destaca por su peculiar análisis de los límites de la razón en la sociedad post-industrial y por las deudas contraídas con géneros como la ciencia-ficción y el «cómic».

c) Modernidad y tradición

Pero los mejores y más consistentes logros de la narrativa italiana de los últimos años posiblemente los tengamos en la producción de aquellos autores que han optado por la conciliación de las nuevas formas narrativas con las ya consagradas por la tradición. En concreto, en la de quienes con nuevos medios expresivos y desde una óptica renovada no han renunciado a contar una historia entendida del modo más tradicional.

No cabe duda de que el más sintomático y reconocido de los autores de esta tendencia ha sido Italo Calvino (1923-1985), uno de los grandes nombres de la literatura italiana de posguerra. Inconformista por naturaleza, Calvino se resistió siempre a ser literariamente encasillado, desde sus orígenes cercanos al neorrealismo —fruto acaso de su izquierdismo inicial— hasta su madurez experimentalista y siempre cambiante. Convencido de la connatural mudanza del mundo, se afanó en la búsqueda de formas diversas pero que resultasen idóneas, cada una a su modo, para la expresión de su idea del mundo. En esa línea se hallan sus particulares y afamadas «novelas dieciochescas»: *El vizconde demediado* (*Il visconte dimezzato*, 1952) *El barón rampante* (1957) y *El caballero inexistente* (*Il cavaliere inesistente*, 1959), cuyas deudas con la Ilustración —en concreto, con los cuentos de Voltaire (véase en el Volumen 5 el *Epígrafe 5.a.* del *Capítulo 2*)— le proporcionan el molde para una válida reflexión sobre la naturaleza de la sociedad y del individuo basada en sendas alegorías de tipo fantástico. Y quizá sea ese tono predominantemente fantástico lo más característico de la producción de Calvino: podemos comprobarlo tanto en sus «obras grotescas», inspiradas en el sentido del absurdo de buena parte de la literatura occidental contemporánea —*La jornada de un interventor electoral* (*La giornata de uno scrutatore*, 1963)—; como en las experimentales de los setenta, que bien pueden ser comparadas con las de los grandes nombres de la narrativa mundial de las últimas décadas —recordemos *Si una noche de invierno un viajero* (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979), otro de los títulos fundamentales de Calvino—. Una narrativa, en definitiva, en sintonía con el pensamiento contemporáneo y caracterizada, en suma, por la constante búsqueda de formas de expresión acordes con el cambiante aspecto de la sociedad, la cultura y la ideología actuales —de la que es buena muestra su última obra, *Palomar* (1984)—; una obra no caprichosa, sino convencidamente formalista, necesitada de materiales y combinaciones susceptibles de captar la naturaleza humana —de ahí también su interés por el ensayo— a partir de las tendencias más recientes de la filosofía, la antropología y la moral.

Aparentemente similar, es muy distinta, sin embargo, la novela de Umberto Eco (n. 1932) *El nombre de la rosa* (*Il nome della rosa*, 1980), que ha gozado de un éxito casi inexplicable si atendemos al profundo y recio culturalismo que la impregna y que evidencia la amplísima formación de Eco (quien, hasta el momento de la publicación de la novela, se había volcado sobre el campo de la crítica y del ensayo). Al margen de su alarde culturalista —reservado a una minoría—, la trama detectivesca que enhebra *El nombre de*

la rosa está destinada a satisfacer el gusto de un amplio número de lectores; su facilidad y superficialidad, unidas a su éxito, pusieron al descubierto los mecanismos del mercado editorial y la sumisión a él de la composición y la edición literarias. Aunque Eco quiso repetir la operación con *El péndulo de Foucault* (1988), su difícil truculencia imposibilitó esta vez una difusión similar a la de su anterior novela.

El ejemplo de este tipo de narrativa cundió rápidamente, si bien hay que advertir que la novela de trama policíaca hacía ya tiempo que se cultivaba en Italia. Son de reseñar nombres como los de Giuseppe Pontiggia (n. 1934) y Corrado Augias (n. 1935), de considerable altura literaria, quienes supieron conjugar sabiamente las nuevas formas narrativas y el gusto por la intriga. Al margen de disputas sobre la calidad literaria de este tipo de obras, su grado de conciliación de tradición y vanguardia, así como el inestimable y riguroso ejemplo de Calvino, han propiciado la difusión en Italia de una narrativa de signo moderadamente vanguardista. Señalemos aún a Carlo Fruttero y Franco Lucentini, que en la década de los ochenta se han sentido atraídos por esa mezcla de trama detectivesca y culturalismo rebajado que Eco ensayara, obteniendo buenos resultados editoriales pero escasa altura artística.

d) Últimas generaciones de narradores

Hagamos por fin una breve referencia a algunos de los últimos narradores italianos, entre los que predomina cierto sentimiento de vacío revestido de formas muy diversas (y que acaso sea deudor, más que del existencialismo europeo de posguerra, del debatido «realismo sucio» norteamericano: véase el *Epígrafe 3.c.II.* del *Capítulo 6*).

Entre los autores más interesantes se hallan los más fieles a fórmulas tradicionales. Destaca Daniele del Giudice (n. 1949), que en sus novelas *El estadio de Wimbledon* (*Lo stadio di Wimbledon*) —una reflexión sobre la creación literaria— y *Atlante occidentale* se revela como deudor de la literatura europea contemporánea y continuador de la mejor narrativa italiana de las últimas décadas (en concreto, de Calvino: véase el Epígrafe anterior). Junto a él, podemos recordar entre los narradores tradicionales a Roberto Pazzi (n. 1946): aunque se había iniciado en la poesía, su difusión se la debe a sus novelas *Buscando al emperador* (*Cercando l'imperatore*) y *La princesa y el dragón*, donde se muestra partidario de un neorromanticismo que tiene en las relaciones interpersonales su tema fundamental.

Otros autores han optado por el cultivo de formas narrativas más estrictamente «*posmodernas*»: es el caso del minimalismo neoexperimentalista de Antonio Tabucchi (n. 1943) en *El juego del revés* (*Il gioco del rovescio*); y de la imitación del «realismo sucio» norteamericano por parte de Marco Lodoli (n. 1956), que en *Diario de un milenio que huye* se hace portavoz de una «generación X» encerrada en sí misma, escasamente comunicativa y con intereses más que discutibles; y de Andrea de Carlo (n. 1952), cuyas narraciones se ambientan en la Costa Oeste estadounidense.

8

Literatura portuguesa contemporánea

1. El marco socio-histórico

El descontento que desde principios de siglo se dejaba notar en Portugal tanto con sus gobernantes como con el sistema —el rey y el príncipe fueron asesinados en 1908— hizo profunda mella en la República instaurada en 1910. Durante años, Portugal fue zarandeado tanto por los movimientos obreros revolucionarios como por los intentos de golpe militar; y se iba formando así, en ese duro confrontamiento, la base ideológica justificadora de una dictadura de corte fascista. El gobierno militar que se adueñó del poder en 1926 propició su institucionalización en forma de Nuevo Estado a partir de 1933, siendo su inspirador y hombre fuerte durante años António de Oliveira Salazar.

El *salazarismo*, como otros fascismos europeos, se limitó a llevar a sus máximas consecuencias, prácticamente sin oposición política ni social alguna, los postulados del liberalismo burgués, disfrazando de trasnochado imperialismo y de nacionalismo tradicionalista su apuesta por el capitalismo. El resultado fueron concentración de capitales, monopolismo, explosión urbana frente a desruralización y tasas de emigración alarmantes, etc.; no es de extrañar, por tanto, la presencia en el panorama portugués de estos años de una literatura social de cierto peso, que acaso contribuyese en su día a una toma de conciencia de la real situación del país. Ésta cambió radicalmente cuando el 25 de abril de 1974 la *Revolución de los claveles* hizo caer el salazarismo, más por razones económicas —como resultado de la crisis internacional de mediados de los setenta— que por causas ideológicas o políticas. En ese período Portugal conoció la caída de sus exportaciones y el incremento de las importaciones, el colapso de su tejido industrial, la nula respuesta de una agricultura olvidada y, como colofón, los continuos conflictos en unas colonias donde su presencia era ya absurda. Por más que el régimen quiso reaccionar con la nacionalización de monopolios, la reforma agraria y la descolonización, el proceso social de oposición ya estaba en

marcha, y todo el pueblo se había echado a la calle.

La democratización de Portugal ha sido relativamente fácil, aunque no su puesta al día económica e industrial; sin embargo, ha sabido aprovechar su incorporación a la Comunidad Europea en 1982 y dinamizar una economía que parecía paralizada sin remedio. Algo similar parece haber sucedido en el terreno cultural, en el que asistimos a una puesta al día de las artes que hace de Portugal uno de los países europeos al menos estéticamente más originales e interesantes de los últimos años.

2. El neorrealismo portugués

a) Orígenes y evolución

La aparición en Portugal a partir de los años treinta de una corriente de literatura realista tiene su razón de ser en la crisis política y económica del país, que el salazarismo intentó solapar con el colonialismo y la industrialización. La toma de postura ante la realidad hace de los neorrealistas unos autores más conscientes —aunque no mayores— que los realistas y naturalistas portugueses del XIX; pero su excesivo grado de optimismo histórico y de confianza en el hombre les presta un sabor peculiar, provinciano y sentimental, del que carecen los realistas de otros países por estos años.

Conforme los militares iban asentándose en el poder y la doctrina salazarista iba tomando cuerpo, los escritores portugueses sintieron la necesidad de dar forma literaria e interpretar la situación de su país. Sería entonces cuando el neorrealismo tomase carta de naturaleza como un intento de reflejar, interpretar y, en menor medida, de denunciar el sistema y de concienciar a la masa social. Fueron sus primeros órganos de difusión jóvenes revistas a las que se les unirían después otras veteranas como *Presença* y *Portucale*; pero el mayor peso lo tuvieron la colección *Novo Cancioneiro* (1941-1944), diez volúmenes dedicados a los nuevos poetas; y la serie *Novos prosadores*, publicada desde 1944 y que acogía a los jóvenes narradores.

Durante los años cincuenta, el neorrealismo portugués entró en una etapa de reflexión, dejándose sentir, tras la Guerra Mundial, el decisivo peso de una nueva mentalidad: avanzaban el escepticismo y el descreimiento frente al

progreso técnico y científico; crecía la desconfianza en los bloques políticos y en las verdades absolutas; y se extendía con fuerza el existencialismo, que prendió vigorosamente entre los intelectuales y entre las jóvenes generaciones. Todos estos factores motivaron la crisis del neorrealismo y su disolución en el formalismo y en el posterior experimentalismo que habría de volver a conectar la literatura portuguesa —y, sobre todo, la poesía— con las vanguardias, de escaso peso en años anteriores.

b) Precedentes del neorrealismo

Los cambios socio-económicos y, con ellos, la pérdida de las señas de identidad tradicionales son las causas inmediatas de la aparición de una literatura neorrealista en Portugal. Sus muestras más tempranas datan, por tanto, de los años en que comienzan a producirse los primeros síntomas de dichos cambios: en el caso de Portugal, en el período de entreguerras, cuando su neutralidad posibilitó la industrialización del país y la renuncia a las formas tradicionales de vida.

En el primer tercio de siglo, los escasos primeros autores preocupados por dar forma y sentido a la realidad portuguesa contemporánea se alinean tanto con el panfletarismo sindicalista como con el regionalismo dialectal en que había degenerado el Naturalismo. En este último caso se halla Manuel de Brito Camacho (1862-1934), retratista de la vida rural alentejana; más interesante, aunque de frutos más tardíos, es el realismo social y comprometido, a cuyo primer órgano, la revista *A batalha* (*La batalla*, 1919-1927) hay que agradecerle la integración entre proletarios e intelectuales. Su mejor representante fue José Maria Ferreira de Castro (1898-1974), sobre todo en una primera época combativa en que su propia experiencia —tuvo que emigrar a Brasil— marcó su literatura. Sus primeras novelas —*Tierra fría* (1935), *Tempestad* (1940)—, que profundizan en el medio social y analizan sus problemas, demuestran un excelente conocimiento de la naturaleza y las gentes de su país, aunque técnicamente acusan cierta inseguridad. Su obra posterior nos ofrece un estilo más seguro pero menos vitalista, fruto de una suavización evidente en obras como *La curva de la calle* (*A curva da estrada*, 1950) y *La misión* (*A missão*, 1954), que insisten en el retrato —ahora, preferentemente moral— de la sociedad contemporánea.

Otro grupo de autores de los años treinta desarrolló su labor casi

marginalmente, aislados en el clima vanguardista y modernista imperante (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5* del *Capítulo 13*). El mejor exponente de este grupo fue José Rodrigues Miguéis (1901-1981), cuyo realismo ético y humanitarista, ocasionalmente humorístico, en absoluto está reñido ni con un sentido elegante de la prosa ni con las nuevas técnicas narrativas. Aunque en su exilio brasileño vieron la luz libros realmente interesantes —recordemos *Pascua feliz* (1932) y los relatos de *Donde la noche se acaba* (*Onde a noite se acaba*, 1946)—, sus mejores obras las publicó en Portugal: citemos *Una aventura inquietante* (1959) y *Escuela del Paraíso* (1960), que trasponen narrativamente sus experiencias y se permiten toques autobiográficos ensayando géneros desconocidos en Portugal, como el policíaco. Un par de nombres sobresalen aún en el grupo: el de João de Araújo Correia (1899-1985), uno de los mejores cuentistas portugueses contemporáneos, que conjuga sus dotes de prosista elegante con la veracidad en el retrato de la vida rural; y el de Joaquim Paços d'Arcos (1908-1979), autor prolífico que critica a las clases dominantes y su arribismo en su ciclo *Crónica de la vida lisboeta*, cuyo mejor título es *El camino de la culpa* (1944).

c) Autores neorrealistas

Como iniciadores del neorrealismo en Portugal debemos señalar a autores muy diversos. Afonso Ribeiro (n. 1911) fue quizás el más temprano de ellos, lo que se deja notar en sus novelas, pues, a pesar de plasmar los desequilibrios existentes entre campo y ciudad y los peligros de la emigración masiva, ofrecen unos tonos regionalistas y populistas deudores de la estética naturalista. Más exigente, Manuel do Nascimento (1912-1966) hizo de la mujer uno de sus temas fundamentales, sin olvidar la denuncia del materialismo latente en una pequeñoburguesía afanosa de enriquecimiento. Pero acaso el mejor representante de este primer grupo de narradores neorrealistas sea Antonio Alves Redol (1911-1969), autor de gran aceptación cuya obra derivó del documentalismo de sus primeros relatos —al estilo de Jorge Amado (véase el *Epígrafe 5.b.II.*)— a la complejidad de sus últimas novelas, dispuestas en ciclos y en las cuales la intriga tiene un papel fundamental. Un buen ejemplo lo tenemos en *El barranco de los ciegos* (*O barranco dos cegos*, 1962), una ambiciosa novela sobre la evolución socio-moral de la clase terrateniente.

En cuanto a los poetas, dos de los primeros nombres de la estética neorrealista surgieron del grupo de *Novo Cancioneiro*: se trata de Alvaro

Feijó (1916-1941) y de Políbio Gomes dos Santos (1911-1939). Su muerte prematura y su precocidad los convierten en revolucionarios apasionados y románticos que no desdeñan en sus versos el tema erótico, la sátira social y las nuevas imágenes y técnicas poéticas. También pertenecen al grupo el combativo Mário Dionísio (n. 1916) y Joaquim Namorado (1914-1986), igualmente enérgico y satírico, uno de los grandes animadores y organizadores de la estética neorrealista. Pero el nombre más significativo del grupo es el de José Gomes Ferreira (1900-1985), poeta de tono personal hondamente influenciado por el Surrealismo. Su lírica está presidida por el signo de la melancolía, el sarcasmo y la ironía de quien ha logrado contemplar —es uno de los grandes temas de su obra— la historia del siglo XX prácticamente en su totalidad —su obra poética completa, *Poeta militante*, de 1977, se subtitula significativamente *Viaje del siglo veinte en mí* (*Viagem do século vinte em mim*)—. Intelectual lúcido y comprometido, fue también narrador con *El mundo deshabitado* (1960) y los relatos de *Los secretos de Lisboa* (*Os segredos de Lisboa*, 1962), donde denuncia la frustración que paraliza a la sociedad portuguesa y a sus intelectuales.

Como vemos, el grupo de *Novo Cancioneiro* contó en sus filas no sólo con poetas, sino también con notables narradores, hubiesen o no ensayado con anterioridad la poesía. Debemos recordar en concreto los nombres de Carlos de Oliveira (1921-1981), poeta neorrealista de cuidado estilo cuya producción narrativa se enraíza en Gândara, una región ganada por el marasmo, las privaciones y la continua postergación; y los de Manuel de Fonseca (n. 1911) y Fernando Namora (n. 1919), cuya poesía es un preludio de su prosa. Al primero, pionero de la lírica neorrealista, se le recuerda por sus notables cuentos, en los que retrata la sociedad de su Alentejo natal a través del recuerdo. Namora, por su lado, se ha centrado en la narrativa desde los años cuarenta, y aunque lo ha experimentado casi todo —como demostró recientemente con *El río triste* (1982), una novela policíaca de trasfondo social—, sus mejores relatos son aquéllos en que el lirismo realista y el impresionismo descriptivo saben sobreponerse a la temática social y existencialista, como en *Domingo por la tarde* (1962), acaso su mejor novela.

3. Poesía portuguesa de posguerra

En los años cuarenta los modernistas portugueses supervivientes del grupo *Presença* quedaron al margen del neorrealismo dominante, lo que les

permitió, por un lado, ahondar en sus deudas extranjeras y, por otro, sintonizar con el momento de reflexión neohumanista preconizada por el existencialismo. La observación del hombre como ser individual, enfrentado con sus pobres fuerzas a una sociedad y a un mundo incomprensibles, arrancan en determinados poetas portugueses una voz personal, profunda y humana, de tonos muy diversos y de referencias simbolistas y surrealistas.

a) Vanguardismo simbolista

Podríamos considerar como uno de los primeros vanguardistas portugueses, en el sentido estricto del término, a Jorge de Sena (1919-1978). De influjo netamente surrealista, su producción tiene sus mejores títulos en *Persecución* (*Perseguição*, 1942), *Piedra filosofal* (1950) y *Las evidencias* (1955) y se caracteriza por su consciente indagación en los límites de lo racional, único medio de acercarse a la máxima sabiduría. De ese modo, a caballo entre la imagen surrealista y la verdad conceptista y simbolista, Jorge de Sena supo ofrecerle en su momento a la lírica portuguesa una senda por la que transitar en la búsqueda del absoluto poético.

Este camino será el seguido, desde presupuestos románticos y simbolistas, por Sophia de Mello Breyner Andresen (n. 1919), autora empeñada en una depuración poética continua y cuya lírica goza de una diáfana claridad. Su obra se dejó ganar en los años cincuenta por el desengaño nacido del desfase entre deseo y realidad —*En el tiempo dividido* (*No tempo dividido*, 1954), *Mar Novo* (1958)—; pero a partir de los sesenta supo encontrar una voz poética totalizadora cuyos mejores frutos los tenemos en *El nombre de las cosas* (*O nome das coisas*, 1977), libro presidido por la angustia del sentimiento del tiempo como destructor de la continuidad del mundo.

En un sentido igualmente simbolista, pero esta vez de aliento creativo y constructivo, dispone su obra Eugénio de Andrade (seudónimo de José Fontinhas, n. 1923), quizás uno de los poetas portugueses actuales de mayor trascendencia. Su optimismo se trasluce en el predominio en su obra del tema del paraíso terrenal como fruto del deseo y cuya construcción es posible a través de la creación poética como búsqueda de la palabra absoluta. El resultado es una poesía con total autonomía y basada en un lenguaje no referencial, sino estrictamente literario, de naturaleza connotativa, cuyo mejor exponente lo encontramos en libros como *Las manos y los frutos* (*As mãos e os frutos*, 1948) y *Las palabras prohibidas* (*As palavras interditas*, 1951). A

partir de los setenta, y como resultado de la presencia de la muerte en su obra, Andrade ha pasado a refugiarse en el sentimiento erótico y su poesía se ha dejado ganar por el tono nostálgico: hombre, naturaleza y palabra constituyen así, hoy por hoy, los tres pilares básicos de su lírica.

b) Existencialismo y Surrealismo

No fueron pocos los poetas portugueses cuya obra se convirtió en un instrumento para la búsqueda de lo humano esencial en un mundo cambiante; los que confiaron en la palabra como medio de recuperación del ideal y en la memoria como arma contra un mundo caótico. Destaquemos los nombres de Victor Matos e Sá (1927-1975), cuya obra —sobresale *El silencio y el tiempo* (1956)— está dominada por la búsqueda del absoluto y el sentimiento de superación de la soledad y de la muerte. Al más pleno trascendentalismo aspira, por su lado, la obra de Fernando Echeverria, prácticamente religiosa y cuyo tema central es la oposición vida/muerte, entendidas respectivamente como vigor e imaginación y debilidad e inercia; como también es religioso el aliento de la obra de Ruy Belo (1933-1978), poeta de la cotidianeidad cuya melancolía nace de su aspiración a la perfección. Citemos por fin a un autor casi desconocido en vida, Reinaldo Ferreira (1922-1959), cuyo radical escepticismo se esconde bajo el velo de un «fingimiento» de deuda pessoana.

Aun con toques existencialistas, en una línea tradicional deudora de modelos románticos se mueven las producciones de António Manuel Couto Viana (1923-1986), sentimental y discreta; y de Fernanda Botelho (n. 1926), cuyos libros de poesía —entre los que merece recordarse *Coordenadas líricas* (1951)— sobresalen por su sobriedad y justeza expresivas. Por su lado, David Mourão-Ferreira (n. 1927) es un autor vitalista de tono sensual y cultivador de una expresión formalista.

Menor trascendencia tuvo en Portugal el Surrealismo; como movimiento tardío —apareció a finales de los cuarenta— presentó evidentes contactos con el existencialismo y con la literatura del absurdo, y dio lugar a un particular «*abyeccionismo*» que veía al hombre como un ser radicalmente cruel. El mejor nombre del Surrealismo portugués es el de Alexandre O'Neill (1924-1986), cuya libertad imaginativa y estilística está al servicio de una insobornable sátira del hombre y de la sociedad. Por su lado, es curiosa la actitud de Luís Pacheco (n. 1926), interesado por la obra de Sade —que tradujo por vez primera al portugués— y de Gide, cuyo exhibicionismo

libertino heredó vital y literariamente.

c) La poesía experimental

Los primeros alardes experimentalistas de la poesía portuguesa podrían adscribirse a un Surrealismo formalista interesado, más que en la verdad de la imagen poética, en la potenciación de su expresividad. Entre sus representantes podemos citar a Egito Gonçalves (n. 1922), cuyo onirismo persigue la verosimilitud; y a José Terra (n. 1928), cuyo *Canto sumergido* (*Canto submerso*, 1956) evoca por medio de la imaginación el paraíso de una infancia irrecuperable.

Pero quizá lo más interesante del experimentalismo portugués lo hallemos en el grupo de poetas comprometidos que, en los años sesenta, pusieron las bases de la resistencia cultural e intelectual al salazarismo. Nos referimos en concreto al grupo *Poesía 67*, integrado por universitarios atentos a la experimentación lingüístico-literaria, de signo hermético y barroquizante, y que derivó finalmente hacia una forma particular de poesía crítico-social. La antología *Poemas libres* (1962-1963) fue decisiva para la conformación del grupo y para la rápida difusión de esta nueva estética que integraba neorrealismo y vanguardia para dar lugar a un arte combativo y militante. Entre sus nombres podemos recordar el de Fernando Assis Pacheco (n. 1937), uno de los fundadores del grupo, cuyo tema inicial fue la guerra de Vietnam; y el de Armando da Silva Carvalho (n. 1938), el poeta de los pueblos y ciudades de la actual Portugal, y en concreto de Lisboa.

Podemos recordar además a Herberto Hélder (n. 1930), que puede ser considerado heredero de románticos y posrománticos por su irracionalidad, a caballo entre lo surrealista y lo experimental y que nace, sin embargo, de su convencimiento del valor de la poesía como instrumento de comunicación y conocimiento. También a Pedro Tamen (n. 1934), cuya poesía de los sesenta es un puro juego verbal; y a Salette Tavares (n. 1922), poetisa que se decanta por preocupaciones y temas tradicionales —la sensibilidad femenina y los recuerdos del mundo familiar— tratados de forma novedosa.

d) Poesía reciente

La producción poética de las últimas décadas en Portugal ha mostrado claros indicios de desorientación imputables tanto al clima de crisis

generalizado en la cultura y el pensamiento occidentales como a la situación política del país desde mediados de los años setenta. El resultado es una lírica desprovista de toda certeza, abierta a la diversidad y cuyo denominador común posiblemente sea la vuelta a un clasicismo conceptual que no desdeña la novedad vanguardista ni el experimentalismo.

Reseñemos primeramente, a pesar de que cronológicamente no sea éste su lugar, a dos de los poetas portugueses actuales más influyentes. António Ramos Rosa (n. 1924) ha conocido diversas tendencias literarias durante su vida y se ha mantenido siempre fiel a la potenciación de la palabra poética. Su concepción de la lírica como totalidad y como unidad de comunicación con el mundo y el hombre lo ha llevado a experimentar con los elementos básicos de la lengua, intentando redimir con una poesía de la experiencia —cuya mejor expresión es *Ocupación del espacio* (*Ocupação do espaço*, 1963)— una existencia absurda y sin sentido. Por su parte, Ernesto Manuel de Melo e Castro (n. 1932), cabeza visible de los «novísimos» portugueses, teórico y creador familiarizado con la lingüística y las matemáticas, se acerca al puro formalismo en una obra en que el ideograma —*Mudo mudando* (1962)— y la poesía visual —*Concepto incierto* (1977)— tienen un lugar predominante.

Pero uno de los primeros poetas en cuya obra se realiza esta vuelta al clasicismo conceptual es José Augusto Seabra (n. 1937), que rompió con el formalismo y recuperó moldes tradicionales en libros como *Toda la vida* (*A vida toda*, 1961), de tono realista, y *Tiempo táctil* (*Tempo táctil*, 1972), en donde la preocupación existencial se reviste de pleno subjetivismo. Por seguir con los poetas más cercanos a las formas tradicionales, citemos a Joaquim Manuel Magalhães (n. 1945), cuyas primeras obras pueden ser calificadas de «metafísicas» por presentar la existencia como oposición entre vida y muerte, entre amor y soledad, entre todo y nada —*Por los caminos de la mañana* (*Pelos caminhos da manhã*, 1977)—; y cuyos libros más recientes han optado por un realismo social de tono decididamente político —*Los días, pequeños charcos* (1981)—. Una evolución muy distinta ha seguido uno de los poetas emblemáticos de la posrevolución portuguesa, Joaquim Pessoa (n. 1948), que a raíz de su decepción política ha abandonado su inicial poesía urbana, de tono político e irónico, y se ha refugiado en la temática erótica, de la que es un maestro para sus contemporáneos con libros como *Los ojos de Isa* (*Os olhos de Isa*, 1980) y *Los días de la serpiente* (1981).

Entre los poetas portugueses que en los últimos años no han renunciado totalmente a las técnicas vanguardistas y experimentales, pero cuya obra es

básicamente tradicional, debemos recordar a Vasco da Graça Moura (n. 1942), cuyos versos parecen los de un neoclásico descreído y un humanista escéptico en libros como *Instrumentos para la melancolía* (1980). Divulgador de la semiología en Portugal, su obra poética se caracteriza por haber apostado sin temor ni complejos por un culturalismo minoritario cuyo mejor título, por su virtuosismo formal, es *La sombra de las figuras* (1986). Junto a la suya podemos colocar la extensa obra de João Miguel Fernandes Jorge (n. 1943); aunque hace propios el experimentalismo y la estética surrealista, obtiene sus mejores logros cuando libremente, con tonos y ritmos compulsivos, vivifica sus experiencias personales y culturales. Entre las voces poéticas más radicales de los últimos años en Portugal podemos contar la de Alberto Pimenta (n. 1937), un claro deudor de la estética romántica. Su tono provocativo y desacralizador tuvo su mejor momento en la década de los setenta, aunque después ha seguido fiel a las fórmulas anticonvencionales y ha sabido demostrar su validez en libros como *Bestiario lusitano* (1980). También Nuno Júdice (n. 1949) puede contarse entre estos autores extremos: visionario y apocalíptico, su poesía quiere abrirle nuevas realidades al lector, para lo que opta por señalar el absurdo y por romper con los tópicos que conforman la fraseología del mundo actual —siendo en este sentido su libro más original *El mecanismo romántico de la fragmentación* (1975)—.

4. La narrativa: del neorrealismo al formalismo

Dos sentidos fundamentales encontramos en la narrativa portuguesa de posguerra: el de un realismo de formas e intenciones diversas, resultado del claro predominio en los años cuarenta del neorrealismo; y el de un formalismo que, al estilo del de otros países, potencia la experimentación como consecuencia de la crisis de la modernidad. No obstante, los novelistas portugueses no abrazarán ni uno ni otro de forma estricta, optando los primeros por un realismo que dé nuevo sentido a las formas tradicionales; y los segundos, por una novela abierta cuya complejidad no suponga la pérdida del interés narrativo.

a) Novela realista

A partir de la década de los cincuenta podemos encontrar en la narrativa portuguesa unas formas realistas que superan, por un lado, el regionalismo y

el costumbrismo anteriores y, por otro, el fácil optimismo histórico y el sabor provinciano y sentimental del peculiar neorrealismo portugués (véase el *Epígrafe 2*).

De herederos directos del realismo tradicional podemos calificar a quienes abandonaron el tono conservador y moralista de la novela burguesa, aunque no así sus formas y técnicas, consideradas modélicas para el género. Manuel Ferreira (n. 1917) nos dejó en los años cincuenta algunos relatos interesantes como testimonio de la vida en Cabo Verde y de la emigración a la capital portuguesa; pero lo mejor de su producción lo encontramos a partir de la década de los sesenta, cuando, sin traicionar el realismo dio cabida en su obra a técnicas más modernas. Más fiel a las técnicas neorrealistas, a Mário Ventura (n. 1946) se le deben varias novelas centradas sobre su juventud en el Algarve en las que opta por un tono didáctico revestido en ocasiones de formas de documentalismo periodístico.

Debido al triunfo del ensayo como fórmula literaria de la revolución del 74, también otros narradores se acogieron a las formas y tonos periodísticos hasta bien entrada la década de los ochenta. Podemos citar a Baptista Bastos (n. 1934), cuyo antifascismo adopta formas atrevidamente vanguardistas; y a Urbano Tavares Rodrigues (n. 1923), cuya producción en prosa —que abarca narraciones, libros de viajes, ensayos y artículos periodísticos— está caracterizada por un tono revolucionario deudor del humanismo existencialista.

Recordemos también a algunas escritoras portuguesas que ligaron inicialmente su producción al existencialismo en sus más diversos tonos. La autora más interesante de este grupo es Agustina Bessa Luís (n. 1922), una narradora autodidacta cuyo estilo se forjó y desarrolló en su momento al margen del neorrealismo imperante. Su producción ha admitido múltiples influencias, desde el expresionismo y el surrealismo al existencialismo y el «absurdo»: todas ellas, con la intención de presentar una visión negativa de un mundo exuberante y estremecedor. Buena muestra de su estilo la tenemos en *La sibila* (1954), libro con el que alcanzó la notoriedad y en el que se asentó su obra posterior: hermético y tumultuoso, *La sibila* es, sin embargo, un libro clásico y equilibrado en que descuella la fuerza del deseo, una de las constantes temáticas de su obra. Su barroquismo se deja notar también en el volumen de su producción, dispuesta a veces en forma de ciclos; y en la diversidad de géneros que llega a tocar, desde la novela rural, pasando por el cuento —del que ha llegado a ser una figura indispensable—, hasta el género

histórico al que pueden adscribirse algunas de sus últimas obras —por ejemplo, *La monja de Lisboa* (1985)—.

Junto a Bessa Luís debemos citar a Maria Velho da Costa (n. 1938), que se declaró discípula de aquélla y cuyo inconformismo feminista —expresado en sus novelas *Maina Mendes* (1969) y *Casas pardas* (1977)— presenta tonos más claramente combativos que los de su predecesora. Por fin, la narrativa de Fernanda Botelho (n. 1926), notable por su sobriedad —como su poesía: véase el *Epígrafe 3.b.*—, se centra sólo aparentemente en aspectos sociopolíticos, pues en definitiva su análisis de la juventud burguesa de los sesenta incide en los sentimientos de desencanto, vacío y soledad.

Dentro de la órbita realista sobresalen los nombres de Torga y Pires, dos los narradores portugueses actuales más representativos, sobre todo en el terreno del cuento. Miguel Torga (seudónimo de Adolfo Correia da Rocha, n. 1907) es posiblemente uno de los nombres indispensables de la literatura portuguesa actual: ensayista y narrador además de poeta (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5.b.I.* del *Capítulo 13*), Torga ha sido uno de los mayores intérpretes y analistas de la realidad política, social y cultural de su país durante las últimas décadas (en este sentido su *Diario*, que sigue editando, es un documento de altísimo valor). Después de haber roto con el grupo de *Presença*, núcleo de Modernismo portugués del primer tercio de siglo (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5.b.* del *Capítulo 13*), Torga se convirtió en una figura aislada en el panorama de la letras portuguesas, pero también —se reconociese o no— en un gran maestro de la poesía y la narrativa, y durante los cincuenta y los sesenta compuso su producción prácticamente al margen de escuelas y grupos. Casi más admirado en el extranjero que en su propio país, a partir de mediados de los setenta se ha visto en la suya una de las mejores voces poéticas —junto a la del brasileño Drummond de Andrade— y narrativas de las letras en lengua portuguesa. Entre su obra narrativa destacan su novela *La creación del mundo* —para muchos su obra maestra, largo relato autobiográfico que se ha ido completando desde 1936 hasta 1981—; y sus colecciones de cuentos —destaquemos *Cuentos de la montaña* (1941)—, de planteamiento realista, técnica impresionista y estilo refinado heredado de su formación modernista (las dos obras citadas, curiosamente, fueron censuradas por el régimen salazarista). Por su lado, José Cardoso Pires (n. 1925) también sobresale por sus cuentos y relatos breves, de los mejores de todo el siglo XX en Portugal y que, agrupados en libros como *Juegos del azar* (*Jogos do azar*, 1963), le han

valido el reconocimiento y el éxito. A él se le deben además una decidida reacción contra el sentimentalismo neorrealista portugués y la creación de una nueva forma de narrar natural y de alta conciencia artística, uno de cuyos títulos más significativos es *Balada de la Playa de los perros* (*Balada da Praia dos cães*, 1982).

Recordemos por fin a Augusto Abelaria (n. 1926), autor que no renuncia a plantearse nuestro tiempo histórico: comenzó escribiendo sobre los ideales y frustraciones de su generación —*La ciudad de las flores* (*A cidade das flores*, 1959)— y después sus novelas han ido ganando en complejidad hasta llegar a contemplar escépticamente, como en *Sin techo entre ruinas* (*Sem texto entre ruínas*, 1979), los frutos de la revolución portuguesa, cuya visión ha ganado humanidad progresivamente en su obra.

b) El formalismo y la nueva novela portuguesa

En los años sesenta, la literatura portuguesa asiste a la configuración de una nueva novela entre cuyos cultivadores vamos a encontrar nuevos nombres, pero cuyos maestros eran en esencia los autores realistas. Éstos habían evolucionado desde finales de los cincuenta a fórmulas narrativas más complejas y ambiciosas acordes con la renovación experimentada en buena parte de Europa y cuyos predecesores habían sido los vanguardistas del primer tercio de siglo.

I. SARAMAGO. Comenzaremos haciendo referencia precisamente a uno de esos maestros de la novela portuguesa, José Saramago (n. 1922), que es también uno de sus autores más internacionales desde su tardía pero incuestionable consagración literaria. A sus inicios poéticos se le deben un par de libros donde el subjetivismo y la experiencia de los sentimientos tienen un lugar preferente; pero mucho más interesante es su obra narrativa, que participa tanto del realismo como de las innovaciones morfo-estructurales de la nueva narrativa: clásico y moderno, sensible y lúcido, romántico y vanguardista, Saramago es un inconformista radical que conjuga en su obra el compromiso con el hombre y el mundo y la reflexión metafísica y estética, demostrando de ese modo que se puede producir un arte crítico-moral sin menoscabo de su expresión artística.

Sus dos primeras novelas son muy distintas entre sí: mientras que *Manual de pintura y caligrafía* (1977) se dispone como una serie de reflexiones sobre cuestiones estéticas, *Alzado del suelo* (*Levantado do chão*, 1980), que lo

consagró en su país, es una «novela-río» que traza la historia de cuatro generaciones del Alentejo y que, pese a su realismo, nos descubre la variedad y dominio de tonos, estilos y registros de la pluma de Saramago. Éstos eclosionan en sus dos mejores novelas: *Memorial del convento* (1983) es un riquísimo y abigarrado retablo del Portugal barroco cuya difusa ambientación, sugeridora de valores oníricos, no evita el tono irónico y distanciador con que el autor contempla el mundo. También es una contemplación de la historia *El año de la muerte de Ricardo Reis* (*O ano da morte de Ricardo Reis*, 1984), donde Saramago arremete contra la impasibilidad del intelectual. En esta ocasión el presente se desenvuelve ante los ojos de Ricardo Reis, uno de los heterónimos de Pessoa (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 4* del *Capítulo 13*); corre el año 1936 y, tras conocer la noticia de la muerte del poeta y buen amigo, aquél ha regresado a Lisboa desde Brasil al comprender que a él mismo le queda poca vida. Contemplada a la luz de la brumosa conciencia del personaje, *El año de la muerte de Ricardo Reis* reconstruye la historia reciente de Portugal, de sus paisajes y gentes, y en concreto de Lisboa, eterna enamorada del autor, cuya manifiesta presencia se impone y trasciende el relato con un estilo tenso, difícil y original. En el terreno de lo mítico y de lo utópico se instala, por su lado, *La balsa de piedra* (*A jangada de pedra*, 1986), donde Saramago se sirve de la ficción —la separación de la Península Ibérica del resto del continente, y su marcha a la deriva por el océano— para defender los valores ibéricos, disonantes y propios, frente a una cultura común impuesta desde el centro y el norte de Europa. Su última novela, *El Evangelio según Jesucristo* (1992), abunda en el tono reflexivo y en la digresión y en ella Saramago —ateo declarado— repasa los valores evangélicos desde su propio contexto, al margen de adherencias culturales.

II. OTROS AUTORES. Anotábamos poco antes cómo la renovación de la narrativa portuguesa se efectúa por manos de autores realistas cuya escritura evoluciona para captar una realidad más amplia de forma más libre y compleja. Éste es el caso de Saramago, el mayor nombre de la narrativa portuguesa actual; pero no debemos olvidar el de otros autores que han contribuido poderosamente a la evolución del género.

Citemos en primer lugar a Virgílio Ferreira (n. 1916), autor afín al existencialismo a quien consideramos aquí por su prosa sensual y su cuidado estilo y por haber reorientado su producción por las sendas de la innovación desde *Alegría breve* (1965). Destaca también Almeida Faria (n. 1943), que abrió la narrativa social a nuevos aires de modernidad con su *Tetralogía*

lusitana (1965-1983), demostrando cómo la constatación y denuncia de la realidad social —en este caso, la transición del Portugal fascista a una democracia desengañada— puede realizarse por medios no necesariamente tradicionales ni reñidos con el realismo. Lo social es también el centro de la obra de João Palma-Ferreira (n. 1931) y de Alvaro Guerra (n. 1936): al primero se le deben novelas ganadas por la dispersión y el tono reflexivo e hilvanadas por experiencias personales; al segundo, una producción libre cuyo fondo irónico es resultado de su rechazo del burguesismo provinciano dominante en Portugal.

Más moderno nos parece el aliento de otros narradores en cuya obra se ha dejado notar la real evolución de la sociedad portuguesa actual. Nuno de Bragança plasma excelentemente en sus novelas la sociedad portuguesa que experimentó y vivió la revolución: con un virtuosismo y un dominio extraordinarios de diversos registros y estilos, y con el uso de estructuras diversas que saben mantener el interés del lector, se adentra en el mundo marginal de la Lisboa revolucionaria, otorgándole un lugar preferente a la bohemia y la juventud contemporáneas. De modo similar, la novela *Lo que dice Molero* (*O que diz Molero*, 1977), de Dinis Machado, denota la frescura y variedad por que ha de discurrir la novelística posterior, aprovechando una trama detectivesca para construir un relato presidido por la sorpresa y por la imaginación.

Citemos, por fin, algunos de los nombres que se han revelado como firmes valores de la narrativa portuguesa más reciente. António Lobo Antúnes (n. 1942), a pesar de la complejidad —e incluso truculencia— de sus novelas, es hoy por hoy un autor consagrado y de éxito tanto en su país como fuera de él. Citemos su *Fado alejandrino* (1983), donde conjugando cinco voces narrativas intenta reconstruir ácidamente el espíritu de la «Revolución de los claveles». Intenciones sociales tiene también la producción de Lídia Jorge (n. 1946), sobre todo en sus primeras novelas —podemos recordar *El día de los prodigios* (1979), donde se entrecruzan diversas voces intentando reconstruir el ambiente algarvio—; más ambiciosa nos parece *Noticia de la ciudad silvestre* (1984), donde la tensión entre dos mujeres se instala en el terreno tanto amoroso como económico y social.

5. Otros autores de lengua portuguesa

La inusitada supervivencia de los últimos restos coloniales hasta hace pocos años ha hecho depender en gran medida de la antigua metrópoli la cultura de los países que en su día fueron colonia portuguesa. No obstante, la literatura brasileña, sin duda la más importante de ellas, ha marcado siempre sus distancias con respecto a la portuguesa y ha logrado de ese modo un dinamismo mayor que el de ésta. A fin de considerar someramente las líneas generales de su evolución, hemos querido reservarle su lugar en este último Volumen, razón por la que debemos tratar autores de períodos precedentes.

a) El siglo XIX en el Brasil

I. NACIONALISMO Y ROMANTICISMO. La independencia del Brasil en el Romanticismo se revistió culturalmente de un radicalismo que motivó la imposición de los modelos franceses sobre los portugueses y la adopción de un arte clasicista que sólo muy tangencialmente remitía al Arcadismo portugués (véase el *Capítulo 8* del Volumen 5). Lingüísticamente, esta virulencia anticolonialista motivó a mediados del XIX la potenciación de un idioma que se apartaba cada vez más del de la metrópoli, hasta llegar a conformar una lengua brasileña; ante el fenómeno se reaccionó bien con una postura purista, bien —más frecuentemente— alentando una total libertad creativa que, por su lado, no excluía la unificación idiomática de cara al exterior.

Como fundador del movimiento literario romántico en Brasil se tiene a Domingo Gonçalves de Magalhães (1811-1882), animador de una literatura nacionalista inspirada en modelos europeos; pero quizá sea el jovencísimo Castro Alves (1847-1871) el mejor poeta del Romanticismo brasileño y, desde luego, el que mejor resume el espíritu de rebeldía e inconformismo característico del movimiento.

II. EL NATURALISMO: MACHADO DE ASSIS. Pero no iba a ser la estética romántica la que le proporcionase sus mejores frutos a la literatura brasileña del XIX, ni iba a ser la de un poeta su mejor voz durante el siglo pasado. El Romanticismo brasileño, necesariamente tardío, iba a verse obligado a ceder su lugar al Naturalismo, desde el momento en que su dependencia de Europa determinó la entrada en el país de las ideas positivistas y, con ellas, de la contemplación de la realidad desde una nueva luz.

En el último tercio del siglo pasado, y mientras en Río de Janeiro y en Bahía seguía cultivándose un Romanticismo trasnochado, desde Recife iba

imponiendo su obra el padre de la narrativa brasileña, Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). Aunque no podamos decir de él que fuese un autor realista en el sentido estricto del término, fue sin embargo el renovador del espíritu de las letras de su país; supliendo con intuición y efectividad narrativas las dotes de los grandes maestros, abrió la literatura brasileña a un espíritu más libre y escasamente normativo que hubo de dar en el siglo XX sus mejores frutos.

Su narrativa se caracteriza, como la del resto de los grandes autores del Naturalismo, por su veracidad: en su caso, son de destacar el convincente psicologismo, que le confiere a sus personajes humanidad y ternura; y la sencillez de su estilo, que cautiva desde la primera línea y que ha marcado con la impronta de la naturalidad la narrativa brasileña posterior. Entre las primeras novelas de Machado de Assis, todavía impregnadas por el espíritu romántico, sobresale *Helena*, relato en que ya nos ofrece la medida de su talento narrativo; pero será a partir de los años ochenta cuando el novelista llegue a la madurez de su arte. Aparte de sus cuentos —agrupados en *Historias sin fecha* (*Histórias sem data*, 1884) y *Varias historias* (1895)—, hay que señalar el valor de sus tres grandes novelas, fundamentales en la historia literaria brasileña y parangonables a las grandes creaciones realistas europeas: *Memorias póstumas de Blas Cubas* (1881), *Quincas Barba* (1891) y *Esaú y Jacob* (1904).

III. DEL SIGLO XIX AL XX. Menos interés tienen los cultivadores de la estética finisecular, que apenas si dejó en Brasil nombres de interés. Más que el verso cincelado de los parnasianos, son de destacar las aportaciones de algunos poetas simbolistas asimiladas por la poesía posterior. Citemos a João da Cruz e Sousa (1863-1898), hijo de esclavos negros a quien se le deben los inicios de la lírica simbolista en su país; y a Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), un poeta no reconocido en vida pero cuyas composiciones elegíacas sobresalen por su contención emocional dignamente expresada.

Habría de ser más interesante y decisiva, no obstante, la contribución del «indigenismo», que en gran medida consistía —como en otros países americanos— en una puesta al día de los sentimientos nacionalistas, contemplados ahora desde una perspectiva de modernidad. Recordemos los nombres de Lima Barreto (1881-1922), continuador hasta cierto punto de Machado de Assis pero de tono declaradamente populista y social; y de Henrique Coelho Neto (1864-1934), un escritor tremendamente prolífico que, con su estilo opulento y su desbordante imaginación, ha influido

poderosamente en autores posteriores.

b) Literatura brasileña del siglo XX

A mediados de la segunda década del siglo XX se manifiestan ya en la literatura brasileña los sentimientos de crisis, insatisfacción e inconformismo característicos de la cultura de nuestra centuria. La ruptura y la subversión de valores establecidos son las notas más acusadas de las primeras producciones literarias característicamente novecentistas, conocidas también en el Brasil como «modernistas».

I. PRIMEROS MODERNISTAS. Sería el poeta Mário de Andrade (1893-1945) el primer encargado de sentar en su país las bases de la Vanguardia, después de superar, en los primeros años del siglo XX, sus inicios parnasianos. Su libro *Paulicéia desvairada* (1922) significó una verdadera revolución poética al potenciar una nueva y atrevida musicalidad (Andrade era musicólogo y le dedicó buena parte de sus esfuerzos a la investigación sobre la música autóctona de su país) que expresaba una pasión desbordante y cuya disonancia era síntoma de modernidad. Además del resto de su producción poética y de su narrativa —destaquemos, respectivamente, *Remate de males* (1930) y su novela «indigenista» *Macunaíma* (1928)—, hay que tener en cuenta sus aportaciones a la teoría literaria, proponiendo la autonomía como origen y fin del arte.

Junto a Mário de Andrade podemos citar a Oswald de Andrade (1891-1954), un autor radical tanto ideológica como estéticamente a quien debe tenerse, a pesar del valor de su producción poética, por el renovador de la narrativa brasileña actual con su trilogía *Los condenados*. Y también en el género narrativo recordemos la importancia de la novela social de los años treinta y cuarenta; entre sus cultivadores destaca como máximo representante Graciliano Ramos (1892-1953), cuyo seco y áspero realismo tuvo su mejor expresión en la tetralogía —de gran éxito— *Memorias de la cárcel*.

Pero es en el género poético donde encontramos los mejores nombres de la modernidad brasileña: recordemos todavía a Ronald de Carvalho (1893-1935), que en Portugal había tenido la oportunidad de relacionarse con los modernistas de *Orfeu* (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5.b.* del *Capítulo 13*) y cuya poesía superó el esteticismo parnasiano otorgándole un nuevo tono a su sentimiento americanista; a Jorge de Lima (1898-1953), que hizo lo propio con su africanismo desde una perspectiva surrealista que nunca

abandonó (ni siquiera cuando hizo del cristianismo su fuente de inspiración, colaborando esporádicamente con Murilo Mendes: véase el *Epígrafe 5.b.III.*); y a Manuel Bandeira (1886-1968), cuyo lirismo trascendente dirige su mirada, con ternura y humanidad, a las realidades más cotidianas.

II. JORGE AMADO. La narrativa brasileña actual tiene su máxima figura en Jorge Amado (n. 1912), sin duda el autor más difundido y reconocido fuera de sus fronteras —candidato desde hace años al Nobel de Literatura—.

Sus primeras obras interesantes, que datan de la década de los treinta, son básicamente novelas de tema social inspiradas en el realismo socialista. Entre ellas destaca *Cacao* (1933), de tono militante, donde denuncia una sociedad anacrónica e injusta basada aún en medios de producción y en relaciones colonialistas. La misma línea combativa siguen novelas posteriores —recordemos *Mar muerto* (1936) y *Capitanes de la arena* (1937)— excelentemente acogidas en los países socialistas y que constituyen una muestra del compromiso político de la primera época de Amado (militante y diputado comunista en los años cuarenta y encarcelado y confinado en Bahía).

Se inicia después una segunda fase de la producción de Amado, cuando decreció en su obra la preocupación sociopolítica y la sustituyó por un costumbrismo progresivamente afín al realismo tradicional. Surge así la novela que iba a inscribir su nombre entre los grandes narradores americanos de nuestro siglo: *Gabriela, clavo y canela* (1958), un relato a caballo entre el costumbrismo, el erotismo y el retrato psicológico; una narración, en cualquier caso, de potente sugestión, donde se manifiesta con impresionante vigor el Brasil más sensual, enraizado en una naturaleza exuberante y misteriosa. A aquélla le siguió una serie de novelas caracterizadas por el psicologismo y la indagación —al estilo tradicional— en las motivaciones de los personajes y, con ella, en el alma humana. Destaquemos *Viejos marineros* (*Os velhos marinheiros*, 1961), sobre la realización de las aspiraciones burguesas; y *Los pastores de la noche* (1964) y *Tienda de los milagros* (1969), ambas inspiradas en Bahía.

Las últimas novelas publicadas por Amado, caracterizadas por la búsqueda constante de nuevos temas y planteamientos narrativos, confirman su vitalidad como uno de los grandes narradores actuales. Recordemos *Uniforme, frac, camisón de dormir* (*Farda, fardão, camisola de dormir*, 1980), donde recrea los ambientes literarios y artísticos durante la dictadura; y *Tocaia grande* (1984), un amplio relato de proporciones épicas en que asistimos al nacimiento de una ciudad como aspiración de una colectividad.

III. OTROS AUTORES CONTEMPORÁNEOS. Entre el resto de los narradores brasileños contemporáneos aún podemos recordar dos nombres sobresalientes: el de Guimarães Rosa y el de Lispector, cuyas aportaciones han abierto la narrativa brasileña a nuevas posibilidades.

João Guimarães Rosa (1908-1967) fue un narrador clásico cuyo valor se basa en su estilo y lenguaje. Desde que comenzase a publicar tardíamente en 1946 siguiendo la senda del realismo social, demostró ser un autor expresivamente seguro cuyo coloquialismo permitía la incorporación a la literatura de la más viva y auténtica lengua brasileña. Buena muestra de ello la tenemos en su obra más significativa, *Cuerpo de baile* (*Corpo de baile*) —que agrupa la novela del mismo título y otras dos más: *Gran sertón* (*Grande sertão: veredas*, 1956) y *Noches del sertón* (*Noites do sertão*, 1965)—, donde los ambientes característicos de la novela social quedan trascendidos por una nueva visión y, sobre todo, por la magia de una palabra envolvente y sugeridora.

De muy distinto signo es la producción de una escritora nacida en Ucrania, Clarice Lispector (1925-1977), caracterizada por su compleja personalidad. Desde la publicación de *Cerca del corazón salvaje* (*Perto do coração selvagem*, 1943), su primera novela, Lispector se reveló como una narradora extraña a la tradición brasileña, heredera del más exigente espíritu de la modernidad europea, aunque no tanto estilísticamente —su claridad roza la fría transparencia— como conceptualmente, siendo el pensamiento y sus formas, la conciencia y sus pliegues más recónditos, los centros básicos de su producción. El hecho de que ésta se haya revalorizado en su país y en el extranjero se debe a la profundidad y rigor con que se ha adentrado en el sentimiento actual de la existencia humana. Así lo hizo en *La pasión según G. H.* (*A paixão segundo G. H.*, 1964), acaso su obra maestra: en ella asistimos al monólogo de una mujer de clase acomodada que, en la habitación vacía de su asistenta negra, descubre una nueva dimensión del mundo y de la existencia. Además de sus novelas, Lispector dio a la literatura en lengua portuguesa algunos de los mejores cuentos del siglo XX en libros como *Lazos de familia* y *Legión extranjera*.

Frente a la narrativa, la lírica brasileña actual ha gozado de una menor difusión fuera de sus fronteras, aunque ha encontrado un mayor número de cultivadores. Destaca entre todos ellos João Cabral de Melo Neto (n. 1920), posiblemente uno de los mejores y más reconocidos poetas brasileños de los últimos años. A pesar de haber mostrado su independencia respecto de

cualquier movimiento y de no haber ejercido un magisterio directo sobre sus sucesores, su poética sigue en realidad la senda trazada por el neorromanticismo de un Murilo Mendes o de Drummond de Andrade, en quienes reconoce a sus maestros, pero a los que supera por su originalidad. Su lírica, esencial y esencializadora, renuncia a cualquier alarde hermetista, pero no así al formalismo, descubriéndole a la poesía en lengua portuguesa una nueva forma de relación con el mundo.

Una renuncia explícita a sus orígenes modernistas hay en la lírica de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), cuya poesía de madurez nos ofrece una visión escéptica y pesimista, no exenta de humor, del mundo y de la sociedad, fruto de sus propias experiencias y de un carácter lúcido que lo llevaron al compromiso en libros como *La rosa del pueblo* (1945). A partir de esa época, sin embargo, volvió a una poesía neo-modernista e intimista y se refugió, con cierto sentimiento de culpabilidad, en los temas ya tradicionales de la poesía moderna en libros como *Las impurezas del blanco* (1973). Junto a él podemos situar a Cassiano Ricardo (1895-1974), considerado como uno de los iniciadores y mejores representantes de la poesía realista brasileña. También intentó apresar de formas diversas la experiencia de su país la poesía de Murilo Mendes (1902-1975), al menos hasta su conversión al catolicismo, cuando su poesía se trascendentalizó en clave neorromántica (en este sentido su libro más significativo es *Tiempo y eternidad* [*Tempo e eternidade*, 1934], escrito en colaboración con Jorge de Lima: véase el *Epígrafe 5.b.I.*). También en esa línea se había situado la obra de Augusto Frederico Schmidt (1906-1965), quizás el primero en romper conscientemente con la estética modernista y en optar por el neorromanticismo como forma poética; y a quien siguió como maestro Vinícius de Moraes (1913-1980), cuya poesía difícil y penetrante, con tendencia al patetismo, nos presenta a un hombre que se debate entre la fidelidad a lo material y su ansia de trascendencia.

Mención aparte haremos del «*concretismo*», que, a pesar de su poderoso influjo en los años sesenta —y no sólo en la literatura brasileña—, no dejó de ser una moda pasajera. El movimiento tuvo su mejor expresión en la poesía, siendo sus cultivadores más representativos los hermanos Haroldo y Augusto de Campos (nacidos, respectivamente, en 1929 y 1931), y su mejor órgano de difusión la revista *Noiganbres 3*, fundada en 1956. El «concretismo» fue la traducción en Brasil de una lírica formalista vigorosa e imaginativa, de la cual nacieron las diversas tendencias experimentalistas posteriores y que dio frutos interesantes en un intento de interdisciplinariedad entre lírica, música y artes plásticas.

Entre la producción de los autores brasileños más recientes, parecen ir ganándose un lugar la de dos novelistas: João Ubaldo Ribeiro (n. 1941), autor de *La sonrisa del lagarto* (*O sorriso do lagarto*, 1991), híbrido poco convincente entre la ciencia-ficción y el «*best-seller*»; y, sobre todo, de *Viva el pueblo brasileño* (1988), una abigarrada crónica con la que el autor ha sabido trasponer a la categoría de mito la existencia del Brasil actual, multirracial y pluricultural. En esta línea se instala también la producción narrativa de Chico Buarque —su gran éxito fue *Estorbo*— y de Moacyr Scliar, cuya novela *La extraña nación de Rafael Mendes* se sirve de mitos bíblicos y autóctonos y adopta la forma de saga para centrarse finalmente en un protagonista representativo del más actual y rabioso neocapitalismo brasileño.

c) Craveirinha, poeta mozambiqueño

Hagamos por fin referencia a la figura del poeta mozambiqueño José Craveirinha (n. 1922), cuya obra se instala en la órbita de la «negritud» y que es uno de los autores africanos actuales emblemáticos de esa actitud reivindicativa de la cultura indígena frente a la occidental. Su poesía se inició en los años cincuenta, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, a raíz de una postura colectiva de resistencia al colonialismo portugués; y desde el principio se le señaló como creador de una nueva lengua que, partiendo de la portuguesa, se transformaba en otra merced a la creación léxica y al uso de una simbología autóctona. Afirmado inicialmente en una poesía social de corte nacionalista —como la de *Chigubo* (1965)— que cultivó hasta mediados de los sesenta, Craveirinha ha optado después —*Cela I* (1980)— por un verso más barroco y hermético, por una poesía litúrgica y mágica que presenta temas tanto épicos, abiertos ya a toda África, como líricos, descubriendo un «yo» que en gran medida había permanecido oculto.

9

Literatura de posguerra en la U.R.S.S.

1. Condicionantes de la literatura soviética

Durante los años veinte la Unión Soviética había vivido un período de transición que había posibilitado la efervescencia cultural y la ebullición de diversos movimientos literarios entre los que sobresalió el Futurismo (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 4* del *Capítulo 12*). Fue acaso la gran época de las letras soviéticas, que poco a poco, desde principios de la década de los treinta, iban a conocer un inusitado período de represión y control ideológico por parte del Estado y del Partido, a cuyas consignas —en tanto que «producción»— se subordinaban todas las artes.

La situación se agravó cuando el estalinismo puso en marcha la inmensa máquina burocrática que terminaría ahogando el funcionamiento del país; porque en verdad eran muy contados los escritores que pudiesen agradar al Partido y, en consecuencia, grande el grado de desconfianza hacia los «burgueses cultos», que para nada sintonizaban con el «arte proletario» preconizado por el Estado. La Unión de Escritores Soviéticos, máximo órgano de los autores del país, se convirtió en una asociación de trabajadores de la producción literaria; se opuso, por tanto, a cualquier clase de indiferencia hacia la realidad y, por supuesto, a todo alarde formalista; y propugnó una conciliación con la tradición realista como elemento de formación y educación de las masas (todo ello, paradójicamente, en un clima de terror estalinista que forzó al campesinado a la colectivización, deportó a pueblos enteros, abrió campos de concentración y llevó la hambruna a amplias zonas del país). El culto a la personalidad en que degeneró el régimen con Stalin marcó a la literatura con la impronta de un chovinismo provinciano y la lastró durante décadas para conseguir la altura que hubiese sido de esperar en un país como la Unión Soviética.

El resultado fue, en principio, una literatura documentalista y falseadora que veía en los autores a «ingenieros del alma» —en frase de Stalin—, a

conocedores y transformadores de la realidad revolucionaria; y en la literatura, un instrumento de formación del espíritu socialista. Todo lo que significara apartarse de dichas líneas maestras merecía bien la censura, bien la represión e incluso la «purga» desde el sistema: recordemos los casos de escritores como Anna Ajmátova, Tíjonov y Pasternak (véanse en el *Capítulo 12* del Volumen 8). Sólo las revistas, de formas muy diversas y actuando como asociaciones de escritores paralelas, lograron mantener cierta vida polémica en la literatura y el pensamiento soviéticos: recordemos *Novi mir* (*Nuevo mundo*), órgano emblemático de la democratización en los años sesenta, dirigida por el siempre polémico Tvardovski (véase el *Epígrafe 3.a.*); así como *Oktiabr* (*Octubre*) y *Nevá*, en Moscú y Leningrado, otras dos de las más influyentes revistas literarias del país. Esto es una buena muestra de que la literatura soviética de posguerra puede ofrecernos autores y obras muy interesantes y dignos de mención; pero hemos de tener en cuenta en qué medida han estado mediatizados por los prejuicios occidentales hacia el régimen comunista, cómo han sido recuperados tras años de silencio en su propio país, o qué muestras y claves de reticencia nos impone su lectura, no siempre adecuadamente interpretada. O dicho de otro modo: la carencia de información fidedigna, la corrupción burocrática y los intereses del sistema desfiguraron o disimularon la historia y la cultura de la Unión Soviética, cuando no la silenciaron. Tan fuerte era la inercia en este sentido que, a pesar de que la muerte de Stalin en 1953 iniciase teóricamente una época de «*deshielo*», la tímida apertura de Jruschev terminó en la sofocación de movimientos ajenos incluso a la soberanía soviética —es el caso de Checoslovaquia y de Hungría—, al igual que la «*perestroika*» de Gorbachov fue bloqueada por el mismo Partido, poniendo las bases —paradójicamente— de la desaparición del régimen y de la Unión Soviética misma.

Los autores rusos de los últimos años vienen encargándose en cierta medida de recuperar ese pasado histórico cuya evidencia fue sistemáticamente negada por el régimen durante décadas. La publicación de libros prohibidos en su momento —algunos se creían definitivamente perdidos— y la recreación histórica son, así pues, características de la literatura rusa reciente. Mundos marginales como el de la prostitución, la droga, la juventud descreída, el paro, etc., desterrados por el régimen soviético, aparecen ahora en las páginas de la nueva literatura rusa. Quizá sea pronto, sin embargo, para calibrar su verdadero alcance.

2. La época del «deshielo»

Entre 1953, año de la muerte de Stalin, y 1956 se sucedieron una serie de acontecimientos de gran trascendencia para la política y la cultura soviéticas. Centrándonos en los aspectos más relevantes para la vida literaria de la época, diremos que se respiraron nuevos aires en el II Congreso de Escritores (1954) —en el cual, a causa de las «purgas» y de la desilusión, sólo repetían una quinta parte de los asistentes al anterior—, aunque seguía insistiéndose en la necesidad de ajustarse al realismo socialista. Además de reivindicar la tradición rusa y de abrirse al «decadente» cosmopolitismo occidental, en él se rehabilitaron los nombres de algunos autores purgados por Stalin; lo propio haría en 1956 Jruschev con los nombres de Olescha y de los difuntos Bábel y Pilniak (*Capítulo 12* del Volumen 8) en el XX Congreso del PCUS, donde anunció la disolución del estalinismo y del culto a la personalidad y, literariamente, una mayor libertad creativa. Era el final de una época resumido, simbólicamente, en el suicidio del que hasta entonces había sido presidente de la Unión de Escritores: Fadéiev, el autor estalinista por antonomasia (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 5.a.IV.* del *Capítulo 12*).

a) «Deshielo» y anti-estalinismo

Entre los hitos literarios de esta época destaca precisamente la novela que le dio nombre: *Deshielo*, de Ilya G. Ehrenburg (1891-1967), que causó un auténtico escándalo en la URSS y gran revuelo en el extranjero, sobre todo teniendo en cuenta la trayectoria de su autor: revolucionario en su juventud, se había refugiado en París y se había formado artísticamente en las Vanguardias europeas; por fin, regresó a Rusia poco antes de la Revolución, adoptando una actitud ambigua que le ganó serias enemistades y cuya mejor expresión es su novela *Las extraordinarias aventuras de Julio Jurenito* (*Neobycajnye pochozdenija Chulio Churenito*, 1922), un libro denso y de difícil interpretación que responde a un momento vanguardista de deudas expresionistas. En él se nos presenta la figura de un ex-revolucionario hispanoamericano que, en un evidente paralelismo mesiánico, logra rodearse de una serie de discípulos y propugna entre ellos un nihilismo destructivo e integral que desemboca en su propia muerte. Años después, sin embargo, el terror de Ehrenburg al nazismo le ganó el favor de Stalin, que lo utilizó con fines propagandísticos cara a Occidente; pero sería su novela *Deshielo* (*Ottepel'*, 1953), símbolo de la literatura anti-estalinista, la que habría de

consagrarlo. Aunque su título alude en realidad al cambio climatológico y de las relaciones humanas que confiere sentido a la narración, los contemporáneos vieron en ella el símbolo de una nueva época en la Unión Soviética; y, efectivamente, este relato inauguraba una nueva forma de enfrentarse al mundo por parte de los escritores soviéticos, denunciando la hipocresía del régimen y valorando la realización personal por encima de los planes del Partido —en concreto, de las consignas estalinistas—. A *Deshielo*, que fue sobrevalorada en su contexto, le siguió una segunda parte, *La bandera* (1956), con un final feliz tan absurdo que, teniendo en cuenta el carácter de Ehrenburg, bien pudiera ser una burla del revuelo armado por la primera novela.

Aunque su línea nunca fue ni disonante ni acorde con la del Partido, la novela de Vera F. Panova (1905-1973) *Las estaciones del año* (*Vremena Goda*, 1953) parece responder a intenciones similares a las de *Deshielo*, sobre todo por cierta ironía leve de la que había carecido su obra anterior, caracterizada por su parquedad y por su sencilla humanidad. En *Las estaciones del año* describe la vida de provincias en la Unión Soviética muy al margen del falso optimismo que la había caracterizado durante el período precedente. Interesa su visión intimista tanto por sus valores de artística delicadeza como por ser sintomática de una literatura donde irrumpía la conflictividad inherente al ser humano y que ponía al descubierto las contradicciones del sistema centrándose en sus clases dirigentes. Más intimista aún resulta el tono de *Una novela sentimental* (*Sentimental'nyj roman*, 1958), donde Panova recupera con nostalgia y con cierta ironía sus recuerdos de los años veinte. Los aspectos más destacables del relato son su voz narrativa, confiada al monólogo de un personaje que se debate entre el amor de dos mujeres; y el conseguido telón de fondo sobre el que se mueven los personajes, la Rusia revolucionaria que con la N.E.P. se dirige a su burocratización.

Otro de los títulos emblemáticos del «deshielo» de finales de los cincuenta se debe a Vladimir Dudínzev (n. 1918), un autor poco conocido hasta entonces y activo militante del Partido y colaborador de periódicos comunistas hasta que en 1951 lo abandonó todo para consagrarse a la literatura con algunos títulos de escasa relevancia. Con su novela *No sólo de pan vive el hombre* (1956), sin embargo, cambió totalmente el signo de su trayectoria, trazando un retrato de la estúpida arbitrariedad de la burocracia —personificada en un amargado y desconfiado personaje— incapaz de reconocer el talento. El tema, aunque con menor efectividad, fue tratado

también por Daniil Granin en *La propia opinión* (1956), cuyo rechazo por el Partido le aconsejó una crítica mucho más prudente en obras posteriores, alguna de ellas de aliento épico.

Por terminar con las obras que acaso puedan considerarse resultado directo del «deshielo» de finales de los cincuenta, podemos citar aún la obra de teatro *Carnets de un escritor*, de Alexandr Kron, que trata el tema del fariseísmo que se adueñó de la vida soviética durante el período estalinista. En ella ataca el culto a la personalidad y exige libertad para la creación mediante la supresión de la vigilancia a los artistas y la reducción de los órganos de control.

b) Autores «reaccionarios»

Como los acontecimientos habían de demostrar, los elementos reaccionarios de la URSS iban a tener a la larga mayor peso, al menos políticamente, que los que ampliamente podríamos denominar «liberales». La invasión de Hungría a finales de 1956 por las tropas soviéticas para garantizar el régimen comunista había de ser un primer aldabonazo en este sentido, del mismo modo que, literariamente, el debate no se cerraría hasta bien entrada la década de los sesenta, respirándose cierta mejoría general, pero nunca —en absoluto— un clima de total libertad (como pudo experimentar en sus carnes un gran número de autores de la época). El clima de disidencia, no obstante, fue creciendo hasta llegar en los años sesenta a crear un ambiente desconocido de sedición que tiene en el movimiento «*Fénix 61*» su máxima expresión.

Entre los representantes de la «reacción» literaria podemos señalar, en primer lugar, a Vsévolod Kotchetov (n. 1912), director de la revista *Oktiabr* en uno de sus períodos de mayor dogmatismo. Autor fecundo, a él se le deben novelas tan sintomáticas como *Los hermanos Yerchov* (1958), donde existe un «descargo de conciencia» oficioso por los acontecimientos de Hungría; y *El secretario del comité regional* (1961), una auténtica galería de tipos del Partido en la que el secretario sobresale por su fidelidad y defensa de las consignas.

Al margen de estas disputas queda la obra de un autor cuya pluma recupera en los años sesenta cierto sentido decimonónico y utópico del comunismo: nos referimos a Vladímir Tendriakov (n. 1923), cuya cuidada prosa comenzó decantándose por los asuntos campesinos y en cuya temática

solemos encontrar la irrupción de algún elemento extraño o imprevisible que, sin embargo, no altera el curso de las cosas. Así sucede en *Dama, siete, as* (1960) y *El juicio* (1961), dos relatos donde lo extraordinario es asumido con normalidad por el sistema pero que hace reflexionar a los personajes sobre la raíz humana del comunismo.

No debemos olvidar, por otro lado, la labor ni la producción literaria de aquellos autores que ya por los años treinta habían puesto las bases de la literatura soviética oficial, y que en estos años seguían dando forma a parte de su obra. Entre ellos destacan Leónov y Shólojov (véanse en el Volumen 8 los *Epígrafes 5.a.III.* y *IV.*, respectivamente, del *Capítulo 12*); las novelas publicadas en estos años por éste último —*El destino de un hombre* (1957), *Lucharon por la patria* (1959)— tienen escasísimo valor, aunque no deja de ser significativo que todavía treinta años después de su aparición siguiese reescribiendo *Campos roturados* para adaptarla a los gustos del Partido. Por su lado, en los años sesenta Leónid Leónov —como en sus primeras obras— seguía reflexionando sobre la Revolución en novelas como *Evguenia Ivanova* (1963), donde con tonos paródicos se burla de la incomprensión de la grandeza soviética por parte de Occidente.

3. La nueva literatura soviética

Los años sesenta marcan una nueva época de las letras soviéticas, que ganaron progresivamente en calidad y profundidad después de unas décadas en que la política se había impuesto sobre el arte. Ciertamente esto siguió siendo así a grandes rasgos, pero la semilla de la disidencia, por un lado, y una tímida apertura del régimen —con sus vaivenes—, por otro, hicieron posible la consolidación de una determinada dirección. Hemos de advertir, no obstante, que es muy difícil ofrecer un panorama completo y equilibrado de la literatura soviética de los últimos años: en general, por el desconocimiento que todavía hoy existe sobre las reales condiciones de vida y de producción en la Unión Soviética; y, en particular, porque las razones políticas aconsejaban o desaconsejaban allí la publicación, mientras que esas mismas razones —a veces, injustificadamente— la aconsejaban en Occidente, por lo que el panorama que pueda ofrecerse difícilmente va a dejar de ser parcial y confuso.

Nos limitaremos a señalar aquí, por tanto, a aquellos autores cuyo valor,

de forma más o menos generalizada, ha sido indiscutido, y de los que podemos decir que en gran medida han podido realizar su producción gracias al «deshielo» que se experimentó a finales de los cincuenta.

a) Autores de transición

Entre los «nuevos» autores soviéticos ocupan un lugar importante aquéllos que lograron ejercer su magisterio después de largos años de haber estado al margen de la política estalinista o de haber silenciado o haber mantenido en sordina voluntariamente su producción.

Recordemos algunos nombres que ya habíamos encontrado entre los del período precedente: en concreto, el de Anna Ajmátova (1888-1966), cuya poesía intimista y sencilla fue muy aplaudida por el público a pesar de que la crítica la relegase a causa de su temática erótica y de su tono nostálgico para con el pasado ruso (véase también, en el Volumen 8, el *Epígrafe 3.c.* del *Capítulo 12*). De esta época data su *Poema sin héroes* (1964), que recoge su producción entre 1940 y 1962, años en los que sobrevivió como investigadora y traductora hasta ser rehabilitada en 1956 en el XX Congreso del PCUS, llegando a ser elegida presidenta de la Unión de Escritores un par de años antes de su muerte.

Algo similar podemos decir de Konstantín G. Paustovski (1892-1968), un autor en la línea humanista e idealista de la gran tradición rusa y que procuró plegarse sin éxito —desconfiaba íntimamente de la Revolución— al «realismo socialista». Su literatura se caracteriza, por un lado, por su vitalismo —lo que en vísperas de la Revolución le empujó a viajar por su país durante años—; y, por otro, por su esteticismo, en el que se fue instalando y que fue aquilatando durante años hasta su madurez. Su extensa producción, de corte clásico y tono autobiográfico, se inició a finales de los años veinte con magistrales relatos de tono lírico que encuentran su mejor forma en la década siguiente en títulos como *Kara-Bugaz* (1932) y su madurez expresiva en *Nacimiento de un mar* (1952): son narraciones en que la naturaleza rusa tiene un lugar preferente y que se caracterizan por una actitud ecológica que no llegaba a agradar al Partido. Pero la mejor medida de su talento la tenemos en *Historia de una vida* (*Povest'o zizni*, 1946-1966), sobre todo por su acendramiento lingüístico, verdadero modelo para generaciones sucesivas; al margen de su estilo, *Historia de una vida*, integrada por una serie de cuentos en que recuerda más de medio siglo de historia rusa, es una ambiciosa y

lograda autobiografía donde confluyen su perfil de artista y de hombre —resumen y símbolo de una intelectualidad humanística al servicio de la desestalinización—.

Alexandr Tvardovski (1910-1971), por su lado, comenzó produciendo en los años treinta una obra poética de carácter épico-socialista, como podemos comprobar en *El país de Muravija* (*Strana Muravija*, 1936), donde se funden bucolismo, racionalismo y marxismo para exaltar las excelencias de la colectivización del campo. Con el proceso de desestalinización, sin embargo, Tvardovski se ha mostrado como un poeta capaz de tocar los más variados registros, desde el lirismo descriptivo de *Lejos más lejos* (*Za dal'ju-dal'*, 1953 y 1960) —un viaje por el paisaje y los recuerdos— hasta el tono paródico de *Tërkin en el otro mundo* (*Tërkin na tom suete*, 1963), donde nos presenta una visión burlesca de un posible Paraíso soviético.

b) Los nuevos maestros

Entre los integrantes de la nueva generación que recogió por fin en la Unión Soviética el testigo de la literatura y actuó como referente para sus contemporáneos, encontramos algunas de las figuras más interesantes de las letras soviéticas de posguerra.

I. EVTUSHENKO. Entre ellos sigue sobresaliendo todavía hoy Evgueni Evtushenko (n. 1933), auténtico «*enfant terrible*» del régimen y crítico portavoz de los jóvenes soviéticos durante los años sesenta. Su peculiar carácter lo ha convertido en una figura controvertida, ensalzada y repudiada por distintos sectores de la sociedad soviética; aunque, en definitiva, acaso simplemente se trate de un exhibicionista —hasta el histrionismo— cuya resonancia internacional no puede negarse, como tampoco su escasa fidelidad a una línea ideológica determinada.

Hasta la publicación de *La estación de Zimá* (1956), Evtushenko era un joven de carácter turbulento y rebelde que había venido publicando algunos libros de apresurados poemas vitalistas acordes con las directrices del Partido (efectivamente, la pluma de Evtushenko, fácil y poco profunda, puede ser tachada de prosaica, aunque nunca de carente de vigor). Pero, tras la muerte de Stalin, *La estación de Zimá* —que fue inmediatamente censurado y retirado de las editoriales— supuso un cambio de rumbo: en él trazaba el autorretrato lírico de un joven soviético lleno de dudas que resumía excelentemente las preocupaciones de toda la juventud post-estalinista; y

Zimá, su ciudad natal, aparecía como refugio de la inocencia y como símbolo de un lugar para la reflexión, necesaria para la reconstrucción de una vida presidida por el engaño.

De Evtushenko también podemos recordar los títulos *Los caballeros de la inercia*, *Los herederos de Stalin* y *Puerto de Pushkin*; y, entre sus relatos en prosa, *Donde crecen las bayas* y *Fukú*, ésta última una de sus más recientes novelas y donde tienen cabida fórmulas ensayísticas y poéticas. Casi todos ellos están unidos por el denominador común de la burla, la irreverencia y el exhibicionismo, siendo sus resultados, en algún caso, poco más que mediocres.

Al margen de cualquier corriente, Evtushenko ha convertido a jóvenes, universitarios y bohemios en centro y objetivo de una producción cambiante y de desigual altura, pero al menos fresca y original; su principal aportación ha consistido en insuflar a la literatura de su país una juventud y una apertura de miras de las que, por lo general, han carecido otros autores. La modernidad y la denuncia de lo caduco son, en este sentido, dos de las características más acusadas de su producción, en la que se dan la mano el tono satírico, una desbordante fantasía y cierto patetismo fácil pero efectivo.

II. SOLZHENITSIN. Alexandr Solzhenitsin (n. 1918) fue durante años un símbolo de la resistencia en la Unión Soviética al inmovilismo de la política y de la cultura, y también de las presiones, la censura y las persecuciones que por este motivo han sufrido muchos intelectuales en la URSS (razones que posiblemente, más que las estrictamente literarias, le valieron en 1970 el premio Nobel).

Aunque en Occidente su difusión se la debe a *Archipiélago Gulag* (1976), una novela-reportaje (género de frecuente utilización en la URSS), en su país Solzhenitsin ya era un autor consagrado desde que publicase su primera novela, *Un día en la vida de Iván Denísovich* (*Odin den' Ivana Denisovica*, 1962), que trataba del mundo penitenciario, perfectamente conocido por el autor a causa de haber pasado ocho años en un campo de concentración. Sorprende en ella, más que su argumento —una jornada de trabajo, hora a hora, de «SC-584», un recluso de un campo de trabajos forzados—, su tratamiento de clásica simplicidad, su lenguaje denso pero diáfano que revelaba a un maestro de la prosa rusa en el sentido más tradicional del término (aspecto que resalta especialmente en su novela corta *La casa de Matriona* [*Matrënin dvor*, 1963], acaso la más acabada de sus obras). Temáticamente, la novela interesa por plantear cómo ni los más duros trabajos

pueden anular a la persona, que descubre en su individualidad la reserva de fuerzas y de moral con que resistir la represión. Similares planteamientos guían otras novelas suyas, como *El primer círculo* (1968), una curiosa visión dantesca del mundo penitenciario como un universo compuesto por círculos, el primero de los cuales estaría reservado —por su especial peligro— a intelectuales y científicos.

A finales de los sesenta y principios de la setenta, Solzhenitsin comenzó a demostrar abiertamente su disconformidad con el régimen (abandonó su país en 1970); pero después de la concesión del Nobel apenas si ha podido consolidar una carrera literaria que parecía prometedora en su país. Entre las obras posteriores acaso sólo sea digna de mención *Agosto 1914* (*August Chetirnadcatogo*, 1971), considerada por él mismo como primera parte de una obra que no ha llegado a concluir y que, con una técnica fragmentarista y mezclando historia y ficción, narra la derrota de la Armada rusa en la Primera Guerra Mundial a manos de Hindenburg y Ludendorff.

III. BRODSKI. Es curioso que sea la poesía —a la que ha sido escasamente proclive la literatura soviética de posguerra— el género que ha dejado el acaso más significativo de los nombres de las letras rusas actuales: el de Yuri Brodski (n. 1940), nacionalizado norteamericano desde 1977 —con el nombre de Joseph— después de haber sido expulsado de su país cinco años antes. De familia judía, cumplió condena en un campo de trabajo por «parasitismo» social después de mostrarse contrario tanto a seguir estudios como a trabajar; no deja de ser significativo que, a pesar de esa experiencia, e incluso después de haber sido expulsado de su país, de haber sido exhibido como disidente y de haber obtenido el Nobel en 1987, Brodski siempre se haya mostrado contrario a que la poesía sea otra cosa que un arte de la palabra.

Gracias a esa fidelidad e insobornabilidad poéticas, Brodski posee la voz de más alta conciencia lírica en lengua rusa. Su poesía, alejada de todo experimentalismo y afán rupturista —y ajena, por tanto, a las Vanguardias— asume la tradición y, con voz clásica, renueva sin embargo las estructuras métricas rusas; gracias a esta exigencia de contención, que lo aleja de falsas novedades y del vacuo esteticismo, Brodski conquista para su país un nuevo lenguaje poético, progresivamente más atrevido y lúcido a partir de *Parada en el desierto* (*Ostanovka ve pustine*, 1970), donde recopilaba sus composiciones anteriores al exilio. Sus libros posteriores no hacen sino confirmar su concepción de la inutilidad de la poesía y de la función del escritor como un artífice; en consecuencia, en libros como *Parte del discurso*

(1977) y *Elegías romanas* (1982), su lírica va dirigiéndose decididamente a una lúcida disgregación en una creación vacía, en un silencio creador que recuerda cada vez más las intuiciones y las iluminaciones de los poetas finiseculares franceses, en quienes siempre ha reconocido Brodski a sus maestros (véanse en el *Capítulo 11* del Volumen 7).

c) Otros nuevos autores

A pesar de que el «deshielo» propuesto por Jruschev no prosperase políticamente, y de que la época de Brezniev consagrase nuevamente el funcionamiento monolítico del Partido, los deseos de renovación y de apertura se habían adueñado ya de la literatura soviética, por más que los sectores oficiales intentasen negarlo persiguiendo o ignorando a las mayores figuras del momento. Además de éstos, en el panorama de la literatura soviética de los sesenta y los setenta aparecieron otros autores interesantes que, de una u otra forma, se beneficiaron de ese clima de revisión y renovación ideológicas.

I. NOVELAS SOBRE LA GUERRA. Citemos en primer lugar la ingente producción «revisionista» que tiene como centro algunos episodios de la Segunda Guerra Mundial, contemplados lejos ya de la perspectiva épica con que habían sido descritos anteriormente. Un ejemplo significativo lo tenemos en Víktor P. Nekrasov (1911-1987), que en 1946, casi contemporáneamente a los hechos, había publicado *En las trincheras de Stalingrado* (*V okopach Stalingrada*), relato épico de la más famosa batalla entre los ejércitos nazi y soviético; años después, sin embargo, en su colección de cuentos *Vasia Konakov* (1960) nos ofrece una visión anti-heroica de determinados personajes y sucesos de la guerra, cuyo desenlace favorable para la URSS es fruto de una sutil pero inequívoca ironía.

Un aliento épico parece animar la trilogía de Konstantín Simonov (1915-1979) que tiene en *Los vivos y los muertos* (*Zyvie i mërtirje*, 1959) su mejor título. En ella volvemos a encontrar los grandes hechos de la población civil y del ejército soviético, desde los primeros ataques alemanes a la batalla de Stalingrado; la diferencia con respecto a obras de la década anterior es que o bien no existe referencia alguna a Stalin —es el caso de este primer volumen—, o bien éste aparece para ser abiertamente criticado por su personalismo —como en los otros dos títulos de la trilogía, menos interesantes literariamente—.

Citemos por fin como uno de los autores más notables de esta novela de guerra a Vasil Bíkov, escritor bielorruso muy considerado y acaso uno de los grandes de la literatura soviética contemporánea. Participó en la guerra, fue herido varias veces y otras logró salvarse de milagro; después continuó en el ejército hasta 1955, cuando —después de escribir algunos relatos— decidió hacerse periodista profesional. Su novela más importante es *El grito de las grullas* (1959), donde supera tanto la visión documentalista como el enfoque socio-político que de la guerra hicieron otros autores. Su obra la contempla, por el contrario, como un período de intensas y excepcionales experiencias vitales, en el cual hay que afrontar decisiones terribles y apresuradas intentando, al mismo tiempo, apurar el día. La producción de Bíkov, en definitiva, intenta desentrañar los secretos del alma humana escarbando en las raíces de sus miserias y grandezas, logrando ser uno de los grandes narradores psicologistas de la literatura soviética.

II. OTROS NARRADORES «REVISIONISTAS». Una mención aparte merecen los creadores de un nuevo tipo de héroe soviético que nada tiene en común con el optimista «héroe positivo» del realismo socialista y del período estalinista (recordemos en este sentido cómo *La estación de Zimá*, de Evtushenko, ya proponía como modelo a un joven asaltado por las dudas, frente a la seguridad ideológica de la literatura revolucionaria de las primeras décadas). Entre los nombres más significativos de este tipo de narrativa, que fue tildada de occidentalista por la crítica oficial, destaca el de Vasili Axiónov (n. 1932), a quien en ocasiones se ha comparado con Evtushenko por su afán provocador, pero también por su eclecticismo, su talante juvenil y su amplitud de miras. Sus influencias occidentales son claras en este sentido, naciendo su mentalidad de la confrontación de su formación soviética con el talante burgués de su familia y el pesimismo existencialista europeo. El resultado es una narrativa que intenta expresar la insatisfacción vital de toda una joven generación inadaptada y a la que se le ofrecían unos valores en los que ni creía ni confiaba. Citemos entre sus novelas más significativas *Billete para las estrellas* (1961), donde se retrata a los «*stiliagi*» («inútiles», según la terminología oficial), jóvenes inadaptados y cosmopolitas enfrentados a la generación de sus padres, desconfiados e intolerantes (en el tema de los conflictos entre padres e hijos se centró en su momento la popular producción del dramaturgo y guionista Víktor Rosov); y *Naranjas de Marruecos* (1963), menos rebelde pero más vitalista, donde las frutas mediterráneas se convierten en motivo y símbolo de alegría y juventud.

A caballo entre la anti-épica de la guerra y la destrucción del «héroe positivo» soviético se encuentra la notable producción de Anatol Kuznekov (1929-1979), joven rebelde con *La leyenda continúa* (*Prodolzenie legendy*, 1957) y escritor triunfante con *Baby Yar*, que en la Unión Soviética apareció en 1966 muy mutilada a causa de la censura y cuyo texto íntegro pudo publicarse en 1970 en su exilio de Inglaterra. La primera nos ofrece un retrato completamente humanizado de un trabajador soviético que necesita de años y experiencias para poder valorar el trabajo sin los falseamientos ni las mixtificaciones a que lo condenaba el sistema. Mejor nos parece *Baby Yar*, cuyo título reza como el nombre de un campo de exterminio que los nazis levantaron cerca de Kiev. La narración la preside la voz de un tierno adolescente que, a modo casi de diario, consigna sus sentimientos y reflexiones, muy alejados —lógicamente— de la épica de la batalla; de este modo el campo de exterminio se convierte en símbolo de una guerra en la que triunfan el caos más absoluto, el absurdo y la sinrazón, al margen de a cuál de los dos tiranos —Hitler o Stalin— le correspondiese la victoria.

Por seguir con los narradores y continuar observando cómo se introduce progresivamente la crítica en la literatura soviética post-estalinista, podemos citar ahora a algunos prosistas interesados por la situación de las explotaciones agrícolas soviéticas, cuyo modelo era el «koljoz». Todos ellos tienen en común la crítica a las condiciones del campo y, sobre todo, a sus gentes, auténticos «bárbaros» cuya redención por el sistema es imposible: recordemos a Nikolái Shdanov, que en *Viaje a la patria* nos ofrece el rechazo del paisaje rural por un funcionario que regresa a su pueblo natal para enterrar a su madre; a Alexandr Yashin, cuyo título *Las palancas* hace referencia al mecanismo por el que los campesinos del «koljoz» son capaces de adoptar corporativamente decisiones que van en contra de sus intereses; y a Yuri Naguibin (n. 1920), quizás el más interesante de estos narradores: su novela anti-ruralista *El ornamento jasárico* arremete contra la voracidad de la explotación agrícola y la incultura del pueblo; pero es mejor *Luz en la ventana*, un curiosísimo relato cuyas concomitancias con Kafka y con Beckett son innegables: en él, la expectación que en un sanatorio provoca el hecho de que se esté preparando un cuarto para alguien que —se supone— debe de ser importante, degenera, a causa de la espera misma, en odio y desprecio hacia ese indeterminado representante del sistema que ha hecho saltar para nada el funcionamiento del sanatorio.

III. JÓVENES NARRADORES Y POETAS. Citemos finalmente a quienes por los

años sesenta constituían la más joven generación de escritores, no tanto cronológicamente como por superar casi definitivamente el clima de «deshielo», revisionismo y antiestalinismo imperante durante la década anterior. A su abandono responden su filiación neo-humanista y su recuperación de las formas realistas tradicionales de la literatura rusa.

A la primera corriente pertenecen, entre los narradores, Anatoli Pristavkin en *La difícil infancia*, donde la evacuación de niños a Siberia durante la guerra se reviste de tonos patéticos e individualistas; el lirismo descriptivista de Yuri Kuranov en *Verano en el Norte* y en *Encuentros cotidianos*; y las obras de Vasili Axiónov —ya citado poco más arriba— *Papá, compón*, en que se anima a la reconstrucción de una vida vacía, y *A mitad de camino hacia la luna*, patético retrato de la imposibilidad de amar por parte de quien antes se negó a hacerlo.

Entre los poetas, este neo-humanismo se tradujo en una suerte de lírica neorromántica cuyo mejor nombre es el de Bella Ajmadulina (n. 1937), parangonada con Ajmátova y Tsvetáieva, los otros dos grandes nombres femeninos de la poesía del siglo XX en su país. Casada en primeras nupcias con Evtushenko —*Epígrafe 3.b.I.*—, sus respectivas obras distan mucho entre sí; considerada «decadente» por la crítica oficial, su voz intimista y su emotividad —que acaso tengan su mejor título en *La cuerda*— están muy lejos del bronco exhibicionismo de aquél, recuperando para la lírica soviética las proporciones humanas y el tono posromántico abandonados a partir de los años treinta (recuérdese en este sentido cómo Ajmátova fue relegada durante años, hasta ser rehabilitada en los sesenta: véase el *Epígrafe 3.a.*).

Como representantes de esta lírica neorromántica en la Unión Soviética podemos recordar, junto a Ajmadulina, a Bulat Okudschava (n. 1925), poeta y cantautor de cierta popularidad que, sin embargo, no publicó su primer libro hasta el año 1956. Su lírica está acusadamente marcada por la oralidad y, aunque ciertamente no posee gran profundidad, al menos recoge y da forma a la laxa espiritualidad del pueblo ruso en una poesía humilde pero de honda efectividad. Por su lado, Víktor Sossnora es un lírico de la naturaleza en cuya obra, no obstante, no hay lugar para el idealismo bucólico ni concesiones a la falsa sentimentalidad.

Existe, por otro lado, en la poesía soviética de los años sesenta una cierta tendencia a enlazar con el neovanguardismo occidental, continuando de ese modo la excelente tradición futurista asociada en su momento a la Revolución de Octubre. El más significativo de estos poetas es Andréi Vosnessenski

(n. 1933), defensor del Modernismo occidental en la agria polémica de la posible occidentalización del arte soviético y continuador del espíritu vanguardista que la Unión Soviética había tenido en nombres como los de Maiakovski y Meyerhold. Es curioso que, proviniendo del Futurismo, en su obra tenga un gran peso la crítica del progreso científico y tecnológico, muy similar a la de las literaturas occidentales: recordemos en este sentido sus libros *Lámpara triangular* (1961), fruto de su visita de los Estados Unidos —cuyas libertades reconoce— y *Correo de poesías* (1963), un alegato moral contra el alto precio pagado por la Unión Soviética en su carrera hacia el progreso.

Junto a él podemos recordar entre los representantes de la joven poesía de los sesenta —y excepción hecha de Evtushenko, tratado en el *Epígrafe 3.a.I.* — a Robert Roschdestrenski (n. 1932) y a Nikolái Starschinov, que tienen en común cierto afán de juvenil agitación: el primero es algo así como un «*beat*» soviético con toques exotistas y reiteradas llamadas a la conciencia de los jóvenes, mientras que el segundo, afín al ilegal movimiento «*Fénix 61*», confiere a su producción rasgos de programa político.

Por su lado, la mejor prosa realista de esos años la encontramos en la producción de Yuri Kasakov (n. 1927), un autor de filiación izquierdista, humanista e idealista muy reconocido. Continuador del realismo tradicional, se alejó del socialista y de cualquier clase de compromiso; Kasakov es en el fondo un esteta y un lírico de la prosa, un creador de mundos que recupera el sabor arcaico del alma rusa recurriendo a paisajes yermos de extraña belleza, a cierto onirismo irracional, a personajes indolentes y a una concepción incómoda del amor. Su novela más importante acaso sea *A la ciudad*, un alarde de concisión y eficacia expresivas y de esteticismo lingüístico que plantea un argumento simple y sugerente.

4. Del comunismo a la «perestroika»

Los años setenta revalidaron el continuismo en la Unión Soviética y confirmaron el inmovilismo de un Partido que se aferraba a la «*guerra fría*» como único modo de supervivencia. La economía y la industria socialistas, por su lado, se hundían irremisiblemente en un país cuya masa social hacía patente su desmotivación ideológica y se dejaba atraer cada vez con mayor fuerza por los cantos de sirena de la prosperidad occidental —que, por cierto,

se quebraba por estos mismos años—. Algunos líderes del Partido creían llegada la hora de un decidido cambio de rumbo dentro del sistema; dos de ellos llegaron a la presidencia de la URSS: Andréi Grómiko, cuya muerte apenas si le dejó tiempo para obrar, y Mijaíl Gorbachov, artífice de la «*perestroika*» —literalmente, «apertura»— que dio nombre a los últimos años del régimen comunista soviético y que fue en cierto modo precedida y acompañada de una necesaria transparencia —«*glásnost*»— en la vida pública.

La literatura de estos años finales de la Unión Soviética ha experimentado y sufrido ese difícil momento de su historia, pero también ha vivido la esperanza de unos nuevos tiempos con los que liquidar los antiguos. El «revisionismo» sigue siendo, en este sentido, una de sus constantes, si bien con una amplitud de miras y con un grado de libertad casi desconocidos —salvo en sus primeros años— en la Unión Soviética. Citemos en este sentido a algunos de los nombres emblemáticos de los últimos años de la literatura soviética: comencemos por el de Anatoli Ribakov, muy conocido en la URSS por sus libros para niños y que en los años setenta experimentó el reconocimiento dentro y fuera de sus fronteras con *Pesada arena*. Vinculada a la «glásnost» y a la «perestroika», podemos recordar *Hijos del Arbat* (1987), una novela de gran éxito; en ella están presentes la sociedad y el clima espiritual imperantes en la antigua Unión Soviética durante sus últimos años, y que en gran medida explican su desaparición. Sus protagonistas son dos jóvenes —en los que hay bastante del propio autor— con cuyas aventuras y recuerdos prácticamente se reproduce toda la historia reciente de la URSS, en especial —otra vez— la del período estalinista. Tono muy distinto tiene la producción del absajio —descendiente de persas— Fazil Iskander (n. 1929), a quien se puede señalar como uno de los mejores autores satíricos actuales. Ya en *Constelación de Cabrouro* (1966) había puesto de manifiesto sus dotes burlándose del neopositivismo cientifista —lo que le acarreó problemas, pues los censores pensaron que la burla se dirigía exclusivamente a los biólogos soviéticos—. Más fuerte aún era *Boas y conejos*, escrita en 1972 y publicada en 1987, fábula satírica de una sociedad totalitaria donde los reptiles hipnotizan a los conejos, que aceptan sin rechistar su destino. Entre sus últimas obras podemos citar la novelita *Una vieja casa bajo los cipreses* (1987), crónica de una ciudad meridional escrita desde la óptica de un niño y que constituye una reflexión sobre el actual estado del país.

Por seguir con un par de nombres de éxito en la reciente literatura rusa, recordaremos la trayectoria de dos autores que hace años gozaron en diversos

grados del reconocimiento oficial y cuyas posturas ideológicas los han aproximado a los representantes de la nueva mentalidad de los países ex-comunistas. Mijaíl Shatrov (n. 1932) es uno de los escasos nombres de interés del teatro soviético actual; en su pieza *Adelante… Adelante… ¡Adelante!* desarrolla uno de los temas clásicos de la literatura soviética: el del poder y sus virtudes y errores al ejercerlo realmente. En su momento, Shatrov no temió enfrentarse a las posturas oficiales del Partido en obras como *El seis de julio* y *Los bolcheviques*, que, con un documentalismo riguroso, toman por protagonistas a dos socialistas «malditos» contemporáneos de Lenin. Entre sus últimas piezas, la más comentada fue *La dictadura de la conciencia*: estrenada en plena «perestroika», se trata de un retablo donde se cruzan multitud de personajes históricos e imaginarios de diversas épocas y en cuyos diálogos participan los espectadores para reconstruir verazmente la historia soviética. En el terreno de la narrativa podemos citar ahora a Chinguiz T. Aitmátov, cuyas *Narraciones de los montes y estepas*, publicadas a partir de 1956, fueron muy alabadas y premiadas en pleno «deshielo», pues en cierto modo simbolizaban el espíritu de la época. Posteriormente, Aitmátov ha personificado la «perestroika» desde una dimensión socio-moral y se ha ganado el éxito con novelas a veces oportunistas pero rebosantes de una verdad de la que carecía la literatura soviética anterior: es el caso de *El calvario de Abdías*, relato sobre el mundo de la drogadicción —tema prohibido hasta hace poco en la URSS— y que, más allá de él, constituye una angustiosa llamada a la rehumanización del país.

Entre los autores de mayor valía de la literatura rusa actual podemos recordar el nombre de Andréi Bítov, prácticamente al margen del resto de sus contemporáneos. Ajeno por lo general a las cuestiones políticas y sociales, títulos como *La casa Pushkin* y, más tarde, *El profesor de simetría* (1988), lo han consagrado como uno de los mejores narradores de su país y lo han difundido por el resto del mundo; su inspiración eminentemente libresca, el alto grado de elaboración artística de su prosa y su afán de libertad creativa y estilística lo emparentan con los mejores representantes de la modernidad. Pero quizá sea el siberiano Valentín Rasputin el autor actual más estimado por los lectores y la crítica de su país. Rasputin se estrenó en la narrativa con *Un hombre del otro mundo* (1967), obra a partir de la cual ha sido muy bien considerado, hasta el punto de que, antes de que finalizase la década de los setenta, se le comparaba ya con los grandes maestros del realismo ruso y occidental y se le llamaba «el Chéjov siberiano» por la excelencia de sus cuentos. Notable retratista del alma humana y magistral prosista en lengua

rusa (su dialectalismo puede achacarse a sus usos lingüísticos vernáculos), entre sus obras más significativas podemos citar *Dinero para María*, donde toca con profundidad y sencillez problemas cotidianos; *El último plazo*, relato algo melodramático de los últimos momentos de vida de una mujer entregada a los suyos; y *Adiós a Matiora*, que describe la tragedia que para los campesinos supone perder sus terrenos, anegados como embalse. Por debajo de todos ellos subyace como tema fundamental la necesidad que la sociedad tiene de una reestructuración moral si realmente quieren recuperarse las riendas del país. Aunque no era fácil decir esto en los momentos que vivía la URSS, Rasputin siempre se mostró fiel a esa conciencia humanista y hasta cívica que, en los últimos años, le ha animado a escribir obras como *El incendio* (1985), donde refleja distintas actitudes ante una catástrofe para, de rechazo, hacer un llamamiento a la unidad de todos en favor de la patria.

10

Otras literaturas en la actualidad

1. Al margen de Occidente

Si algo caracteriza a nuestro siglo, acaso sea —lo decíamos en la Introducción— su alto grado de desarrollo tecnológico. Con mayor o menor fortuna y, sobre todo, con amplias desigualdades y como instrumento de poder, control ideológico y represión, las tecnologías de la información se han mostrado desde hace décadas como el campo desde el que se está realizando una auténtica revolución. Esta revolución de las comunicaciones ha permitido —digámoslo con todas las salvedades y precauciones posibles— que, a grandes rasgos, casi todos los rincones del globo estén unidos por denominadores comunes que dejan ya muy atrás la «galaxia Gutenberg». En este sentido, la reincorporación de los países orientales al panorama de las letras universales podría ser tenida por el resultado de la nivelación de —al menos— la élite intelectual de estas naciones con la del resto del mundo y, en otros casos, de un claro liderazgo en el terreno tecnológico que ha chocado frontalmente con tradiciones milenarias.

Así pues, hemos querido subrayar la importancia de este fenómeno, muy influyente en el mercado editorial y en las futuras perspectivas de la literatura occidental, abriendo este último Capítulo de nuestra obra con la referencia a las literaturas orientales. Entendiéndolas un tanto eclécticamente, incluimos aquí a aquellos autores cuyo ámbito cultural y de expresión lingüística se halla más o menos alejado de la civilización occidental (y salvando, por tanto, a otros autores que se han expresado en lenguas no vernáculas: véase en concreto el *Epígrafe 5* del *Capítulo 5*, donde reseñamos a los numerosos escritores no británicos de expresión inglesa).

a) Maestros de la literatura japonesa actual

El choque entre culturas, pero también su intento de conciliación y

superación, ha sido precisamente el hecho sintomático de la conformación de la actual literatura japonesa, algunos de cuyos nombres han sido saludados por Occidente como los de auténticos maestros de las letras universales de posguerra.

Citemos en primer lugar, pese a ser poco conocida en Occidente, la digna producción narrativa de Osamu Dazai (1909-1948), caracterizada por su desgarrada sinceridad y por su desolada consideración de la condición humana. Sus mejores novelas, como las de otros compatriotas, hacen de la sociedad nipona de posguerra un trasunto de la contradicción de la existencia actual. Recordemos *El sol se apaga* (*Shayó*, 1947), cuyos personajes centrales se debaten entre la total fidelidad a una existencia artística y la hipocresía de una sociedad tradicional en descomposición; de modo similar, *El descalificado* (*Ningen Shikkaku*, 1948) es el relato en primera persona de un joven que se libra de la opresión familiar fingiendo una personalidad que lo lleva finalmente al desarraigo sexual, al alcohol y a la droga.

Pero el más claro precursor de la literatura japonesa actual es Yasunari Kawabata (1899-1972), primer Nobel de su país en 1968, cuya trayectoria vital y literaria constituye un excelente resumen y síntoma de las contradicciones y vacilaciones de su cultura en el siglo xx. Antes de la guerra, Kawabata se alineaba con la «Escuela de nuevas sensaciones» (*Shinkankakuha*), que proponía una ruptura con el pasado nacional y una adaptación en el país del lenguaje impresionista y simbólico occidental —opuesto, por otra parte, a la narrativa proletaria también importada desde Occidente—. Sus primeros relatos, entre los que podríamos recordar *Mar azul, mar negro* y *La bailarina de Izu* (ambos de 1926) siguen esta senda de lirismo impresionista, lacónico y esteticista; de esta época es también *País de nieve* (1937), serie de retratos femeninos trazados con una cuidada prosa elíptica y alusiva de vívida transparencia. La derrota del Ejército imperial nipón en la Segunda Guerra Mundial y los profundos cambios a los que se forzó al país marcaron profundamente el carácter de Kawabata y la trayectoria de su obra posterior. Su producción de posguerra se caracteriza por su melancolía y está anegada en sentimientos de desilusión y desconfianza colectiva, así como de dolorosa decrepitud personal; a ellos se deben, por una parte, su suicidio y, por otra, obras como *El rugido de la montaña* (*Yama no oto*, 1952) y *Belleza y tristeza* (1963), cuyos sensualismo y erotismo parecen querer dar respuesta a su declinación personal. Partidario por estos años de una recuperación de las formas clásicas de la tradición japonesa, defendió a

los jóvenes autores —entre ellos a Mishima—, que lo tuvieron por uno de sus maestros.

Por las mismas fechas iniciaba su obra Yunikiro Tanizaki (1886-1965), claro representante de la occidentalización y la renovación de las letras actuales japonesas vinculado al movimiento *Pan no kai* («Asociación del fauno»). Su esteticismo inicial se traduce en el estilo sensual, cuidado y no desprovisto de sugerente misterio característico de sus primeros relatos. A partir de los años veinte este esteticismo fue dejando paso a una experimentación de signo vanguardista que le ganó la oposición de la crítica dominante, partidaria de una novela naturalista y seudobiográfica; de este período es digna de ser recordada *El amor de un tonto* (*Chiji'n no ai*, 1924), cuya protagonista consigue librarse de quien pretendía moldearla a su antojo y logra hacer de éste —en una suerte de Pigmalión a la inversa— un esclavo de su voluntad. Los años siguientes son los de la consagración de Tanizaki, cuando consigue dar forma a su preocupación por la mujer. Su mejor obra en este sentido es *Hay quien prefiere las ortigas* (*Tade kun Mushi*, 1928), donde declara su atracción por la mujer japonesa, ambigua y misteriosa, frente a la acusada personalidad de la occidental, exaltando el esplendor y la crueldad inherentes a la visión del mundo oriental. Esta vuelta a las raíces de la mentalidad japonesa se confirma en otras obras de Tanizaki: en el terreno del ensayo, en el influyente *Elogio de la sombra* (*Inei Raisan*, 1934), toda una exaltación del arte de la sutileza y de la aparente insustancialidad de la estética japonesa; narrativamente, en su trilogía *Nieve sutil* (*Sasameyuki*, 1942-1948), sugestiva visión de Japón durante la guerra que destaca por su fina sensibilidad y por su refinado esteticismo. Recordemos por fin cómo su producción de posguerra encontró en determinados momentos una expresión progresivamente más violenta y grotesca; su obra más significativa en este sentido es *Diario de un viejo loco* (*Futen rojin nikki*, 1962), cuyo sobrio y reticente laconismo se instala en la tradición del *haiku*, breve poema que en pocos versos condensa y conjuga lirismo y reflexión.

De signo prácticamente contrario a la de Tanizaki, la obra de Yukio Mishima (seudónimo de Hiraoka Kimitake, 1925-1970) ha gozado de amplia resonancia desde sus inicios, aunque habrá que esperar a los años sesenta para que su nombre se deje oír en Occidente. Parte de su importancia se la debe al hecho de haber sido uno de los más eficaces portavoces del llamado «Romanticismo japonés» (*Nihou romanha*): educado por su ascendencia en una escuela de samuráis —aunque pertenecía a la burguesía—, Mishima respetaba las formas clásicas nacionales y se declaraba defensor de la

tradición —y con ella, durante la guerra, del imperialismo nipón—. Sus primeras obras se alejan deliberadamente de la realidad circundante, determinada por la derrota en la contienda; de esa época data *Confesiones de una máscara* (*Kamen no Kokuhaku*, 1949), novela de éxito que sorprendió en su país por la novedad y valentía de su tema: el de la homosexualidad, destacando por el convincente itinerario interior que lleva al protagonista al reconocimiento y aceptación de su condición. Ya en esta obra, y pese a su declarado nacionalismo, deja notar Mishima el influjo de diversas formas de la Vanguardia europea, sobre todo del Modernismo anglosajón. Más aún podemos afirmarlo de *El pabellón de oro* (*Kinkakuji*, 1956), un relato donde la búsqueda y exploración de la belleza, y la cautivación que ejerce sobre el protagonista, ocupan un lugar central. En los años sesenta, y siguiendo una coherente trayectoria ideológica —hasta el punto de arrastrarlo a un suicidio ritual—, Mishima dio forma a un culto de lo que podríamos llamar el «super-hombre» oriental: un culto de la acción basada en la ética de los samuráis y en la que el equilibrio entre cuerpo y mente y el dominio de las artes marciales como su instrumento tienen un lugar preferente. Ideológica y estéticamente esto se traduce en una búsqueda de la verdad por medio de la intuición —conjunción de pensamiento y acción— y del cultivo de un arte tradicionalista que tiene sus mejores títulos en *Después del banquete* (1960) y en su novela póstuma *El mar de la fertilidad* (1971). Ésta última agrupa cuatro títulos que vienen a ser el testamento literario de Mishima (el original lo entregó una hora antes de suicidarse); síntesis de su producción, en ellos confluyen sus preocupaciones e ideales de madurez: la escritura, el teatro, el cuerpo y la acción.

En cuanto a los narradores más recientes, la Academia sueca ha sorprendido en 1994 con la concesión del Nobel a Kenzaburo Oé (n. 1935), cuya producción se caracteriza por su humanidad, intimismo y sencillez, pero también por su signo radicalmente trágico y humanista, hondamente marcado por la inesquivable presencia de su hijo autista. *Una cuestión personal*, como otras novelas suyas, hace patente esa importante parcela de su vida en un personaje que se debate entre la duda de matar a su hijo, que nacerá con una lesión cerebral, o hacerse cargo de él; también relatos breves como *Dinos cómo sobrevivir a nuestra locura* y *Agwii, el monstruo de las nieves* plantean la necesidad de asumir al hijo e intentar la comunicación con él y con su peculiar mundo. La aceptación de la trágica naturaleza de la existencia humana —de deuda sartreana— quizá sea en este sentido uno de los pilares de su narrativa, que también se interroga por la verdadera razón de ser de

Japón y, con ella, de la humanidad; su pensamiento gira en torno a la necesidad de retornar a los orígenes, de sacrificar la civilización urbana en aras de una simplicidad olvidada y de la que la aldea y la naturaleza son símbolo y resumen. En esta línea se instala una de sus mejores obras: en *La presa* (1958) manifiesta su actitud crítica ante la pérdida de las señas de identidad de su país, sirviéndose de la alteración que en la vida de una paradisíaca aldea montañesa produce durante la guerra el apresamiento de un soldado negro norteamericano endiosado por los niños aldeanos, a quienes la muerte del enemigo no los librará de haber quedado impresionados por el contacto con «lo otro».

b) Literatura neohebrea

Aunque hace poco más de un par de décadas la literatura «yiddish» dio muestras de revitalización y llamó la atención de algunos críticos y lectores, en la actualidad la producción literaria de los judíos polacos, con su peculiar lengua y cultura, apenas si tiene un valor testimonial.

Entre los cultivadores de este tipo de literatura se hizo muy popular en su momento Isaac Bashevis Singer (n. 1904), que desde su Polonia natal emigró a los Estados Unidos y desarrolló allí su labor literaria con un éxito refrendado por el Nobel de 1978. Sus novelas —destaca *El esclavo* (*Der Knecht*, 1962) como el título más aplaudido— se caracterizan por su tierno humorismo y por la conflictiva tensión que sus personajes viven entre fe y escepticismo, entre la asimilación de la nueva cultura y la fidelidad a las señas de identidad propias.

Es más fiel al espíritu «yiddish» Schalom Asch (1880-1957), de cuyas novelas también aparecieron simultáneamente en los Estados Unidos, donde residía, las respectivas traducciones. Recordemos *Antes del diluvio* (*Farn mabl*), cuya versión inglesa fue publicada con el título de *Tres ciudades* (*Three cities*, 1933); en ella Asch nos ofrece un panorama de la vida judía en Europa oriental y apuesta por el abandono del judaísmo burgués en aras de un hermanamiento de raíz religiosa con los más necesitados. *El apóstol* (*Der Apostel*, 1943), por su lado, es una novela histórica duramente acogida por los sectores ortodoxos sobre la conversión de san Pablo al cristianismo; sin embargo, *Moisés* (1951) reconstruye la vida del caudillo de Israel casi sin apartarse de los textos bíblicos, descansando su interés en su fuerza dramática y en su convincente retrato del personaje.

Peculiar es el caso, por fin, de Samuel Iosef Agnon (1888-1970), nacido en Polonia con el apellido Czaczkes, nacionalizado israelita y escritor en hebreo moderno (en realidad, Agnon pasó pocos años en su país natal, pues se trasladó muy joven a Palestina). Su producción es prácticamente una crónica de la Diáspora y de las experiencias de los primeros colonos israelitas; e ideológicamente —en el contexto judío— se alinea junto a los «sionistas», defendiendo el revisionismo histórico y religioso frente a los ortodoxos y colaborando en la construcción del actual estado de Israel —buena muestra de sus aspiraciones en este terreno la tenemos en *Huésped para una noche* (*Orean natah lalun*)—. Sus dos mejores novelas son *Y lo torcido se volverá derecho* (*We-hajà he-'agov le-mûshôr*, 1912 y 1919), que nos presenta idílicamente su paisaje natal; y *Ayer y anteayer* (*Tmol shilshom*), de menor carga religiosa, donde refleja sus propias experiencias sobre la vida de los primeros israelitas en Palestina en el primer tercio del siglo XX.

c) Entre Oriente y Occidente

Hagamos aquí una referencia especial a un par de autores que representan el peculiar y característico sabor de países cuya situación geográfica, cultural e histórica los convierte en puente entre Occidente y Oriente. Nos referimos en concreto a Kadaré y a Hikmet, dos autores muy dispares pero unidos por sus deudas con el comunismo soviético, en que se formaron ideológica y literariamente con resultados divergentes.

De realmente notable podemos calificar la interesante obra del albanés Ismaíl Kadaré (n. 1936), un maestro —pese a su «marginalidad» geográfica, lingüística y cultural— de la narrativa contemporánea. Gracias a las relaciones entre los regímenes soviético y albanés, Kadaré pudo estudiar en el Instituto Gorki de Moscú y, con su experiencia, convertirse en periodista, crítico literario y ensayista. Pero ha sido su narrativa la que le ha proporcionado su actual prestigio, a pesar de su cuantiosa producción poética, que abarca desde la década de los cincuenta y que ha marcado su prosa con la impronta de la densidad y la eficacia abriéndole nuevos caminos a la lengua literaria albanesa. Aunque en la actualidad vive en Francia, prácticamente la totalidad de su producción tiene como centro de interés a Albania, su historia y sus gentes; y con ellos se hace solidario indagando en el proceso de formación de la conciencia nacional, en el que tienen un peso decisivo la ocupación del país por los ejércitos italiano y alemán durante la guerra, el comunismo albanés y su ruptura con la Unión Soviética. Todas sus novelas

son significativas en este sentido, comenzando por la primera de ellas —unánimemente reconocida—, *El general del ejército muerto* (1967), alucinada visión del sinsentido de la guerra y alegato contra el imperialismo que tiene como telón de fondo la derrota del ejército italiano en Albania. Entre el resto de sus numerosas novelas debemos recordar *La ciudad de piedra* (1976), crónica de su ciudad natal y certera radiografía —a la luz de los ojos de un niño— de la historia de su país durante el siglo XX; y *El gran invierno* (1976), acaso su mejor novela, donde, sirviéndose de diversas voces e incluyendo las de personajes históricos —la documentación de Kadaré es rigurosísima—, nos proporciona una lúcida visión del íntimo desgarramiento de la sociedad albanesa al romper con la línea del comunismo soviético. Entre sus novelas más recientes de mayor interés se encuentra *El firmán de la ceguera* (1984), una parábola sobre la crueldad de la tiranía.

Por su lado, la producción del turco Nazim Hikmet (1902-1963) nos ofrece un sabor peculiar por haber tocado muy diversos géneros y registros y, sobre todo, por su trayectoria política y personal. Representativos de su estilo son sus *Poemas de amor* (*Sevda Sürleri*), escritos desde 1933 hasta el final de su vida; dedicados a diversas mujeres, su sencilla claridad y la confluencia de tonos y formas los convierten en característicos de un autor que conjuga la modernidad con el clasicismo tanto oriental como occidental. Un tono muy distinto preside su pieza dramática *Pero ¿ha existido Iván Ivanóvich?* (*A byl li Ivan Ivanovich*, 1956), comedia satírico-política deudora del teatro vanguardista soviético (Hikmet fue encarcelado durante diecinueve años por sus actividades antifascistas, abandonando en 1951 su país para marchar a la Unión Soviética, donde había estudiado); en ella critica el burocratismo estalinista y le opone el espíritu original de la Revolución —encarnado en Lenin— que él había conocido y admirado en autores como Maiakovski y Meyerhold. Entre el resto de sus obras, es de reseñar por su carga política el poema épico *En este año 1941* (*Biz bu 41 senesinde*), publicado en el extranjero en 1961; retablo de una sociedad despótica e irracional, en él Hikmet traduce su experiencia humana y cultural en la cárcel.

d) Otros autores «no occidentales»

Citemos por fin a otros escritores que geográfica y lingüísticamente distan mucho entre sí, como sus intereses y preocupaciones. Aunque algunos viven actualmente en países europeos, todos provienen de ámbitos ajenos a la cultura occidental y, actuando como embajadores de su país y como puente

con la civilización occidental, constituyen excelentes ejemplos de la juventud y vitalidad de unas literaturas que están asombrando a los occidentales.

Recordemos en primer lugar a dos autores orientales que desarrollaron su labor a principios de nuestro siglo. Del narrador y poeta libanés Jalil Gibrán (seudónimo de Yabrán Jalil Yabrán, 1883-1931) fueron muy leídos hace unas décadas —a raíz de las modas «beat» y «hippy»— sus libros *El loco* y *El profeta*, de tonos eclécticamente religiosos e impregnados de un fácil pero efectivo lirismo. Pero son más significativos los cuentos de *Espíritus rebeldes* (*al-Arwaj al-mutamarrida*, 1908), de estilo occidentalizante y exuberancia ajena a la tradición libanesa; y el poema simbólico *La despedida* (*Al-Muwakib*, 1923), donde la figura del profeta —que aparece con frecuencia en su obra— es un símbolo de la lucha contra las leyes que coartan la vida de los hombres y de su esperanza en una vida libre y más pura. En cuanto al novelista indio Munshi Prem Chand (seudónimo de Dhanpat Rai, 1880-1936), escribió en urdu —su lengua materna y lengua oficial de Paquistán— y en hindú. Sus relatos suelen estar ambientados en las aldeas campesinas del norte de su país, que en un principio contempla de forma idealizada para más tarde profundizar en el auténtico ser del pueblo indio y en sus condiciones de vida reales. En urdu compuso *El paraíso de los pensamientos* (*Firdaus-i Jayàl*, 1936) serie de cuentos donde ya denuncia las injusticias cometidas por las castas superiores en nombre de la religión; pero su mejor obra es *La donación de una vaca* (*Godân*, 1904), novela cuyo título hace referencia a la tradición de tener un rabo de vaca a la hora de la muerte y que aquí es símbolo de la injusticia de la tradición y de la inmovilidad y cerrazón de la sociedad.

Por lo que se refiere a los escritores magrebíes, no suelen tener empacho a la hora de servirse de la lengua francesa —resto de su período colonial— para producir una obra que está profundamente marcada por la identidad cultural árabe. Podemos tomar por uno de sus precursores al marroquí Abdelqúevir Jatibi, cuya *Memoria tatuada* era un grito en favor de la independencia y de la vuelta al país de su sultán. En esta línea se instaló también la producción de Dris Chraïbi, que tiene en *El pasado simple* (1943) —escrita siendo casi un adolescente— uno de los títulos emblemáticos de la literatura magrebí, a pesar de que en su día le valiese el exilio a Francia; rebelde y sincero, Chraïbi ha seguido dando a la luz una obra nostálgica y que anima a sus compatriotas a hacer de nexo entre Europa y África, entre Oriente y Occidente.

Algo parecido podemos decir de la obra del libanés Amin Maalouf (n. 1949), residente en Francia desde hace veinte años: de familia cristiana, se

ha interesado poderosamente por el influjo de la cultura y la civilización islámicas, comprometiéndose en acercar las culturas orientales y occidentales. Esto le ha llevado a mostrar en sus novelas lugares y épocas que han sido encuentro de culturas y ejemplo de convivencia religiosa, política y humana. Recordemos al menos dos de ellas: *León el Africano* (1982), cuyo protagonista vive en la Granada musulmana de finales del siglo XV y que, pese a convertirse sincera y razonadamente al cristianismo, abandona finalmente la ciudad a raíz de la conquista de los Reyes Católicos; y *Samarcanda* (1988), también inicialmente una historia de tolerancia y convivencia cultural donde el amor, la belleza y la poesía —se centra en el personaje de Omar Jayyám— son los temas fundamentales.

En cuanto al Nobel egipcio Naguib Mahfuz (n. 1910), narrador y autor dramático y cinematográfico, es en la actualidad una figura de gran peso en la vida pública tanto de su país como de otras naciones islámicas por su lucha en aras de la democracia y en contra del fundamentalismo (que ha atentado contra él recientemente). Entre sus novelas más difundidas podemos recordar *El callejón de los milagros* e *Hijos de nuestro barrio* (1963), donde con un sutil estilo realista exhibe Mahfuz sus mejores dotes de sociólogo y psicólogo trazando un excelente retrato de la vida de su país. Entre sus obras más recientes podemos citar *Un señor muy respetable* y *El día en que asesinaron al líder*, que denuncian con temible sentido de la ironía las estructuras y el pensamiento de una sociedad anquilosada e inmovilista: la primera se dirige contra el arribismo de la ortodoxia religiosa y política, cuyo peligro no es tanto la falta de escrúpulos como, muy al contrario, la fanática firmeza de sus cimientos religiosos; el segundo intenta rastrear históricamente cómo se llegó a esa hipocresía pública en Egipto, desde el nacionalismo de la época de la independencia hasta el falso aperturismo de Sadat, que propició el clima de corrupción con que, a su vez, se justifica el fundamentalismo.

2. Literaturas centroeuropeas

Al margen de los países de Europa con mayor tradición literaria, los centroeuropeos quizás hayan sido los que mayor vitalidad han demostrado en los años de posguerra, aun viviendo en su mayoría, por estos años, una situación histórica realmente difícil: su asimilación a la órbita del comunismo soviético para formar lo que hasta hace escasos años se llamó «Europa del Este».

Como ya vimos en el anterior Volumen (*Capítulo 14*), son las literaturas polacas y checa las de mayor relevancia en el panorama centroeuropeo, aunque es digna de reseñar igualmente la literatura húngara. Por su lado, les hemos reservado un lugar destacado, entre los centroeuropeos, a los narradores austríacos, a quienes hemos incluido aquí por razones históricas y políticas, aunque lingüísticamente bien habrían podido tener su lugar entre los germanos.

a) Autores polacos

Entre los escritores polacos contemporáneos ocupa un lugar preferente Witold Gombrowicz (1904-1969), cuya vida presenta evidentes puntos de contacto con la de otros «marginales» de la literatura contemporánea y cuya obra, como la de éstos, ha sido reconocida tarde, casi póstumamente. Perteneciente a la nobleza lituana, abandonó sus estudios universitarios por la literatura y durante el período de entreguerras se trasladó a París, donde vivió un ambiente degradado. De esta época son sus primeras obras, entre las que sobresale *Ferdydurke* (1938), una novela magistral compuesta de la yuxtaposición de géneros, dominada por el tono insolente y grotesco y donde encontramos ya el tema predominante de su producción: el de la inmadurez y, con ella, la inautenticidad humana. Gombrowicz se vio sorprendido por la Segunda Guerra Mundial en la Argentina, donde se encontraba casualmente en 1939 y donde vivió durante unos veinticinco años, casi en la miseria, colaborando en revistas y periódicos. Sus experiencias y vivencias en el país suramericano, tratadas caricaturescamente, fueron el origen de la novela *Trasatlántico* (1963); pero es mejor *Cosmos* (*Kosmos*, 1965), nuevamente un complejo relato cuyo absurdo pone de manifiesto su grotesco y melancólico sentido de la existencia. Junto a sus novelas hemos de recordar sus piezas dramáticas, entre las que sobresale *Yvonne, princesa de Borgoña* (*Iwona, Ksieznicka Burgunda*, 1938 y 1957), una cruel burla de los temores que toda sociedad esconde celosamente tras una fachada de seguridad; y los tres volúmenes de su *Diario*, que constituyen el resto de una producción caracterizada, en definitiva, por su irreverente burla de lo establecido.

Junto a Gombrowicz suele tenerse a Witkiewicz y a Schulz por los grandes maestros de la literatura polaca contemporánea. Stanislaw I. Witkiewicz (1885-1939) mostró preocupaciones muy diversas y cultivó diversos géneros literarios —citemos al menos su drama «revolucionario» *Los zapateros* (*Szewcy*), publicado y estrenado póstumamente—; pero, ante todo,

fue un auténtico visionario, un renovador integral que, después de haber experimentado con diversos artes y géneros y de haber viajado por medio mundo confiando en la extensión de los movimientos revolucionarios, se quitó la vida cuando los nazis invadieron su país. *Adiós al otoño* (*Pozegnanie jesieni*, 1926) e *Insaciabilidad* (*Nienasycenie*, 1930) son muy significativas en este sentido: la primera gira en torno a un grupo de intelectuales y artistas y preconiza desde una perspectiva vanguardista la desaparición de las artes y la cultura occidentales. La segunda se centra en un terreno preferentemente ideológico, presentándonos una particular lectura —verosímil pero fantástica — de la irrupción en Occidente del comunismo oriental. En cuanto a Bruno Schulz (1892-1942), su obra más conocida es *Las tiendas color canela* (*Sklepy cynamonowe*, 1934), cuyo aliento expresionista y surrealista deforma la realidad hasta extremos grotescos; frente a la producción de Witkiewicz aboga, sin embargo, por una moral humanista enraizada en la sinceridad y la honestidad.

Otra de las figuras sobresalientes de la literatura polaca reciente es Czeslaw Milosz (n. 1911), Nobel de 1980. Cultivador también del ensayo y de la narrativa, su importancia se la debe a su obra lírica, compuesta en gran parte en el extranjero, pues, como destacado anti-nazi, tuvo que pedir asilo en diversos países. Su poesía nos descubre una profunda evolución desde el tono metafísico de sus composiciones iniciales —cuando contemplaba la historia de forma catastrofista: *Poema del tiempo congelado* (*Poemat o czasie zastyplym*, 1933)— hasta el lirismo filosófico de su madurez —*Luz del día* (*Swiatlo Dzienne*, 1953), *Por donde sale y se pone el sol* (*Gzie wschodzy slonce i kedy zapada*, 1974)—, pasando en el período de posguerra por una poesía de tono político con que reconstruir la historia y la cultura europeas —*Rescate* (*Ocalenie*, 1945), *Tratado poético* (*Traktat poetycki*, 1957)—.

Menos sintomáticas del espíritu de la posguerra, las primeras novelas de Jerzy Andrejewski (1909-1983) prácticamente son un fruto tardío del sentimiento de crisis finisecular, ante el que reacciona abrazando un catolicismo nacionalista y conservador; pero el desarrollo de los acontecimientos en su país, invadido por las tropas alemanas, lo animó a abrazar con fuerza el comunismo. De esta época datan *La noche* (1945), retrato grotesco de la ocupación nazi; y su novela realista-socialista *Cenizas y diamantes* (1948), retablo de la reconstrucción y normalización política de Polonia. En los años cincuenta, en pleno «deshielo», surgieron en Andrejewski las primeras dudas con respecto al comunismo, rompiendo abiertamente con el régimen en la década siguiente; de esta época datan su

novela satírica *Llamada* (1968) y *Fango* (1979) —publicada en su exilio francés—, bajo cuya forma de diario se esconden, en clave, personajes y situaciones relevantes de sus últimos años en Polonia.

Como autores interesantes de menor talla podemos citar a Sergiusz Piasecki (1899-1964), que obtuvo cierto éxito con *El enamorado de la Osa Mayor* (*Kochanek Wielkiej Niedzwiedzicy*, 1937), una novela vitalista nacida —como el resto de su producción— de sus experiencias en la frontera ruso-polaca y donde canta a la libertad, evocada durante sus años de cárcel. Su trilogía *Nadie se salva* (*Nikt nie da nam zbawienia*, 1946-1947) —menos conseguida por su ingenuidad, patetismo y parcialidad— refleja el mundo del hampa de los años veinte. Recordemos por fin la producción de Stanislaw Lem (n. 1921), que marca una de las cimas del género de la «ciencia-ficción» convirtiendo sus relatos en una parábola de deuda ilustrada sobre las posibilidades y los límites del progreso humano. Su optimismo inicial, patente en obras como *Retorno a las estrellas* (1961), ha dejado paso después —recordemos *Memorias encontradas en una bañera* (1964)— a una contemplación progresivamente escéptica, de sabor swiftiano y kafkiano, de un mundo futuro distópico ganado por el absurdo.

b) Autores checos

Como la de los polacos, la producción literaria de los autores checos más interesantes nos revela la vitalidad y maestría de la literatura centroeuropea contemporánea. Los checos, forzados a convivir como nación junto a los eslovacos, han conocido durante la posguerra los rigores del totalitarismo comunista, la lucha por las libertades, su represión y, finalmente, la derrota del régimen y la confirmación y reconocimiento de su identidad nacional. Gran parte de todo este proceso histórico lo encontramos en la producción de los escritores checos más interesantes, que se caracterizan —igualmente— por la conceptualización y por la densidad de su pensamiento y estilo.

Una excelente muestra la tenemos en el autor checo de mayor éxito en nuestros días, el narrador Milan Kundera (n. 1929), una de las grandes revelaciones de la literatura europea de las últimas décadas. Contrario al régimen comunista de su país —una Checoslovaquia artificialmente unida—, tuvo que abandonar la docencia e instalarse en Francia, con carácter definitivo desde que en 1979 se le privase de su ciudadanía y adoptase la nacionalidad francesa. Dejando al margen sus iniciales composiciones poéticas, su

narrativa se caracteriza por diseccionar y destruir los mitos de su generación y, sobre todo, el sueño de la izquierda checa y, por extensión, europea: citemos como ejemplo su rechazo de todo idealismo amoroso en los relatos de *Los amores ridículos* (1969), de la estética y la ideología vanguardistas en *La vida está en otra parte* (1973) y del sueño de un comunismo humanista en *La broma* (1967). Este tema vuelve a aparecer, con un tratamiento más ambicioso, en *La insoportable levedad del ser* (*Nesnesitelná lehkost bytí*, 1984), la obra que lo consagró internacionalmente y donde su contemplación irónica de los sueños revolucionarios europeos queda trascendida en una visión más amplia sobre la radical desilusión de la humanidad actual. Formalmente, destaca Kundera por su tratamiento de los personajes, carentes de importancia y de carácter irreal; y, sobre todo, del tiempo, que alcanza el máximo protagonismo en una narrativa digresiva cuyo desarrollo se basa en el contrapunto y la variación, ambas de deuda musical.

Por seguir con los narradores, hemos de recordar la notable producción de Leo Perutz (1882-1956), que en vida pasó prácticamente desapercibida y que paulatinamente ha sido recuperada —recordemos *El maestro del juicio final* y *Mientras dan las nueve*— conforme se ensalzaba a su autor como un maestro de una inclasificable literatura «fantástica». Su sentido de la narración se basa, efectivamente, en la creación de un clima alucinante a partir de realidades cotidianas y en la presentación de personajes que se muestran progresivamente más misteriosos y esquivos, al igual que su lenguaje cada vez más distorsionado.

En cuanto a los nombres de los fundadores de la literatura checa actual, los tenemos en Seifert y Nezval, acaso los modelos fundamentales de sus contemporáneos. En la obra poética de Jaroslav Seifert (1901-1986) confluyen estética vanguardista e ideología comunista; su poesía proletaria, no extraña entre sus contemporáneos, se revistió a principios de la década de los veinte de una forma hedonista e ingenua que tiene en el visionarismo y la exaltación de la ciudad —*Ciudad en lágrimas* (*Mesto v slzach*, 1921)— dos de sus grandes temas. Antes de la guerra su poesía apenas si conoce evolución, salvo en el enfoque, del que podemos decir que se hizo más peculiar y exotista —*La paloma viajera* (1929)—. Constatar que su país se había convertido en un páramo cultural durante la guerra lo convenció, sin embargo, de la necesidad de una vuelta a la tradición para alentar la creación, las artes y la crítica; es entonces cuando compone libros como *Vestida de luz* (*Svetlena adena*, 1940), donde la canción popular actúa de molde para la exaltación del pasado nacional. Su última fase creativa está presidida por el

signo de la meditación y la introspección, desembocando en una nostalgia por la pérdida irremediable de las cosas en obras como *La fundición de las campanas* (1967) y en su libro de memorias *Toda la belleza del mundo* (1981), que se pueden contar entre los mejores de su producción (que mereció el Nobel de 1984).

Una vena originalmente surrealista —disfrutó de envidiables contactos con el propio Breton— encontramos en la obra de Vitezlay Nezval (1900-1958). Sus inicios como poeta están vinculados a la Vanguardia en *Poesías a la noche* (*Básue nocí*, 1930), que seguía la estela del Futurismo sin renunciar a las notas de humanismo espiritualista características de su producción. La más melodramática de sus obras es, en este sentido, *Madre de esperanza* (*Matka nadeje*, 1938), una serie de composiciones en que recuerda su infancia a raíz de la enfermedad de su madre. La misma línea sigue *De mi casa* (*Z domoviny*, 1951), donde evoca su infancia y hace un rápido recorrido por su adolescencia y juventud hasta llegar a tomar conciencia de las condiciones del presente. La actualidad tiene un lugar preferente en *Cuadro histórico* (*Historick obraz*, 1939 y 1945), cuya primera parte traza simbólicamente un retablo de la amenaza nazi sobre su país, mientras que las restantes son casi una crónica bélica de la resistencia y la liberación de Praga.

Menos interesantes pueden parecernos hoy narradores como Vladislav Vancura (1891-1942), en su día muy aplaudido y cuyo oficio y virtuosismo hay que reconocer. Tiende, no obstante, a la simplicidad y prefiere el género de aventuras, del que tenemos un par de muestras en *El fin de los viejos tiempos* (*Konec starch casu*, 1934), que relata la vida de un príncipe ruso en Europa; y en *El juicio universal* (*Posledni sond*, 1929), donde dos primitivos personajes chocan con la civilización norteamericana. Recordemos también el fresco lenguaje de *El proceso capital o Los Proverbios* (*Hrdeluí pre anebo Prísloví*, 1930), de mayor complejidad formal y estructural dado que su argumento —la reconstrucción de un crimen sin resolver— plantea en realidad los posibles límites del conocimiento y pone en duda el sentido de la justicia humana. También reviste hoy un interés menor la producción poética de Stanislav Kostka Neumann (1875-1947), que se caracteriza por su optimismo sin renunciar a enfrentarse conflictivamente con la realidad. Su libro más importante, *Amor* (*Láska*, 1933 y 1950), es un auténtico cancionero de la modernidad donde el sentimiento amoroso trasciende finalmente al terreno del arte. *Años infectos* (*Zamorena léta*), por su lado, agrupa las composiciones de los años de guerra, y en él la naturaleza aparece como refugio frente a la barbarie nazi, ante la que el autor adopta —no obstante—

una actitud beligerante.

c) Narradores austríacos

El interés de la actual literatura austríaca se debe en buena medida al judío Joseph Roth (1894-1939), que pese a haber nacido en Ucrania, en los confines del antiguo Imperio austro-húngaro, lingüística y culturalmente pertenece al ámbito germánico; hasta el punto de que, en buena medida —y por eso la hemos reservado para este Epígrafe—, su producción expone las consecuencias de la descomposición de dicho imperio y sus implicaciones para toda Europa. En este sentido se orienta ya su primera novela, *La tela de araña* (*Der Spinnennetz*, 1923), un relato rápido y ágil que sorprende por la lucidez con que, tan tempranamente y siendo tan joven, pudo colegir Roth los efectos de las acciones paramilitares de extrema derecha sobre la vida pública. No fue capaz, sin embargo, de luchar como otros intelectuales contemporáneos contra el nazismo, y en 1933 se exilió a Francia, donde murió alcoholizado y sin compañía. Estas experiencias tienen cabida en sus novelas de madurez: destacan por su objetividad expresiva, por su equilibrio entre concisión e invención, *El peso falso* (1937), cuya historia de la caída moral de su protagonista —un inspector de medidas— a causa del amor de una mujer fatal, es también la de una sociedad en descomposición regida por la ambición y la codicia; y *La leyenda del santo bebedor* (*Die Legende vom heiligen Trinker*, 1939), historia —más bien parábola o «leyenda», como reza su título— de un ser derrotado por las circunstancias y a quien ni siquiera un milagro logra hacerle escapar de su condición. Menos interesantes, también son dignas de reseñar *La huida sin fin* (*Die Flucht ohne Ende*, 1927), historia donde los deseos de auto-destrucción corren parejos a la desaparición del Imperio; y el conjunto formado por *Marcha de Radetzky* (*Radetzkymarsch*, 1932) y *La cripta de los capuchinos* (*Die Kapuzinergruft*, 1936) donde por medio de una saga se nos presenta —nuevamente— con un estilo moderno el esplendor y la caída del Imperio, así como su desaparición y, finalmente, la anexión de Austria al III Reich.

Un tema similar toca la novela *La bandera* (*Die Standarte*, 1934), de Alexander Lernet-Holenia (1897-1976). Aunque en sus narraciones suele hacer una sátira de la vida militar —es el caso de *Aventuras de un joven caballero en Polonia* (*Die Abenteuer eines jungen Herrn in Polen*, 1931)—, con *La bandera* nos hallamos ante una recreación de la crueldad de la guerra y de la descomposición del Imperio que toma como pretexto una bella historia

de amor. Mayor modernidad posee la obra de Heimito von Doderer (1896-1966), que publicó sus mejores novelas en los años cincuenta pese a ser —en sentido estricto— un contemporáneo de los anteriores. Aunque se centra en asuntos similares, el sentido de su narrativa es muy distinto y sus novelas, al margen de las más tempranas —adscritas al Expresionismo—, se hallan cerca del sentido crítico-realista de otros narradores germanos de posguerra (véase el *Epígrafe 3.a.* del *Capítulo 1*). Sobresale *Las escaleras de Strudlhof* (*Die Strudlhofstiege*, 1951), que explota la forma tradicional de «Bildungsroman» («novela de formación»), aunque estructuralmente es mucho más compleja: a través de una caótica narración retrospectiva —de los años veinte a la época de primera anteguerra—, nos ofrece una compleja visión de Viena a través de diversos personajes. La mayoría de éstos volverá a aparecer en *Los demonios* (*Die Dämonen*, 1956), su mejor novela y de la cual la anterior constituía casi un prólogo; sus numerosos personajes representan a las diversas clases sociales de la Viena de entreguerras y sus existencias corren parejas con la de la ciudad, que vive la ebullición y la confusión que propiciaría la aparición del fascismo germano. De ese modo, *Los demonios* constituye en realidad una arriesgada y lúcida puesta en escena narrativa de los antecedentes del nazismo y un análisis de cómo sus ideales —la exaltación de la acción y de la violencia y la perversión sexual— pudieron calar en la sociedad de entreguerras.

A modo casi de curiosidad, citemos a un autor anterior a los considerados hasta aquí: nos referimos a Gustav Meyrink (1868-1932), cuya obra se halla vinculada en relatos como *La noche de Walpurgis* (*Walpurgisnacht*, 1917) a la tradición «gótica» germánica. Su mejor obra en este sentido es *El Golem* (1915), donde seguía una leyenda del siglo XVII: la de una imponente figura de arcilla que merced a la Cábala cobraba vida para defender a los judíos de Praga; a partir de ella, sin embargo, Meyrink alza todo un símbolo de la alienación y del automatismo de la existencia contemporánea, que se escapa del control del ser humano.

En cuanto a los narradores austríacos más recientes, entre ellos sobresale Thomas Bernhard (1931-1988), uno de los autores de lengua alemana más divulgados de las últimas décadas. Su obsesión por el tema del radical enfrentamiento y oposición entre el «yo» y el mundo exterior —que ya aparecía en los años cincuenta en su poesía— lo ha llevado a adoptar una postura de intransigencia cuya base descansa en una lucidez y sinceridad impresionantes que han levantado ampollas entre sus compatriotas. La

reflexión sobre el proceso de creación y de escritura tiene un lugar central en su producción narrativa, primero con textos de naturaleza formalista —*Trastorno* (1967)— y después con la creación de una «meta-narrativa» en *La calesa* (1970) y, sobre todo, en *Corrección* (1975) —su mejor obra—, poblada de las obsesiones, los temores y los resquemores personales de Bernhard y donde la reflexión adopta el silencio como medio de conocimiento. Hay que destacar también su producción dramática, de deuda surrealista y tono cómico-grotesco —*Immanuel Kant* (1978)—; y, entre sus últimos relatos, *El sobrino de Wittgenstein* (1982) y *Tala* (1984), textos de carga autobiográfica donde plantea crudamente los traumas de su infancia y adolescencia suscitando violentas reacciones en Austria. Esta línea desembocó finalmente, casi a modo de despedida, en *Extinción*, su última novela —y, para algunos, la mejor—: en ella prácticamente liquida todas sus cuentas con su familia y con su país, de los que la escritura (en realidad, un larguísimo monólogo) quiere ser un medio de abandono definitivo. *Extinción*, como casi todas sus obras, provoca en el lector una obsesiva sensación de opresión que quiere ser, a su vez, un reflejo de los sentimientos del escritor hacia las relaciones familiares y hacia la misma vida.

Citemos por fin al irreverente e impredecible Peter Handke (n. 1942), cuyo realismo grotesco pero lírico ya tenía dos excelentes manifestaciones en *Los avispones* (*Die Hornissen*, 1966) y *El buhonero* (*Der Hausierer*, 1967), que arremetían contra toda convención literaria y artística y contra los grupos literarios establecidos (línea en la que también se encuentra su *Insulto al público*: véase el *Epígrafe 3.c.* del *Capítulo 1*). Posteriormente, Handke ha optado por el cultivo de una narrativa menos violenta —por así decirlo— y ha diversificado enormemente sus centros de atención: desde *El miedo del portero al penalty* (1972), cuya historia se dispone como una intriga detectivesca que en realidad indaga sobre el comportamiento autista; hasta el experimentalismo de *La mujer zurda* (1976), cuyos alardes lingüísticos suponen un intento de des-contextualización del lenguaje que lo ha llevado a la reflexión sobre la novela en *La repetición* (1986).

d) Otros autores centroeuropeos

Todavía podríamos citar a un buen número de autores representativos de la literatura centroeuropea. Insistimos en que ésta ha dado excelentes muestras de vitalidad, a causa quizá de una historia difícil que a muchos países les ha obligado a sacudirse el yugo de diversos imperialismos, desde el

austro-húngaro, definitivamente roto en la primera posguerra, pasando por el nazi, hasta el soviético en los últimos años.

Hagamos referencia, en este sentido, al escritor serbio-húngaro Danilo Kiš (1935-1989), cuya familia —de religión judía: algunos de sus miembros desaparecieron en los campos de exterminio nazis— se refugió en Hungría, donde vivió el escritor hasta su primera adolescencia. Este período de su vida tiene un lugar preferente en títulos como *Tristeza temprana*, *El jardín, la ceniza* y *El reloj de arena*, que prácticamente marcan el resto de su producción con la impronta del tono elegíaco, nostálgico y personal de quien ha visto derrumbarse demasiados mundos. En estas experiencias quizá se halle la raíz del signo de su producción: su clima irreal y atemporal, su carácter intimista y filosófico, su lenguaje barroco y sinuoso; y, sobre todo, su tendencia a la digresión y a la dispersión —notas comunes, curiosamente, a algunos de los mejores narradores centroeuropeos actuales—. No es de extrañar, por tanto, que los últimos libros de Kiš incurriesen en una especie de mitología necrológica que continuamente vuelve su vista atrás y cuyos mejores títulos son *Una tumba para Boris Davidovich* y *La enciclopedia de los muertos* (este último, libro de relatos entre crueles y lúcidos en que tiene un importante peso el erotismo).

En cuanto a la literatura contemporánea húngara, debemos recordar cómo su fundador, el romántico Eötvös (en el Volumen 8, *Epígrafe 7* del *Capítulo 14*), señaló a la tradición magiar como uno de sus referentes inexcusables. Autores posteriores siguieron esa senda: recordemos a Kálmán Harsányi (1876-1929), autor poco reconocido en su época cuyo robusto vitalismo le permitió apartarse del decadentismo y del esteticismo imperantes; y a Zsigmond Móricz (1879-1942), narrador que en plena Vanguardia recuperó los temas nacionales manteniéndose fiel al naturalismo expresivo. Sus obras más significativas son *Alejandro Rózsa* (*Rózsa Sándor*, 1941 y 1942), vida de un bandido justiciero durante el período de la independencia —a principios del XIX—; y, sobre todo, la trilogía *Transilvania* (*Erdély*), ambientada en el siglo XVII y cuyos máximos protagonistas son, por un lado, un príncipe incapaz de cumplir con su deber para con la nación, y, por otro, Gábor Bethlen, personificación de una Hungría libre y fuerte. En cuanto a Zsolt Harsányi (1887-1943), puede ser señalado como uno de los maestros del género de la novela biográfica. Recordemos la excelente *Y sin embargo se mueve* (*Es mégis mozog a föld*, 1937), que con un estilo rápido, sugestivo y efectivo relata admirativamente la vida de Galileo; y *Rapsodia húngara*

(*Magyar rapszodia*, 1935), sobre la vida de Franz Liszt, que pese a su éxito no es de las mejores. Su mejor relato, *Magdalena* (*Magdolna*, 1935), sobresale por su excelente indagación psicológica en el personaje central, cuyos amor, soledad y renuncia final resultan notablemente verosímiles.

Pero quizá sea Tibor Dery (1894-1977) el más significativo de los autores húngaros recientes. Exiliado en su día por su militancia comunista, a su regreso abrazó fervientemente la estética vanguardista; sus primeras obras, de carácter experimental y poco convincentes, dejaron paso en su madurez a una mayor afinidad formal y temática con la tradición. Su trilogía *La frase inacabada* (1933), rematada con los dos volúmenes de *Respuesta* (1950 y 1952), dan forma narrativa a sus vivencias e ideales políticos. Entre sus obras posteriores destaca *El señor G. A. en X* (*G. A. ùr X-ben*, 1964), una fábula de deuda kafkiana donde reflexiona sobre la libertad abandonando su anterior lenguaje realista.

Entre los narradores húngaros más recientes podemos recordar a György Konrád (n. 1933), influyente intelectual censurado por el régimen comunista y cuyas notas más acusadas son la ironía y el escepticismo con que contempla la Historia y al Estado. Ya en la temprana *El visitante* (1969) adopta ese tono, burlándose de una intelectualidad incapaz de salir de sí misma y de comprender en su justo término la realidad circundante. Entre sus novelas más recientes sobresalen estilísticamente *El cómplice* (1980) y *Fiesta en el jardín* (1991), donde analiza su propia «emigración interior». Junto a él podemos citar a Agota Kristof, afincada en Suiza; entre sus novelas más recientes, merece destacarse por su actualidad *La tercera mentira*, donde la búsqueda de un hermano gemelo —el tema de la identidad es recurrente en esta autora— da pie a una reflexión sobre los últimos acontecimientos políticos y sociales en la Europa del Este.

3. Literaturas nórdicas

Ya vimos en su momento cómo las literaturas nórdicas conocieron uno de sus grandes momentos de esplendor entre finales del siglo XIX y principios del XX, cuando gracias a figuras de la talla de Ibsen, Bjørnson y Strindberg se colocaron a la misma altura —cuando menos— que el resto de las occidentales (véase el *Capítulo 14* del Volumen 8). No le va a la zaga la producción literaria de posguerra, que ha dado excelentes muestras de

vitalidad en los países del norte de Europa.

Citemos en primer lugar a una excelente narradora, la danesa Isak Dinesen (1885-1962), reconocida hoy por ese seudónimo más que por cualquier otro de los que utilizase para escribir —Osceola, Pierre Andrézel— o que por su propio nombre de Karen Blixen. Quizá detrás de todo ello pueda entreverse una crisis de identidad que la empujó por medio mundo y la obligó a escribir en lenguas que no eran la suya y sobre un mundo ya desaparecido: el que ella misma había vivido durante la entreguerra en África colonial junto al aventurero inglés Denys Finch-Hatton. Su amor y muerte, junto a sus experiencias en aquellas latitudes, había de recordarlas en *Lejos de África* (*Out of Africa*, 1937) —título que reza en la edición inglesa; la danesa aparece como *La granja africana* (*Den afrikanske farm*)—. El fuerte contraste entre la civilización occidental y la cultura africana, resuelto a favor de ésta, encuentra en dicha novela los tonos de sentido lirismo propios de la sensibilidad de Dinesen, fruto tanto de sus vivencias como de su arte impresionista. Pero su consagración en vida se la debe a sus colecciones de relatos: *Cuentos de invierno* (*Vinter Eventyr*, 1942; *Winter's tales* en la edición inglesa del mismo año), que junto a *Siete cuentos góticos* (*Seven gothic tales*; *Syv fantastiske fortaellinger*, 1934 y 1935) y *Últimos cuentos* (*Last tales*; *Sidste fortae illinger*, 1957) nos confirman los valores de una escritora al margen de su época —como si en vano tratase de prolongar la vida de una burguesía ya extinta— y que seguía genéricamente la tradición romántica anglosajona y expresivamente el estilo modernista.

Bastante menos conocida, la narrativa del también danés Martin Alfred Hansen (1909-1955) exhibe un estilo cincelado que se recrea en la frase densa y reflexiva y en un fluir temporal remansado. Sus mejores obras son los cuentos de *Las manzanas del paraíso* (*Paradis aeblerne*, 1953), presididos básicamente por la evocación; y su novela *El mentiroso* (*Legueren*, 1950), centrada en la isla de Sandø y en sus gentes, y que bajo su forma de diario esconde una historia amorosa.

En cuanto a la literatura sueca, es la narrativa, con diferencia, el género más importante, pudiendo distinguirse durante la posguerra dos tendencias o momentos: por un lado, una narrativa naturalista que continuaba la tradición decimonónica y que en los años setenta encontró en el «ecologismo» un tema recurrente; por otro lado, en la más inmediata posguerra, una literatura proletaria por la que —en general— han pasado los grandes maestros de la narrativa sueca contemporánea, que no ha olvidado su compromiso con el

hombre.

Debemos comenzar haciendo referencia al premio Nobel Eyvind Johnson (1900-1976); aunque ciertamente la Academia sueca suela mirar con demasiada benevolencia a sus compatriotas a la hora de conceder este galardón, el de 1974 al menos confirmaba una honesta trayectoria literaria (menos interés tiene, sin embargo, el también sueco Harry Martinson [1904-1978], con quien compartió el premio y cuya narrativa naturalista se limita a aportar cierta frescura al panorama de la novela sueca actual). Johnson, escritor autodidacta que se había iniciado en la literatura proletaria, nunca renunció a su compromiso con el hombre, aunque su narrativa de madurez ha conciliado el realismo tradicional y las nuevas técnicas narrativas. Su mejor obra es *La novela de Olof* (1934-1937), una tetralogía de reminiscencias y técnica autobiográficas donde la clase obrera sueca de principios de siglo tiene una epopeya en la que descubrirse humana y políticamente. La producción posterior de Johnson, escasa y espaciada, ha derivado hacia el género histórico y se ha interesado por la Grecia clásica en novelas como *Nubes en Metaponto* (*Molnen över Metapontion*, 1957) y *Un paso hacia el silencio* (1974).

Un sentido casi decimonónico tiene, por su parte, la producción narrativa de Pär Lagerkvist (1891-1974), respetuoso heredero del espíritu de las letras suecas. Conocedor y experimentador de las Vanguardias, introdujo en su país la nueva estética después de su estancia en París; pero todas sus obras —incluso las primeras— mantienen las preocupaciones y las constantes características de las literaturas nórdicas contemporáneas, entre ellas su acusada tendencia al naturalismo. En su producción existen evidentes ecos de Strindberg, tanto temática como estéticamente, sobre todo por lo que se refiere a su ideal anarquista y a su radical escepticismo; pero también una innegable preocupación por el hombre pese a dudas y desconfianzas. Podemos encontrar así pues desde momentos de paz interior hasta violentos alegatos contra la deshumanización —citemos su novela antifascista *El verdugo* (*Bödehn*, 1933)— y contra el sinsentido del conflicto bélico —su libro de poemas *Canto y batalla* (*Sång och Strid*, 1940)—; pero sus mejores obras, que son también las más optimistas, datan de la posguerra, cuando en novelas como *El enano* (*Dvärgen*, 1944) y *Barrabás* —ésta última de gran éxito— se lanzó a la búsqueda de un hombre esencial que confiriese sentido a nuestro mundo.

Antes de pasar a reseñar a los más recientes narradores suecos, hagamos

una referencia a un par de poetas: Hjalmar Gullberg (1898-1961), cuyo eclecticismo se traduce en una constante búsqueda de nuevas formas e ideales y cuyas composiciones saben conferirle inmediatez y humanidad a sus ansias de trascendencia; y Tomas Tranströmer, muy estimado dentro y fuera de su país por su sencillez: conciso y clásico, es un lírico accesible y sugestivo cuyos mejores títulos son *17 poemas* (1954) y *Para vivos y muertos* (1989).

Por terminar con los narradores suecos de posguerra, recordemos a Stig Dagerman (1923-1954), un influyente y polémico intelectual cuyo suicidio quebró una prometedora trayectoria de la que *Gato escaldado* (*Bränt barn*, 1948) es una excelente muestra. La novela hereda la inquietante alienación kafkiana y la reviste con la forma del angustiado existencialismo contemporáneo; plena de simbolismo, nos descubre las tensas relaciones entre padre e hijo a causa del amor de la mujer en tanto que madre y amante. Entre los narradores suecos recientes acaso sobresalga, al menos por su difusión, Lars Gustafsson (n. 1931), un autor capaz de dominar diversos registros y de combinarlos en complejas novelas de corte intelectualista —recordemos en este sentido cómo *El tercer enroque de Bernard Foy*, sin ser una de sus mejores obras, es un auténtico alarde estructural constituido por tres relatos de relativa extensión que encajan en el seno del precedente—. Por su lado, novelas como *La lana* (1973) y *Muerte de un apicultor* (1978) nos revelan a un auténtico pensador que en sus relatos se esfuerza por poner en orden una realidad caótica y obliga a sus lectores a reflexionar sobre el dolor de la existencia. Junto a él podemos recordar las respectivas producciones de Torgny Lindgren (n. 1938), de quien podemos citar sus dos novelas de mayor éxito, *Betsabé* y *El camino de la serpiente sobre la roca*; y de Lars Andersson, un influyente escritor que conoció el éxito en Suecia desde muy joven gracias a su novela *La luz de la nieve* y entre cuyas últimas obras podemos citar *La leyenda del rey de la peste*. De su producción podemos decir que acusa esas notas de misticismo naturalista y ecologista, nostálgico y evocador, tan características de la más reciente literatura sueca.

4. Otros autores europeos

En cuanto al resto de las literaturas nacionales europeas, podernos aún hacer referencia a determinados autores de otros países cuya obra merece, al menos, una reseña.

Entre todos ellos tienen un lugar destacado los helenos, que en lengua neogriega han seguido la línea de reactualización de su clasicismo ya practicada por autores de la talla de Kavafis (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 7* del *Capítulo 14*). Como a su seguidor más meritorio podemos señalar a Odiseo Elitis (n. 1911), un nombre fundamental de la actual poesía neogriega y con un lugar sobresaliente en la lírica universal de posguerra. Premio Nobel en 1979, Elitis se ha encargado de revitalizar, actualizar y reelaborar los mitos de la Grecia antigua, alentando de ese modo una poesía clasicista pero también decididamente moderna. El primer libro con que causó conmoción fue *El sol primero* (1943), donde la relectura de la mitología clásica estaba presidida por una nueva simbología y por una nueva estética de hondo influjo posterior (confirmado al final de la guerra por *Canto heroico y fúnebre por el subteniente caído en Albania*, una composición que por razones históricas encontró gran eco en su momento). Pero su mejor libro estaba por llegar: después de la guerra Elitis viajó por varios países y se instaló en las capitales de la cultura europea, donde conoció y contactó con los mejores autores del momento; estéticamente, son años de enriquecimiento y reflexión a los que les sigue la publicación, ya en su país, de *Dignum est* (1959). El libro, que sigue la línea de su producción anterior y contrapone a la de Kavafis su optimismo histórico y existencial, es un canto religioso al Absoluto y al Arte, que confluyen en Grecia como cuna de los dioses y los hombres.

En realidad, no era Elitis el único poeta griego que intentaba una recuperación del sentido de la lírica clásica de su país; ya lo habían hecho Kavafis y, con mayor lirismo y modernidad, Ghiorgos Seferis (1900-1971), quien ya antes que Elitis (en 1963) había merecido el Nobel. Oriundo de Esmirna, viajó durante largos años por toda Europa como consecuencia del auto-exilio que se impuso tras haber cedido Grecia los territorios asiáticos; de este modo pudo superar el provincianismo del arte de su país y conocer las diversas corrientes literarias imperantes, practicando una «poesía pura» alentada por el magisterio del poeta anglo-norteamericano T. S. Eliot (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 2.b.* del *Capítulo 6*). Prácticamente toda su producción de madurez se halla recogida en su ambicioso *Diario de a bordo* (1940, 1944 y 1955).

Por las mismas fechas compilaba su obra Anghelos Sikelianos (1884-1951) en *Vida lírica* (1946-1947), donde recogía toda su producción poética desde principios de siglo hasta la fecha. En sus composiciones podemos descubrir a un poeta preocupado por dotar de sentido a su labor

artística, que ha conocido diversas fases: en sus libros iniciales, de inspiración romántica, se consideraba un vidente a quien se le revela el misterio de la existencia y del mundo; mientras que a partir de los años cuarenta rompió con el tono profético y —como otros contemporáneos— descubrió en el helenismo la salvación del artista y del pueblo al que pertenece (hondamente significativos en este sentido son sus *Poemas acrílicos* [1942 y 1944], en que los «*akrites*», los soldados de Digenis Akritas, son traspuestos simbólicamente a la resistencia helena contra los nazis).

También hemos reservado un espacio para recordar la obra de Albert Cohen (1895-1981), prácticamente aislada, fruto del esfuerzo de toda una vida y de una extraña insobornabilidad en la que intervinieron tanto la vocación como buenas dosis de desorientación. Cohen, nacido en el seno de la comunidad sefardita de Corfú, vivió en Francia y en Suiza —país que lo naturalizó— después de huir de ambas guerras mundiales. Dedicado a la literatura desde los años veinte, sus concepciones y prácticas narrativas derivan directamente del espíritu de renovación estética de aquellos años, por lo que su obra —escrita en francés— nace de una aspiración a la totalidad que tiene en *Bella del Señor* (1968) su mejor expresión. En realidad, es como si Cohen hubiese estado más de media vida trabajando en ella, pues su tetralogía *La gesta de los judíos* (1930-1968), de la que *Bella del Señor* sería la última parte, repite constantemente elementos de ésta; su intención era darle forma a la historia europea de nuestro siglo, desde los años de primera preguerra a los de la inmediata segunda posguerra, tomando como centro la epopeya de los judíos europeos. *Bella del Señor*, sin embargo, no sólo logró realizar ese proyecto, sino que —ante todo— se convirtió en una excelente novela que se burlaba ferozmente de las convenciones sociales y, líricamente, ensalzaba a la mujer —la inolvidable Bella— como única patria del hombre.

Citemos por fin a dos autores muy dispares de los Países Bajos: en primer lugar, a Simon Vestdijk (1898-1971), en quien tiene la literatura holandesa a uno de sus mejores autores contemporáneos. Entre sus obras, que alcanzan la madurez en la década de los cincuenta, destacan *El doctor y la muchacha alegre* (*De dokter en heit lichte meisje*, 1951) y *Un romance en los Alpes* (*Een Alpenroman*, 1961): la primera es una novela de crítica antiburguesa que produjo cierto escándalo en su época aunque hoy pueda hacer sonreír (historia de la relación amorosa entre un médico y una prostituta); la segunda desarrolla en forma de conflicto amoroso la oposición entre civilización e instinto, narrando el proceso que lleva a descubrir a una mujer de mediana edad su amor por una camarera del balneario en que se aloja.

Por su lado, el dramaturgo belga Michel de Ghelderode (1898-1962) —escritor en lengua francesa— obtuvo cierto favor del público desde los años treinta al trasladar a su país el teatro histórico y de temática religiosa que pocos años antes habían cultivado algunos de los mejores dramaturgos franceses (véase en el Volumen 8 el *Epígrafe 7.c.* del *Capítulo 2*). Su primera obra de éxito fue *Barrabás* (1929), un drama sencillo y directo en que Ghelderode da forma a las posibles reacciones del pueblo de Jerusalén durante la Pasión. Más sintomáticas de su estilo son, sin embargo, sus obras farsescas, entre las que sobresale *Magia roja* (1934), obra estilísticamente barroca y deudora del Clasicismo francés en que un avaro es fruto de una cruel burla; y *La farsa de los Tenebrosos* (*La farce des Ténébreux*, 1942), donde el choque entre idealismo y falsedad provoca la denuncia del hipócrita puritanismo holandés del XVII.