



E. IAÑEZ

HISTORIA DE LA LITERATURA

EL SIGLO XX

LA NUEVA LITERATURA

VOLUMEN 8

Lectulandia

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.

Con su generalizada actitud de rechazo de la realidad, los más jóvenes artistas encaran el siglo xx decididos a conseguir, aunque sea con la violencia —no en balde «vanguardia» es un término bélico—, un arte absolutamente novedoso. Pero las raíces de esta violenta expresión artística no se hallan en lo meramente estético, sino que se hunden en una ética que repudia el sistema social vigente y consagra, a grandes rasgos, el divorcio entre la cultura y la sociedad. Esta actitud de exclusivo compromiso con el arte, no obstante, iba a troncarse escasos años después de una decidida toma de postura política por parte de algunos de los más interesados pensadores y artistas del siglo xx.

Lectulandia

Eduardo Iáñez

El siglo XX: la nueva literatura

Historia de la literatura universal - 8

ePub r1.0

jaleareal 14.07.16

Título original: *El siglo XX: la nueva literatura*

Eduardo Iáñez, 1993

Diseño de cubierta: Antonio Ruiz

Editor digital: jaleareal

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

A mi hijo Luis Eduardo,
en memoria de África

El siglo XX: la nueva literatura

Introducción al siglo XX: la nueva literatura

Del mismo modo que en su momento vimos cómo el Romanticismo fue, pese a su corta vida, el movimiento que se impuso en prácticamente todo el siglo XIX; y cómo los renovadores de la lírica contemporánea, los maestros finiseculares, eran en realidad los últimos románticos y los pilares de una nueva literatura que, sin embargo, había de seguir siendo en gran medida «romántica»; del mismo modo —decíamos— podemos ahora afirmar que en el terreno artístico el XIX prácticamente se alarga hasta el primer tercio de nuestro siglo. El idealismo romántico subyace de una u otra forma en todos los intentos de renovación ensayados por los autores de principios del siglo XX; a pesar de la supervivencia de la estética realista-naturalista en la literatura de la segunda mitad del XIX, los artistas y pensadores encaran el nuevo siglo con una decidida actitud de rechazo de la realidad y —lo que es más importante— de renuncia a toda impresión de realidad en el arte, característica acaso más novedosa y acusada de todas las manifestaciones artísticas del siglo XX. Era tal el grado de ese rechazo, que el deseo mayor y común de todos los autores de las primeras décadas era el de violentar, destruir y violar la realidad, en una actitud de renuncia a ésta y de aspiración a otra realidad que podemos emparentar claramente con el subjetivismo y el intimismo románticos por un lado, y con el escapismo y el exotismo finiseculares por otro. El Expresionismo y el Dadaísmo, que pueden ser situados como los primeros movimientos originales del siglo XX, están en concreto muy marcados por las ideas románticas, y su concepción del caos del mundo y el consiguiente sentimiento de horror ante la crueldad de la guerra y de desolación ante la destrucción de los valores establecidos están muy próximos a los de la angustia romántica y a su espíritu de rebelión frente a las convenciones.

En líneas generales, existe por parte de los intelectuales del nuevo siglo un abierto rechazo del mundo contemporáneo que se expresa con formas no muy diferentes originalmente del repudio romántico. Termina así el período de relativa colaboración entre los intelectuales y artistas y la burguesía. Aunque la «intelligentsia» ya había desempeñado anteriormente un papel crítico dentro del sistema, su generalización como postura ética a la par que estética se debe a los «malditos» del XIX, que desde finales del siglo pasado hicieron extensivo su rechazo a la clase dominante al del sistema en su conjunto y prácticamente a todas sus manifestaciones y comportamientos (ahora bien, muchos vanguardistas volvieron a actualizar la colaboración entre artista y burguesía, aunque colocándose como abanderados de un progreso al que otros todavía se oponen). Esta situación se alargó hasta prácticamente

la década de los treinta, cuando la crisis se hizo patente y se extendió a los principios mismos del sistema burgués capitalista. El radicalismo impregnó entonces fuertemente el pensamiento y las actitudes de artistas e intelectuales, y sólo a partir de esos años podemos afirmar haber entrado en una nueva época cuyas bases y, sobre todo, cuyas formas de expresión eran ya radicalmente novedosas. Aunque la necesidad de asirse a valores absolutos en los años treinta fuese resultado directo del sentimiento de inseguridad que invadía la cultura occidental desde el último tercio del siglo pasado, las formas ideológicas y expresivas con que intentó dársele solución a la crisis nada tenían ya que ver con el espíritu decimonónico. El fascismo y el comunismo a los que se adscribieron la mayoría de los artistas de entreguerras suponían la victoria definitiva de un pensamiento irracionalista cuya base se hallaba en un idealismo llevado ahora al extremo. La destrucción de los valores anteriores obligaron a los ideólogos y justificadores de ambos movimientos sociales y políticos a revestir su expresión de formas originales cuyo denominador común eran la destrucción de todas las normas anteriores: la estética de lo feo, la apuesta por la incoherencia y, en general, la violación de toda forma heredada, se imponían así decididamente en el arte del siglo xx.

Ya fuese mediante la intuición y la pasión, ya mediante la inteligencia y la razón, la nueva literatura confiaba en la «magia de la palabra» como instrumento trascendente, de carácter religioso, para la salvación de un mundo en descomposición. La pasión y la intuición presidieron todavía la estética expresionista y la surrealista, en las que sobrevivían elementos románticos; por el contrario, el clasicismo, el retoricismo y el formalismo impregnaban el «arte puro» y el cubismo, otras de las grandes formas de expresión artística del nuevo siglo. El denominador común de todos estos movimientos estéticos y, de hecho, el único punto de referencia del artista frente a un mundo cuya percepción se le escapaba, era la renovación formal y expresiva. En el caso de la literatura, el deseo de creación de un nuevo lenguaje para la nueva época, de una Poética al margen de la Gramática, domina prácticamente todo el siglo xx. Es curioso comprobar cómo, sea por el medio que sea, todo el arte de nuestra época intenta ser un medio de racionalización de una experiencia irracional como lo es la estética. Si el arte anterior había intentado de alguna forma superar el caos del mundo, ahora alienta en la obra de los artistas el respeto a ese caos —contemplado en ocasiones desde una perspectiva mítica—, así como la indagación en los medios expresivos capaces de reproducirlo de la forma más fiel posible. Las corrientes más decisivas de este siglo, el Expresionismo, el Cubismo y el Surrealismo son resultado de una contemplación renovada de un mundo caótico en el que no hay más salvación posible que la de su aceptación; incluso el «arte puro», heredero directo del Simbolismo finisecular, no intenta obviar la realidad, sino trascenderla. Todas ellas, como el arte del siglo xx en general, están dominadas por el signo de la inteligencia, lo que explica su carácter minoritario y cómo las grandes masas siguieron mayormente aferradas a las formas románticas y

realistas que todavía hoy sobreviven.

Todo este proceso había sido ya experimentado a partir de finales del siglo pasado por la lírica, mientras que la novela seguía obligada a descubrir sus posibilidades: lo haría en el segundo cuarto del siglo xx gracias en gran medida a la contribución de la poesía en la renovación de la literatura contemporánea. A principios del siglo xx, la novela —como el teatro, cuya renovación todavía tardaría— había entrado en una abierta crisis; el psicologismo por el que había venido definiéndose de una u otra forma no hallaba en esos años la posibilidad de ofrecer un héroe total y coherente como el que había venido presentando desde el siglo xviii, cuando el género apareció como vehículo de la ideología burguesa. La crisis del sistema afectó, lógicamente, a la consideración del individuo y de su existencia, cuya contemplación desde la seguridad ideológica anterior era ya imposible. La novela del siglo xx deja de ser la experiencia de una existencia para pasar a ser la conciencia de ella y del mundo que la rodea, en un sentido muy similar al que ensayara la lírica. En las mejores novelas de nuestro siglo, ya no es tanto la existencia del personaje la que se enfrenta a un mundo hostil, como la conciencia del autor-artista la que intenta organizar la experiencia del mundo con el fin de conocerlo y, hasta cierto punto, dominarlo. Es lógica, por tanto, en la novela del siglo xx la desaparición del héroe, diluido en un mundo al que la conciencia, por otra parte, no puede dar sentido si no es a partir de una reconstrucción posterior de distintas parcelas de la realidad. Es lógica también la desaparición del argumento en el sentido tradicional, como lo es el tratamiento original del tiempo, quizás una de las características más acusadas de la nueva literatura. La experiencia temporal marca decisivamente la narración, que deja de ser lineal para ser simultánea —como de hecho lo es nuestra percepción del mundo—, con avances y retrocesos que responden a una visión de la realidad marcada por la temporalidad. En la construcción del mundo que supone toda creación narrativa, alienta en nuestro siglo la aceptación del principio de simultaneidad: nuestra experiencia del mundo no puede ser total ni lineal, sino fragmentaria y simultánea, acumulativa y reiterativa. La aparente descomposición del género en el siglo xx no es tal, sino intento de un reflejo fiel y novedoso, en la novela, de la fragmentación y descomposición del mundo que nos rodea. La complejidad de este tipo de narrativa es evidente e impone una lectura minoritaria: Proust, Joyce, Woolf, Gide y —en otro sentido— Kafka no pueden aceptar el principio de una narración lineal porque, para ellos, el mundo no puede ser dominado más que por un acto de voluntad consciente y creadora entre autor y lector; ambos deben renunciar a la lógica narrativa tradicional y apostar por una novela creativa —en el más estricto sentido de la palabra—: es decir, se trata de crear un mundo, y no de recrearlo. La evocación proustiana, la distorsión joyceana y la alienación kafkiana imponen mundos autónomos del real, pero nunca independientes; muy al contrario, el mundo de los grandes narradores del siglo xx está en estrechísimo contacto con la realidad de nuestro tiempo. Pero su

percepción es totalmente original e inusual, y sólo puede ser aceptada en gran medida desde la aceptación de la literatura como medio de conocimiento.

La literatura francesa a principios de siglo

1. Letras y sociedad en la Francia del siglo xx

Frente a la seguridad expresiva de los autores de finales del XIX, la entrada de nuestro siglo se produce en un momento de confusión y diversidad que hace difícil ofrecer un panorama unitario de la literatura francesa de principios del siglo xx. Tengamos en cuenta que por esos años se extinguían en Francia los dos movimientos que habían dado forma a su literatura contemporánea: el Naturalismo y el Simbolismo; y que, a su vez, ambos estaban transformándose en una nueva literatura que continuaba la del XIX sin llegar a su altura. Tengamos en cuenta, además, que la transición entre los siglos XIX y XX estuvo presidida por el signo de la lucha por la modernidad; en estos años, la literatura francesa hubo de mostrar una enorme resistencia al cambio cultural, sobre todo a los extremos, a pesar de ser París el centro difusor por definición de las nuevas artes durante, al menos, el primer tercio de nuestro siglo (a este respecto acaso convenga recordar que los mejores nombres de la Vanguardia reunidos en París procedían del extranjero y que en Francia encontraron la razón de ser, la expresión e incluso el idioma de su obra). En líneas generales existe en la literatura francesa de nuestro siglo una expresa renuncia a la indagación en las posibilidades del nuevo arte, sobre todo en el terreno poético (con excepción de los vanguardistas); por el contrario, asistimos a una recuperación del pensamiento y las formas creativas tradicionales, en algunos casos saltando por encima de todo el XIX y engarzando directamente con el espíritu «auténticamente francés» que abarca desde la Edad Media al XVIII.

Atendiendo a las producciones de este momento de la literatura francesa, podría extraerse la falsa conclusión de que asistimos a un momento especialmente remansado de la vida social, cultural y política del país vecino; sin embargo, y como en toda Europa, los primeros años del siglo xx son en Francia especialmente agitados, cuando no convulsos y conflictivos. El aburguesamiento que —cada cual a su modo— habían atacado naturalistas y simbolistas se había adueñado ya de la vida social gala; a sus consecuencias e imposiciones se oponía con una fuerza progresivamente mayor una considerable masa social integrada por obreros, funcionarios y campesinos agrupados en partidos y sindicatos de creciente presión. Podríamos afirmar —simplificando— que la vida pública y política francesa también

conoció ese enfrentamiento entre fuerzas conservadoras y renovadoras característico de los países capitalistas en la encrucijada entre el siglo pasado y el actual, no resuelto de hecho hasta la Segunda Guerra Mundial. En el caso francés, los sectores burgueses se alinearon por lo general en partidos de derecha e izquierda relativamente convencionales, entre los que el partido socialista iba ganando posiciones. Hagamos, con todo, un par de precisiones: en la derecha avanzaba decididamente el pensamiento tradicionalista y reaccionario de corte autoritario —cuya mejor expresión fue *Action Française*—, al que se adherían con creciente facilidad sectores afines al monarquismo y al catolicismo; por su lado, los socialistas se habían aproximado a la Internacional y entre ellos se habían infiltrado elementos «duros» cercanos al libertarismo, al anarquismo y al sindicalismo. En definitiva, derecha e izquierda habían ganado a la vez en unidad y radicalismo, por lo que sus enfrentamientos serían cada vez más frecuentes.

Todo este entramado social e ideológico rara vez encontró cabida en la literatura francesa durante los primeros veinte años de nuestro siglo, e incluso los autores que intentaban ofrecer una visión comprometida lo hicieron desde la abstracción, sin implicaciones expresas con el mundo en torno. La postura predominante fue la de una especie de neoclasicismo empeñado en hacer resurgir la tradición francesa; una tendencia, en definitiva, de signo reaccionario y tradicionalista que revistió muy diversas formas y que arrancaba, junto al Simbolismo, de los últimos años del XIX. En el caso de la narrativa, sin embargo, tal ideología se ciñó a una vertiente más cercana al liberalismo, con lo que ello implica —salvo contadas excepciones— de ajuste a una óptica puramente burguesa y de inclinación al tono ensayístico y levemente polémico.

2. Herederos de la poesía simbolista

a) Valéry

I. BIOGRAFÍA. Sus primeros años de vida parecían orientar a Paul Valéry (1871-1945) por la senda de la creación literaria: sus versos iniciales los escribió en Montpellier, en cuya Universidad estudiaba Derecho; y allí se puso en contacto con Pierre Louÿs, que publicó algunos de estos primeros poemas y relacionó al joven con escritores de la talla de Mallarmé y Verlaine. Pero a partir de 1892, y debido posiblemente a una honda crisis, Valéry abandonó la literatura y se aplicó a una tarea de indagación personal que lo llevaría al conocimiento de sí mismo y al dominio de su conciencia necesarios para la sinceridad intelectual a la que aspiraba. Desde estos años y hasta su muerte el autor escribiría 257 cuadernos de prosa a medio camino entre el ensayo, la divagación impresionista y el puro tratado filosófico: todo un

alarde de ejercitamiento intelectual, pues la vida y la obra de Paul Valéry no fueron otra cosa que una reflexión constante sobre los métodos y los límites del conocimiento humano, sobre la posibilidad de erigir una pura conciencia atada a la materia pero dirigida al espíritu.

Bastante tiempo después, en 1912, y dado que no había perdido el contacto con el mundo artístico y cultural de su época, Valéry fue animado por el novelista Gide y por el editor Gallimard a publicar sus versos de juventud. Así pues, a la edad de cuarenta y un años, Valéry se puso a la tarea de ordenar y recomponer sus antiguos poemas, para los que también comenzó a escribir un prólogo en verso que fue creciendo hasta formar *La joven Parca*, su libro de mayor éxito. Sólo después, desvinculado de él, apareció *Álbum de versos antiguos*, que recogía los poemas compuestos por el joven Valéry entre 1890 y 1892, cuando había dejado de escribir poemas. Hasta 1922 Valéry se aplicó a la poesía con un vigor que le sorprendió a sí mismo: en 1920 publicó también con éxito *El cementerio marino*, quizá su obra más significativa; y en 1922 agrupó sus restantes composiciones bajo el título de *Cánticos*. Los años que le quedaban de vida fueron para Valéry los de la consagración; pero escribió poca poesía, porque se había convertido, como él decía, en un «poeta de Estado»: reverenciado en Francia tanto como en el extranjero, hasta su muerte en 1945 se le tributó público reconocimiento, ingresó en la Academia, se le reclamaba como conferenciante, recibió condecoraciones y se le concedieron numerosos títulos institucionales.

II. OBRA POÉTICA. Los tempranos ejercicios literarios de Valéry motivaron su continua reflexión sobre la literatura y sobre el arte poético. Sus ideas sobre la creación literaria como forma de manifestación de la conciencia y la inteligencia humanas son continuas en su producción y prácticamente abarcan toda su vida, creativa o no: de ese punto surge su actitud ante su obra y de ahí deberemos arrancar nosotros para comprender en su justo término el conjunto de su producción. Comenzaremos por tanto haciendo una referencia a *Una velada con el Sr. Teste* (*Une soirée avec M. Teste*), cuya redacción arranca de 1896 y fue continuada en la década de los veinte. En esta obra pone de manifiesto Valéry sus ideas sobre el arte, afirmando —en tanto que heredero del Simbolismo— que la poesía no es un fin, sino un medio; la palabra, el lazo de unión con el espíritu; y el poema, sólo una ejecución, una manifestación más —pero manifestación total— de la «poesía pura»; todo, puesto al servicio de la transmisión de un estado que abarca al ser en su totalidad, a la conciencia que «siente» y «se siente».

Pero lo mejor de la producción de Valéry se halla en la poesía. El primero de sus libros editados fue *La joven Parca* (*La jeune Parque*, 1917), desde cuya publicación Valéry fue señalado como el gran valor de la poesía francesa del siglo XX (lo que no deja de ser chocante, dado que el libro fue tachado de oscuro y hermético). Estamos, una vez más —en estos años, el caso se repetía en prácticamente todas las literaturas

—, ante una profunda y compleja producción pensada para una élite intelectual, dedicada a un público minoritario culto y selecto: no en vano sus quinientos versos le habían costado a Valéry cuatro años de composición y más de seiscientas páginas de borrador (sabido es que nuestro autor no creía que obra alguna pudiese estar nunca acabada; sencillamente, es necesario concluirla en algún momento para darla a la imprenta). *La joven Parca* se dispone sobre una alegoría de los estados anímicos del artista, un ser distinto y diferenciado cuya conciencia está llamada a traducir el mundo. Remitiendo al simbolismo de las Parcas, que para los antiguos personificaban los estadios de la vida humana, Valéry escoge la de la juventud porque a ésta se le reserva el contemplar el nacimiento de la conciencia; de esta imagen surge la del poema: la de una joven orgullosa de la progresiva conformación de su conciencia que prefiere renunciar al amor y asumir su muerte a dejarse arrastrar a la órbita de una vida natural dolorosa y entristecedora.

Frente a *La joven Parca* suele situarse *El cementerio marino* (*Le cimetière marin*, 1920), pues si con ella constituye lo mejor de su producción, por otro lado es casi su revés: dominada por la presencia del paisaje, *El cementerio marino* es la obra más sensual y afectiva de Valéry —por no decir la única—, y también la más evocadora. En ella están Sète, su pueblo natal, y el mediterráneo en que éste se enclava; predomina sobre todas la imagen del cementerio, suspendido entre la tierra y el mar, que invita al poeta a una reflexión sobre la vida y la muerte más amable y humana de lo usual en el autor. Como sincero libro de contrastes, con su violento choque entre luz y sombra, entre estancamiento y movilidad, entre vida y muerte, *El cementerio marino* nos parece hoy más auténticamente vital en su irresolución que otros libros de Valéry con toda su estudiada certeza.

También son significativos para entender la concepción poética y vital de Valéry las veintiuna composiciones de *Cánticos* (*Charmes*, 1922). Compuestas casi al modo de himnos, todas ellas celebran la suprema vida de la inteligencia como reducto líricamente puro donde lo humano no cabe bajo la forma con que habitualmente se manifiesta. Son, por tanto, poemas más intelectualistas que otros de Valéry, y revestidos de formas musicales de inspiración mediterránea que recuerdan *El cementerio marino*. Citemos por fin el *Álbum de versos antiguos* (*Album de vers anciens*) donde Valéry recopiló sus composiciones anteriores a 1893; se trata de poemas de técnica parnasiana y aliento mallarmeano que poco tienen que ver con el resto de su producción.

III. SENTIDO DE LA POESÍA DE VALÉRY. La figura de Valéry constituye un claro remate del Romanticismo europeo y un ejemplo perfecto de la herencia del Simbolismo. Con su profundización en lo esencial, su obra superaba, por un lado, el lirismo anterior —al menos, en sentido estricto— y lo sustituía por una poesía filosófica ya ensayada por otros simbolistas (filosófica al menos por su finalidad, puesto que confrontaba «ser» y «conocer» y trazaba sus posibles límites desde el

terreno poético); y, por otro, abandonaba totalmente cualquier posible residuo romántico de individualismo sentimental, denunciado siempre por Valéry como el mayor peligro para las artes y el pensamiento de nuestro siglo: la indagación del hombre en sí mismo, sin haberse puesto antes a la tarea de descubrir su verdadero «centro», su esencia, en el mejor de los casos sólo puede generar —como experimentaron los románticos y como, bajo distinta forma, comprendieron los existencialistas— falso orgullo, y, por lo general, hastío, angustia e impotencia vital.

Pero, por otro lado, para Valéry el poeta no ha dejado de ser totalmente un «ser inspirado»: su función —nos advierte— no es ya la de dejar constancia de su inspiración, sino discernir sus elementos y provocar la del lector completándola con una creación poética lúcida y voluntariosa. El poeta lo es, según Valéry, por «oficio»; su paciencia a la hora de seleccionar y elaborar ha de ser infinita, y debe estar guiada en todo momento por la voluntad y la inteligencia. La poesía de Valéry nos parece, en consecuencia, una ascesis, un ejercicio espiritual tendente a la conformación de un «yo puro» como punto de referencia absoluto para una «poesía pura». Este tipo de poesía corre un evidente peligro de deshumanización, pues exige la renuncia —o, cuando menos, el distanciamiento— de la naturaleza para posibilitar el nacimiento de una intuición que debe ser depurada en la conciencia tanto como en el poema; por eso las ideas que recoge su poesía son ideas casi embrionarias, intuiciones depuradas de ideas a medio camino entre la conciencia y la inconsciencia, pues sólo ellas pueden llegar hasta el lector con la fuerza con que han sido captadas por el artista:

*(...) Leur toile spirituelle,
je la brise, et vais cherchant
dans ma forêt sensuelle
les prémisses de mon chant.
Être!... Universelle oreille!
Toute l'me s'appareillé
a l'extrême du désir.*

[«(...) Su tela espiritual, / yo la rompo, y voy buscando / en mi bosque sensual / las premisas de mi canto / ¡Ser...! ¡Universal oído! / Toda el alma se aparece / en lo extremo del deseo»].

No debemos ver en Valéry —como todavía hoy se afirma— un poeta de la inteligencia: en su poesía, conciencia y arte, ética y estética nacen de la razón, aunque no por ello han de ser necesariamente razonables, como demuestran las acusaciones de oscuridad y hermetismo hechas a su producción. Valéry optó por una vía intermedia, de difícil equilibrio, entre la captación del universo sensible y el espiritual, debido no tanto a un rechazo de lo material como al convencimiento de que el destino del ser humano consiste en seguir una senda que bordea vida y totalidad: acción y reflexión, aislamiento y comunión se entrelazan en la aspiración

humana a la vida plena. El mejor símbolo que encontramos en la obra de Valéry para la expresión poética de tales ideales es el del mar: el aparente movimiento de sus ondas, su inmensidad y profundidad, así como el límite que traza su línea entre lo terrestre y lo celeste, le son idóneas al poeta para revestir de forma material su idea de un alma humana dinámica y deseante, de una conciencia que roza inmanencia y trascendencia y a la que debe obligarse a conocer sus verdaderas aspiraciones. Éstas se centran en la obra de Valéry en una incesante búsqueda de la «conciencia» como elemento diferenciador del «yo» frente a «lo otro». Este pensamiento resulta de una depuración en clave intelectualista del espiritualismo posromántico, y tiene su antecedente más inmediato en Mallarmé: la contemplación del mundo a través de la mirada del poeta y la consideración del universo como símbolo de la realidad absoluta dejan paso en la obra de Valéry a una depuración extrema que sólo permite incorporar al poema aquello que la conciencia dictamina como necesario para el enriquecimiento de la idea del mundo. Prácticamente todas las composiciones de Valéry desarrollan de uno u otro modo este tema de la conciencia, especialmente bajo la forma, insistente, de la necesidad de la renuncia a la seducción de la materia para erigir una conciencia pura. Esto no implica necesariamente que Valéry dejase de atender a muchas de las manifestaciones del mundo —contempladas a veces con arrobo por los ojos del poeta—; es más, en muchas de sus composiciones late un potente sensualismo mediterráneo cuya herencia literaria no descalifica su sinceridad.

b) Claudel

Paul Claudel (1868-1955), cuya vida y obra estuvieron marcadas por la presencia del catolicismo, fue desde su adolescencia una persona relativamente convencional y conservadora. Afín originalmente al Simbolismo, de Rimbaud aprendió a expresar la necesidad de un espiritualismo liberador y a exigir la correspondiente liberación de la palabra; su vida y obra se resienten, sin embargo, de su característico conformismo espiritual e ideológico. Personalmente, Claudel resolvió sus dudas y su crisis de valores abrazando la fe católica con una esperanza y un vigor inusitados; literariamente, el resultado es una producción de signo muy particular que aúna literatura y religión en su afán de encarnar lo sobrenatural, tanto en el género lírico como en el dramático (al que se aplicó desde 1907 y que tratamos en el *Epígrafe 6.b.II.*).

El mejor ejemplo de la poesía claudeliana lo tenemos en las *Cinco grandes odas* (*Cinq grandes odes*, 1910), tanto por su punto de partida —el descubrimiento de Dios y, ante él, el reconocimiento de las limitaciones del poeta— como por el dominio de su particular versículo —el «*verset*»—, que en estas *Cinco grandes odas* encuentra sus mejores momentos. Las cinco composiciones se disponen sobre la imagen bíblica de un Adán-poeta nominador del mundo y van desarrollando diversos temas: desde el de la invocación a las musas, cuya inspiración adopta un sentido espiritual religioso;

hasta el del gozo y el reconocimiento —en forma de «Magnificat»— por la gracia divina concedida al poeta; pasando por la cuarta oda, en forma dramática: un diálogo entre la Gracia («*La muse qu'est la grâce*») y el poeta.

A pesar de su amplitud y de su aparente diversidad, la obra de Claudel es relativamente uniforme, especialmente a nivel temático e intencional. Toda su producción intenta ser una interpretación del mundo, del hombre y de Dios; es, más que una «lectura», una «conquista» de un ser humano (el poeta) para sí mismo y para sus congéneres. El sentido claudeliano de la literatura tiene mucho que ver, por tanto, con la mística, pues se traza un camino ascendente que intenta llegar, a través de la creación, hasta la más alta cima: la divinidad. No obstante, no siempre puede el hombre comprender los mensajes lanzados por Dios mediante la creación: es la consecuencia del «pecado» del ser humano, quien, lejos de la gracia, es incapaz de traducir un mundo plagado de símbolos por la mano divina. El hombre puede, por ello, escoger dos caminos: el de caer en la tentación de encerrarse en sí y renunciar a entender el mensaje divino (y el arte se limitaría a reproducir el interior del artista o sus sensaciones del exterior); o bien el de permitir que la gracia divina lo inunde y lo invite a la comunión con la totalidad (y el arte sería entonces una revelación dinámica de las correspondencias entre lo visible y lo invisible). Esta concepción orgánica del universo, según la cual cada parte tiene su lugar y su función en el todo, alcanza especial relevancia en su obra dramática; en ella Claudel le proporciona forma dialéctica a la captación del mundo y su orden por medio de la inteligencia y la intuición humanas.

En su obra poética Claudel potencia el carácter vidente y profético de que se reviste el poeta; se trata de una continuación y asimilación del «satanismo» simbolista, aunque ahora convertido en clave cristiana: el poeta es un profeta de Dios y su palabra un oráculo, en una clara vuelta al sentido religioso con que el Romanticismo europeo había tratado ambos temas (que precisamente en Francia se habían revestido de caracteres más convencionalmente cristianizados que en otros países del entorno). Pero si el poeta debe dejar de hablar ya por su boca, para que su palabra encuentre su sentido trascendente, es de esperar que la lengua claudeliana presente evidentes diferencias con el uso imperante entre sus contemporáneos. Y este aspecto quizá sea el que más siga llamando la atención en nuestros días: Claudel es un simbolista «lógico»; es decir, intenta ofrecer la imagen de una creación total y divina regida por el orden y la armonía, para cuya expresión ha de servirse de símbolos e imágenes que, a su vez, tengan obligatoriamente una lógica (digamos que una «segunda lógica», pero inteligible a fin de cuentas: «*O grammairien dans mes vers! Ne cherche point le chemin, cherche le centre! Mesure, comprends l'espace compris entre ces feux solitaires!*» [«¡Oh, gramático ante mis versos! ¡No busques el camino, busca el centro! ¡Medida, comprende el espacio incluido entre estos fuegos solitarios!»]).

En consecuencia, su prosodia es totalmente discordante con la tradición francesa,

dominando en la poesía de Claudel una sensación de oralidad tan peculiar que puede dar sensación de artificial. Sin renunciar a lo artístico, abole los acusados límites entre lo literario y lo coloquial; se acoge al versolibrismo y a la asonancia, renuncia a la rima y dilata el verso hasta longitudes inusitadas (el llamado «*verset*», heredado del versículo bíblico); y, en general, dota a su lírica de un sentido de autenticidad muy acorde con la intención y la temática de su obra: reflejar una forma de ser mediante la forma de hablar.

3. Proust, un maestro entre el XIX y el XX

a) Vida y obra

Marcel Proust nació en París en 1871. La familia de su padre era oriunda de Illiers, en los alrededores de Chartres, villa que Proust evocaría en su obra maestra con el nombre de Combray; pero sería su familia materna, judía de origen alsaciano, la que marcara su infancia y adolescencia (sobre todo, la relación especialmente afectiva con su madre, mujer intuitiva y tierna además de persona cultivada). Marcel fue un niño de salud delicada —el asma le atacaba crónicamente desde los nueve años—, y la protección de su madre y los especiales cuidados de todos lo predispusieron a la hipersensibilidad y quizás a la neurosis, pero también a una viva y temprana inteligencia. Se formó en uno de los mejores liceos de París, donde mostró gustos literarios muy similares a los de sus compañeros; es decir, nada que hiciese presagiar su futura vocación literaria. Sus estudios universitarios —Derecho y Ciencias Políticas— los realizó Proust en la Sorbona y, aunque se licenció en 1892, nunca llegó a ejercer la carrera, ya que su fortuna le permitía vivir más que holgadamente entre los sectores más «esnob» de la alta sociedad parisién. Su mundo se limitaba a los salones y los cafés elegantes, a los teatros y a la ópera; a ese mundo frívolo del fin de siglo francés del que Proust participó y que, sin que nadie pudiera sospecharlo, observaba con los ojos del artista.

Este mundo elegante y decadente de finales del XIX ya había tenido cabida en su primera obra publicada, *Los placeres y los días* (*Les plaisirs et les jours*, 1896), colección de cuentos, poemas y ensayos; pero su tratamiento distaba todavía mucho de la interpretación ética y estética de su obra maestra. Hasta 1900 Proust no descubriría las posibilidades de lo que llamaremos una «contemplación estética» del mundo: ese año se había marchado a Venecia y allí había comenzado a leer, a traducir y a profundizar en la obra de Ruskin (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 6.a.I.* del *Capítulo 4*). En un principio, sus fuerzas las encauzaría fundamentalmente hacia el terreno del ensayo, aunque no olvidaría el género narrativo: su primera novela, *Un amor de Jean Santeuil*, la escribió entre 1896 y 1904, aunque no se publicó sino

treinta años después de su muerte. Aunque disgustaba a su autor, es una obra esclarecedora de la evolución intelectual y estética de Proust, y contiene algunos momentos comparables a los de su obra maestra; le falta, es cierto, distancia y le sobra identificación, pues *Jean Santeuil* es casi un diario en el cual se halla demasiado imbricado el propio autor, sin que exista la mediación del recuerdo que hará de *En busca del tiempo perdido* una novela excepcional.

Sería por fin a principios de 1906 cuando Proust se retiraría a componer *En busca del tiempo perdido* (*A la recherche du temps perdu*, 1913-1927), la inmensa obra que ocuparía el resto de su vida. En un principio, la razón del retiro había sido la muerte de su madre; pero los problemas de salud aducidos más tarde no fueron —hasta cierto punto— sino una excusa para disfrutar del enclaustramiento que su estado anímico «decadente», deudor todavía del alma romántica, le exigía para su creación («los enfermos se sienten más cerca de su alma», había llegado a afirmar). La publicación de *Por el camino de Swann* fue anunciada a finales de 1913 por una pequeña editora (prácticamente todas las demás habían rechazado el manuscrito, entre ellas *La Nouvelle Revue Française*, asesorada por Gide, que entre 1913 y 1914 adelantaría varios extractos); aunque la guerra desbarató todos los planes, no pudo minar las fuerzas ni las esperanzas del novelista: Proust escribía incansablemente, en el temor de que su salud no le permitiese rematar el plan trazado. En 1919, finalizada la guerra, *A la sombra de las muchachas en flor*, segundo libro de *En busca del tiempo perdido*, merecía en apretada votación el Premio Goncourt: era la consagración de Proust. Entre 1920 y 1922 éste compuso, en un esfuerzo prodigioso, el resto de los libros de *En busca del tiempo perdido*, cuya edición se finalizó cinco años después de la muerte de su autor, acaecida el 18 de noviembre de 1922.

b) «*En busca del tiempo perdido*»

Si de hecho resulta difícil dar una somera idea de la estructura y del argumento de cualquier obra de sus características, la naturaleza de *En busca del tiempo perdido* hace aún más complejo el esbozo de sus líneas generales y el necesario desbroce de sus partes. La novela se estructura en siete libros que, a grandes rasgos, desarrollan la vida —fundamentalmente, vida interior— de Marcel Proust en tanto que autor-narrador. La historia, por tanto, es sólo relativamente autobiográfica, pues aunque está escrita en primera persona, en ningún momento intenta el escritor trazar un plan narrativo de toda su vida ni, mucho menos, explicarla o justificarla. Otro inconveniente, si no el mayor, es el de su aparente respeto a las formas tradicionales, sin ser *En busca del tiempo perdido* una novela convencional; es decir, que nos parece estar ante el inmenso cuadro de una época —los años de transición entre los siglos XIX y XX—, ante el retrato de un mundo y de una sociedad concretas al estilo de los ofrecidos por los novelistas decimonónicos —y, en concreto, por Balzac en *La Comedia humana*—; con la sustancial diferencia de que la materia narrativa no tiene

intención de ser objetiva, pues el mundo nace del interior mismo del autor-narrador, de quien depende en todo momento su interpretación en clave rememorativa desde la sensibilidad individual.

El recuerdo arranca de Combray en *Por el camino de Swann* (*Du côté de chez Swann*, 1913-1914). Estamos en 1880, aproximadamente, y Marcel es un chiquillo que entrevé dos «mundos»: el de Swann, un vecino muy estimado por sus padres; y el de Guermantes, duques de la región a los que el niño ve como a señores feudales. La narración se centra en un «relato dentro del relato» —en el sentido más clásico— sobre el amor de Swann por Odette, una ex-cocotte con la que está casado. De su hija Gilberte se enamora poco después Marcel; y del resto de sus experiencias amorosas se ocupa en *A la sombra de las muchachas en flor* (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919). Pero, en realidad, el eje de este libro son las consideraciones sobre el arte y el espíritu nacidas a raíz tanto del fracaso de la declaración de Marcel a Albertine como de la pérdida de relieve de Swann, cuya actitud de ilustrado aristocratismo ha cedido al aburguesamiento, estridente y de mal gusto, impuesto por Odette, su mujer. Por el contrario, gana peso el mundo de Guermantes, con algunos de cuyos representantes —sobre todo con Saint-Loup, sobrino de los duques— hace Marcel amistad. El descubrimiento de los ambientes aristocráticos llenan *El mundo de Guermantes* (*Le côté de Guermantes*, 1920); en ellos no hay distancia ni superioridad, sino un agradable sentimiento de naturalidad y tradición. Pululan por este mundo personajes pintorescos, como el barón Charlus, aristócrata decadente y homosexual; o como la misma Odette, que ha ido introduciéndose con fuerza en los círculos aristocráticos; y reaparece Albertine, a la que Marcel sigue amando.

Las sensaciones del autor son mucho más imprecisas en el siguiente volumen, *Sodoma y Gomorra* (1922), donde existe un consciente desorden que Proust llama «intermitencias del corazón». La promiscuidad domina en el ambiente de los Verdurin, unos ricos burgueses a cuyo mundo se deja arrastrar Charlus en su pasión por un joven músico. En aquél reaparece Albertine, a la que Marcel esquivo —pues ya no cree amarla— hasta que se decide a salvarla, pues ese ambiente parece atraerla con fuerza hacia el vicio. El joven prácticamente la rapta —*La prisionera* (*La prisonnière*, 1923)—, y la pareja vive en París días felices como amantes. Sin embargo, a Marcel lo han movido en realidad los celos, que le llevan a encerrar a Albertine. En un momento de reconciliación la mujer huye y muere en un accidente (*Albertine desaparecida*, 1925). A partir de ese momento, a Marcel se le hace cada vez más patente el paso del tiempo: no se siente ya el mismo y sus sensaciones y percepción de las personas y del mundo cambian sustancialmente a su vista. Es como si los años recuperados en *El tiempo recobrado* (*Le temps retrouvé*, 1927) fuesen más auténticos que los realmente vividos (estamos ya en 1910). Gilberte, la hija de Swann y Odette, se ha casado con el aristócrata Saint-Loup (que parece haber heredado el carácter y los rasgos de su tío Charlus); Swann ha muerto y Odette ha contraído nuevo matrimonio con Forcheville, personaje admirado en Guermantes: a Marcel no

le sorprende tanto la mezcla de «castas» como la constatación del tiempo pasado por todos y de los cambios con que los ha afectado la vejez. Pero el autor no se conforma: no quiere ser como Swann, que cambió al ritmo de los que le rodeaban. Marcel es un esteta, y decide recobrar esos años idos para siempre, recuperar por medio del arte ese «tiempo perdido».

c) *La obra proustiana*

En muchas ocasiones se ha dicho que el origen de *En busca del tiempo perdido* se encuentra en lo que debería haber sido un artículo y acabó siendo un largo ensayo titulado *Contra Saint-Beuve*. En él arremetía Proust contra los fundamentos de su método crítico, según los cuales toda obra literaria es reflejo de una vida; para el novelista el arte es el producto de un «yo» escondido a los ojos de la sociedad y que a veces llega a ser en todo contrario a ese «yo habitual» que manifestamos cotidianamente. Evitemos, por tanto, leer *En busca del tiempo perdido* a la luz de suculentas interpretaciones de indudable validez que no hubieran llegado a satisfacer al autor, y pasemos a considerar algunas de sus implicaciones más interesantes.

En busca del tiempo perdido puede ser tenida en principio por documento de una época: el de un siglo XIX cuyos valores, costumbres y filosofía están en franca retirada (algo de simbólico tiene en este sentido el tratamiento de la nobleza en la novela, pues la leve y delicadísima ironía con que se contempla es la de quien sabe cómo se ha descompuesto en el seno de la altoburguesía más amoral). Quizá por ello podríamos también admitir que *En busca del tiempo perdido* sea la creación de un moralista, interpretación favorecida por el hecho de que la novela no se desarrolle linealmente, y de que su acción se interrumpa continuamente con amplísimas y morosas digresiones sobre el amor, la memoria, el sueño y la vigilia, los recuerdos, el tiempo, etc. Pero debemos advertir que la moral implícita en la obra es el resultado de que el autor, un hombre culto y sensible, se sitúe por derecho ante el mundo que le ha tocado vivir. Siguiendo esta línea, podríamos igualmente pensar que *En busca del tiempo perdido* es un libro de memorias donde Proust dio cabida a sensaciones, impresiones y sucesos muy diversos con cuya interpretación nos ofrece un retrato tanto suyo como de quienes lo rodearon y, en general, de la sociedad y la época que le tocó vivir; una especie de diario en el que paciente y trabajosamente consignó todo aquello que había creído digno de ser vivido.

Pero *En busca del tiempo perdido* es mucho más que todo eso. Es, esencialmente, una novela «artística»; es decir, el resultado de trasponer narrativamente la sustancia misma del arte según la consideraba Proust a la luz de las experiencias y del pensamiento en que se había formado y que había vivido. Él consiguió en el género narrativo lo que parecía imposible: manifestar, realizar —hacer real, tangible— el concepto estético elaborado por el XIX europeo y que sólo a finales de siglo habían conseguido traducir líricamente algunos maestros de la poesía contemporánea. *En*

busca del tiempo perdido parecía ser de este modo la novela que el Simbolismo había creído imposible. En ella, Proust se adentra en un «bosque de símbolos» y busca en él las «correspondencias» —ambos términos son de Baudelaire— entre realidad e idealidad. La intuición que el XIX había entronizado como motor de la lírica y medio de conocimiento del universo logra instalarse en el género narrativo con la obra de Proust, que narra una larguísima historia —en la estela de la «novela-río»— al hilo simplemente de las intuiciones de su autor (el episodio más célebre es, sin duda, el de la evocación de su infancia a partir del sabor de una magdalena mojada en el té):

(...) aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon donnant sur le jardin (...); et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par bous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau (...) et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.

[«(...) la vieja casa gris con fachada a la calle, donde estaba su cuarto, vino como una decoración de teatro a ajustarse al pabelloncito del jardín (...); y con la casa vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina y en todo tiempo, la plaza, adonde me mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer recados, y los caminos que seguíamos cuando hacía buen tiempo (...) y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té»].

Resulta enormemente difícil descubrir el germen del cual nació en su momento el poderoso cuerpo de *En busca del tiempo perdido*; determinar qué sustancia alienta en la complejidad de esta vasta novela y la coherencia como un todo. Y lo es porque en la obra proustiana la materia narrativa se dispone de forma orgánica; esto es, *En busca del tiempo perdido* no pretende tanto dar sensación de vida como ser vida en sí: se trata de un universo eminentemente vivo, vivificado en y por la memoria del escritor, realizado merced a la evocación. No es intención de Proust producir en el lector una sensación de realidad, sino recrearla a años vista; renuncia a la construcción de un mundo objetivo y lo reconstruye en su conciencia con la distancia impuesta por el recuerdo. Sugestiones muy diversas marcan la disposición de este mundo enormemente cambiante, y las sensaciones y emociones se suceden con tal rapidez y se asocian tan libremente, que no podemos sino concluir que la razón de ser del mundo proustiano es el cambio y la transformación continuos. Proust sabe que el recuerdo puede salvar al mundo de su desaparición, pero no le promete una

inmutabilidad en la que no cree; su preocupación fundamental es plasmar el fluir del tiempo, recuperarlo y evocarlo mediante la escritura en su dimensión pasada; es decir, convertir en ejercicio de memoria actos casi involuntarios nacidos como reflejo de una sensación fugaz.

Los elementos narrativos gozan de un tratamiento muy particular en la obra proustiana, puesto que toda ella está mediatizada por la omnipresencia de una poderosa primera persona. El peso del narrador-autor le confiere nueva forma a la novela psicológica, en cuya tradición podríamos decir que se inserta *En busca del tiempo perdido*: desde el siglo XVIII los narradores se habían esforzado por erigir en la novela una personalidad razonable y verosímil; pero, de una u otra forma, y pese a centrarse sobre el sujeto, habían contemplado la psicología a la luz de la objetividad. En la obra proustiana, sin embargo, el autor impone su «psicologismo temporal» al resto de los elementos narrativos: el tiempo se alarga morosamente; la frase se complica hasta límites insospechados —que traspasan los del uso sintáctico e incurren en incorrecciones—; las descripciones, de las que Proust es maestro, se demoran intencionadamente en el detalle. En resumen, puesto que no trata de «crear», sino de «recrear» a su antojo una realidad, Proust no necesita del recurso a un orden exclusiva ni estrictamente cronológico, siendo su experiencia la que determina el recuerdo y la manera de disponerlo: el tratamiento de complejos temas universales, como el amor, la muerte, el sueño, la alegría y el dolor y, por encima de todos ellos, el recuerdo, encuentra en esta novela resonancias atemporales que parecen dirigirse a todo hombre en cualquier época.

4. Reacción «antisimbolista» de la poesía francesa

A pesar de haber sido en Francia donde a finales del siglo pasado se había forjado la lírica contemporánea y donde ésta había encontrado sus mejores y más sólidos representantes, a principios del siglo XX la poesía francesa prefirió asentarse sobre bases distintas a las que sustentaron a parnasianos y simbolistas. En líneas generales, en un intento de naturalidad y sinceridad poéticas, sus representantes optaron por la fidelidad a las formas tradicionales, sin que el rechazo del fondo de la poesía contemporánea implicase una completa renuncia a todos los recursos heredados de los maestros finiseculares. Ninguno de estos autores llegó a tener gran relevancia, aunque realmente respondieron a las ansias y necesidades expresivas de un momento importante de la literatura francesa.

a) Tendencias clasicistas y tradicionalistas

Para comprender la dificultad del intento de aunar las diversas tendencias líricas

de principios del siglo xx en Francia, nos bastará con señalar que la más temprana de las corrientes «antisimbolistas» se originó realmente en la obra y la teoría poéticas de autores formados en el Simbolismo. Tengamos en cuenta, en primer lugar, que la ética y la estética creada por los poetas finiseculares franceses fue marginal por principio, como demuestra el hecho de que ellos mismos se considerasen «malditos»; en segundo lugar, que cada uno de los maestros del Simbolismo francés practicaba un modo de poesía muy distinto entre sí, y a veces con elementos completamente divergentes; y, por fin, que la lírica simbolista no había gozado en realidad de maestros reconocidos, ni de aglutinantes, ni de una teoría definida.

De hecho, cuando los principios de la lírica simbolista pudieron ser sistematizados por Jean Moréas (1856-1910), el Simbolismo había dejado de ser tal para pasar a ser otra cosa. Había sido él mismo quien, antes de finales de siglo, había pasado a ser con la «Escuela Romana» el autor más significativo de una tendencia neoclasicista cuyas exigencias eran la racionalidad y la claridad expositivas (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 6 del Capítulo 11*). Aunque su pensamiento presenta concomitancias con la derecha neotradicionalista de la época, Moréas fue en realidad un autor independiente que propugnaba el cultivo de una lírica de la inteligencia y de alcance ético a la búsqueda del perfeccionamiento interior. Junto a Moréas, el mejor poeta de la «romanidad» fue Maurice du Plessys, cuyo tradicionalismo adoptó en la lírica formas aristocráticas que lo acercan en cierto modo a los poetas «malditos». Du Plessys fue un notable medievalista y, sin renunciar ocasionalmente a la modernidad, quiso recuperar en su obra literaria el sabor originario del francés primitivo.

La aparición de este clasicismo «romanista» tuvo varios efectos sobre la literatura francesa: en primer lugar, favoreció el retorno a la estética clásica —proponiendo la belleza como expresión de la perfección artística—; en segundo lugar, actualizó una ética de la acción para el perfeccionamiento del «yo» basada en la potenciación de la razón; y, por fin, fomentó el desprecio a lo no-clásico, que se asociaba con lo «bárbaro» (en su sentido original de «extranjero»). De esta forma pudo tomar cuerpo en Francia, cada vez con mayor fuerza, una lírica clasicista que hizo del meridionalismo, del Mediterráneo y de sus antiguas culturas —la griega y la latina, fundamentalmente— sus grandes símbolos.

b) Péguy

El caso de Charles Péguy (1873-1914) es más particular y complejo que el de otros líricos contemporáneos: defensor de unos trasnochados conceptos de justicia y verdad, se comprometió con igual fuerza con el socialismo humanitarista en su juventud y con el patriotismo y el catolicismo en su madurez. Fue, más que un autor independiente, un ser aislado y voluntarioso que siempre se mantuvo fiel a sus principios tradicionalistas, como demostró con la publicación, entre 1900 y 1914, de los *Cuadernos de la Quincena* (*Cahiers de la Quinzaine*), revista cultural de tono

polémico con especial incidencia en el terreno de las ideas. Desde ella sostuvo originalmente la validez de los principios políticos y sociales más progresistas, pero su decepción por la marcha de la vida pública francesa y por la defección de quienes él creía representantes de su propio ideario le llevaron a acusar al socialismo de traición a sus propios valores; rechazó la intransigencia y la demagogia de muchos de sus representantes; y polemizó contra el pensamiento «oficialista» que confundía socialismo, materialismo y ateísmo.

A caballo, por tanto, entre el socialismo utópico, el humanitarismo y el revolucionarismo romántico, Péguy diseñó para sí mismo una nueva utopía política: la de una Francia destinada y elegida por Dios para la restitución de su grandeza primitiva. Aunque sus ideales puedan parecernos los de un loco trasnochado y con aires de profeta, el inimitable estilo de Péguy, rico por su arcaico sabor a tradición y a retórica, prende rápidamente en el lector gracias a su efectividad comunicativa; ésta se debe en gran medida a la utilización del «*verset*», adaptación a la prosodia francesa del versículo bíblico (que ya había encontrado otro excelente cultivador en Claudel: véase el *Epígrafe 2.b.*). La fe y el patriotismo se dan la mano en su particular concepción visionaria de la Francia futura —que quizá tenga su mejor esbozo en *Nuestra juventud (Notre jeunesse, 1910)*—: según Péguy, la defensa de los valores y los símbolos cristianos va pareja con la de una patria que corre el peligro de asumir una modernidad amoral y atea. En general, su reencuentro con la fe católica supuso para él la necesidad de abandonar el polemismo y de redescubrir la poesía; en particular, el síntoma más significativo de su evolución ideológica se halla en la composición de los poemas dramáticos agrupados bajo la denominación de «Misterios».

La evolución de Péguy se hace patente al comparar sus obras *Juana de Arco (Jeanne d'Arc)*, del año 1897, y el *Misterio de la caridad de Juana de Arco (Mystère de la charité de Jeanne d'Arc)*, de 1910, esta última, por su fecha, probable punto de partida para una nueva forma de producción. Mientras que la primera intenta reconstruir el marco histórico a la luz del proceso interior experimentado por la protagonista, en un intento de aunar mística y humanitarismo, la segunda adopta la forma tradicional de «misterio» —antiguo drama religioso medieval— para tratar desde la óptica de un creyente el tema de la respuesta humana a las exigencias de Dios. Sobre este tema y sus implicaciones colectivas, nacionales y sociales insistió Péguy en prácticamente toda su producción. En su seno quizá sobresalga *El Pórtico del Misterio de la segunda Virtud (Le Porche du Mystère de la deuxième Vertu, 1911)*, que casi parece una continuación del *Misterio de Juana de Arco*: Péguy se centra ahora en la consideración de la Esperanza como virtud fundamental del cristiano, para lo que construye una alegoría cuya base principal es la familia y el tierno amor que se dispensa a los hijos, abandonados al cariño de sus padres.

Más ricos artísticamente son los «Tapices» de Péguy; bajo este nombre agrupó otra serie de obras de factura muy distinta a los «Misterios»: se trata ahora de poemas

construidos sobre metros regulares —cuartetos y sonetos, fundamentalmente— cuya trabajada rima y deliciosas imágenes nos sitúan literariamente en la órbita del Parnasianismo, aunque evocan, igualmente, la minuciosidad y la paciencia artesanal de la ornamentación de los templos góticos. Según este nuevo estilo compuso Péguy tres obras, alguna de ellas, especialmente compleja, con poemas casi independientes en su interior. El más perfecto de éstos posiblemente sea *El tapiz de santa Genoveva y Juana de Arco* (*La tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc*, 1912), estructurado prácticamente como una oración que el poeta alza por intercesión de la santa y que por medio de la figura de la heroína Juana de Arco pretende inflamar los corazones de todos los franceses. Mucho menos logrado en su conjunto es el inmenso poema *Eva* (1914), que quería ser una epopeya del cristianismo y cuya monotonía queda rota ocasionalmente por fogonazos de auténtica maestría.

c) *El retorno a la naturaleza*

El denominador común de todas las tendencias y autores «antisimbolistas» posiblemente fuese su rechazo de la artificiosidad y su intento de expresión de la verdad interior. En la lírica, un nutrido grupo de estos autores volvió a creer en una poesía ingenua que necesitaba asomarse a la naturaleza para sintonizar con la verdad del mundo. A esta tendencia bien se le puede llamar «naturista» y, en sus distintas formas, suponía una actualización de la introspección romántica, mediante el cultivo ya fuese de la sensibilidad y la emotividad, ya de la melancolía o la sensualidad. Su antisimbolismo, por consiguiente, se planteó más en el terreno ético que en el estético: sus integrantes rechazaban el Simbolismo por su falsedad, por su aislamiento de la realidad, y propugnaban el rejuvenecimiento espiritual de la literatura francesa por medio de la fidelidad a la naturaleza.

El autor más representativo de esta tendencia es Francis Jammes (1868-1938), un poeta casi desconocido en vida que se declaraba ajeno a toda escuela literaria y que prácticamente no salió de la región de los Altos Pirineos, donde había nacido y vivía. Su lírica dulcemente emotiva intentaba crear una comunión entre sentimiento y mundo; en ella tenía cabida todo aquello que interesase naturalmente a su autor, pues su único y último fin era descubrir la vida interior de las cosas, la inocente existencia que el ser humano está llamado a vivir en la naturaleza y que el poeta debe imitar y propagar. Aunque Jammes fue admirado muy tempranamente por los conocedores de su obra, sus primeros versos pecan de grandes limitaciones técnicas y de notables carencias expresivas, nacidas al amparo de su naturalidad y sinceridad líricas; aun así, *Del toque de alba al toque de la aurora* (*De l'Angélu de l'aube à l'Angélu du soir*, 1898) nos parece todavía hoy un libro excelente y de lectura interesante. Sus mejores composiciones siguen el ejemplo de Paul Claudel, quien a partir de 1905 fue para él tanto un maestro literario como un guía espiritual; gracias a su magisterio supo sistematizar Jammes sus vivencias, hacerlas más rigurosas y a la vez mostrarlas sin

complejos. La mejor muestra de esta poesía de madurez la constituyen los siete cantos de *Geórgicas cristianas* (1912), donde la vida provinciana se convierte en auténtico punto de referencia para una existencia feliz en sintonía con Dios. En su composición fue determinante el ejemplo de Claudel, cuya técnica versificatoria heredó al abandonar el versolibrismo y obligarse a una dura disciplina estrófica que tiene en los alejandrinos de estas *Geórgicas cristianas* las mejores muestras de su arte.

Aparte de la de Jammes, debemos recordar la producción lírica de otros autores. La de Charles Guérin (1873-1907), traspasada por una especie de estoicismo resolutivo, carece de estridencias y se caracteriza por su melancólica profundidad y por el predominio de un característico aire de inmovilidad. En un principio, dio cabida en sus versos a ciertas libertades simbolistas, particularmente a una marcada musicalidad: es el caso de su libro *El corazón solitario* (*Le cœur solitaire*, 1898); sin embargo, poco después la poesía de Guérin retomaba con fuerza las formas tradicionales: las románticas en el caso de *Semeur de Cendres* (1901) y las más rigurosamente clásicas en *El hombre interior* (*L'homme intérieur*, 1905). Pero las manifestaciones más impetuosas, apasionadas y entusiastas de esta lírica «naturista» francesa se deben a Anna de Brancovan, condesa de Noailles (1876-1933). Su lírica constituye un fervoroso himno a la vida y a la más exaltada sensualidad de cuya sinceridad no podemos dudar a la luz de sus últimos versos: en el período de entreguerras, enferma y envejecida, en la obra de la condesa de Noailles la decadencia, el aislamiento y la muerte ocupan el lugar de la juventud y la vida cantadas en sus primeros versos. A pesar de la diferencia artística y del camino vital recorrido entre *El corazón innumerable* (*Le cœur innombrable*, 1901) y *El honor de sufrir* (*L'honneur de souffrir*, 1927), toda la obra de esta mujer sorprende por su sinceridad y vigor, por el espíritu rebelde de incluso sus últimos versos; artísticamente, sin embargo, puede afirmarse que ni intentó siquiera incorporar novedad alguna a su poesía, conformándose con imitar con relativo éxito la expresión romántica, de la que es heredera directa.

5. Novela francesa de principios de siglo

A los novelistas franceses de principios de siglo les sucede por lo general lo que a la mayoría de sus contemporáneos de otros países: que, despreciando la narrativa realista y naturalista, no encuentran sin embargo nuevos caminos por los que llevar su obra. A pesar de su escasa relevancia en el panorama de la literatura universal, fueron los primeros en experimentar en su país la radical libertad a la que invitaba el género narrativo en el futuro.

a) *Narradores posnaturalistas*

Varias y sustanciales son las diferencias entre los epígonos del Naturalismo francés y sus maestros, a pesar de seguir formalmente el modelo naturalista basado en la observación directa de la realidad. A grandes rasgos podemos señalar las siguientes: en primer lugar, la novela deja de estar al servicio de una ideología, aunque siga comprometida con la defensa de una tesis —es más, la novela presenta ahora mayores dosis de intelectualismo—; se detecta, además, una gran permisividad a la hora de dejar actuar a la imaginación, debida posiblemente a influencias simbolistas; y se infiltra, paulatinamente con mayor fuerza, el elemento autobiográfico, la experiencia personal del autor, su punto de vista, determinante en la renovación de la narrativa francesa contemporánea.

Uno de los narradores posnaturalistas más característicos es Jules Renard (1864-1910), ya que su obra, por una parte, se mantiene fiel al espíritu burgués original y, por otra, opta por la ironía y la caricatura en la presentación de un mundo brutal y mediocre. Estos aspectos encontraron su mejor acomodo en *Pelo de zanahoria* (*Poil de carotte*, 1894), su novela más difundida, obra profundamente pesimista donde Renard indaga en la psicología de un muchacho que sufre en un medio familiar aparentemente «normal» en su burguesismo. También fue Renard autor dramático; sus mejores piezas interesan todavía hoy por la atención que le prestó a la dolorosa existencia del ser humano.

Frente al cruel pesimismo latente en la obra de Renard, en la de Charles-Louis Philippe (1874-1909) la observación de la vida se tiñe de ternura y sentimentalismo. Philippe centró su atención en las clases más desfavorecidas —de las que él mismo provenía— del París de principios de siglo y las contempló desde el anacronismo. Mucho de esto hay en su obra más conocida, *Bubu de Montparnasse* (1901), novela que retrata la bohemia decadente, aunque no ya desde el radical inconformismo de quienes la vivieron, sino desde la añoranza por lo que está destinado a desaparecer.

En cuanto a Joris-Karl Huysmans (1848-1907), descendiente de holandeses —razón por la que germanizó su nombre—, desarrolló lo mejor de su obra en los últimos años del siglo pasado, pero la fluctuación de sus intereses y estilos literarios hasta su muerte aconseja considerarlo como uno de los posnaturalistas más reseñables. Sus primeras obras estaban en la órbita del más estricto Naturalismo —fue un incondicional admirador de Zola—; después se revistieron de esteticismo narrativo y de poses «satanistas» —de lo que es excelente muestra su novela más notable, *Al revés* (*A rebours*, 1884)—; y, por fin, las espiritualizó hasta incurrir en formas de extraña religiosidad mística especialmente interesadas por los valores estéticos de la liturgia y del culto católicos.

b) *El «unanimismo»*

Una de las corrientes más peculiares de la literatura francesa de principios de siglo fue el «*unanimismo*», animada por un espiritualismo de signo religioso. Tan es así que nació en la abadía de Crèteil, donde varios poetas se reunían en 1906 aspirando a un ideal de solidaridad humana. El «*unanimismo*» se desarrolló con más comodidad —curiosamente— en el género narrativo que en el poético, del mismo modo que no fue ninguno de los poetas reunidos en la abadía, sino un simple visitante de ésta, Jules Romains, quien habría de darle su forma definitiva.

I. ROMAINS. Louis Farigoule (1885-1972) —verdadero nombre de Jules Romains— había estudiado filosofía y su gran inquietud consistía en esbozar un sistema que conjugase trascendentalismo y materialismo. Pero su campo de aplicación fue desplazándose de las humanidades y las ciencias al terreno literario, donde Romains creyó posible expresar cómo el estudio de la vida colectiva logra trascender la observación de los comportamientos individuales. En realidad, no es otra cosa el «*unanimismo*»: la confianza en que la vida colectiva, el alma inconsciente de la colectividad puede salvar al individuo de su sed de eternidad insatisfecha por Dios.

La poesía de Romains canta esta comunión de todos los seres humanos en un proyecto de vida trascendente y progresista, casi al estilo de Whitman: sus libros de poemas *El alma de los hombres* (*L'âme des hommes*, 1904), *Un ser en marcha* (*Un être en marche*, 1910) y, sobre todos, *La vida unánime* (*La vie unanime*, 1908) —de donde el movimiento tomó su nombre— tienen su razón de ser en la celebración de la comunión del poeta con las profundidades de un mundo plenamente intuido y sentido. Pero la obra maestra de Romains es una novela —o mejor, un ambicioso conjunto de narraciones—: *Los hombres de buena voluntad* (*Les hommes de bonne volonté*). Esta amplia «novela-río» fue publicada en veintisiete volúmenes y su composición le ocupó a Romains casi veinte años de su vida (desde finales de los años veinte a 1946, año en que, en Francia —durante la Segunda Guerra Mundial Romains se había refugiado en América—, publicó los últimos volúmenes). *Los hombres de buena voluntad*, compuesto al estilo de las grandes obras del Realismo francés, quiere ser un vasto fresco de la vida europea del primer tercio del siglo XX; pero, frente a la movilidad de otros modos narrativos o frente a la aparente unidad de la narración confiada a un solo personaje, Romains opta por un método de narración «unanimista»: el mundo novelístico surge en este caso de la diversidad, pues los caminos, los destinos de los personajes apenas si se entrecruzan, dando apariencia de caos a la vez que de vida auténtica.

II. DUHAMEL. Entre los poetas reunidos en la abadía de Crèteil descolló Georges Duhamel (1884-1966). Más que «unanimista», de él podemos decir que fue un autor humanista honda y sinceramente compasivo y muy sensibilizado por los problemas del hombre moderno. Su concepción del mundo como lugar donde luchan fuerzas espirituales y materiales, y del hombre como ser dividido entre ellas, da lugar a una

novela donde confluyen idealismo y realismo, con evidentes puntos de contacto con la de novelistas «religiosos» contemporáneos (*Epígrafe 5.c. del Capítulo 2*).

Sus primeras obras reseñables las compuso a raíz de su experiencia en la Gran Guerra: *Vida de los mártires* (*Vie des martyrs*, 1917) y *Civilización* (1918); pero sus mejores narraciones son las del ciclo protagonizado por Louis Salavin, un complejo personaje incapaz de aceptarse a sí mismo porque, a raíz de su abulia, se sabe incapaz de cambiar según comprende que debe hacerlo. El *Diario de Salavin* (*Journal de Salavin*, 1927) está sin duda entre las mejores obras de Duhamel y entre las más significativas de la narrativa francesa del primer tercio de nuestro siglo. Como «novela-río» se estructura su ciclo —en diez títulos— *Los Pasquier* (1933-1941), que en forma igualmente de diario analiza y evoca una sociedad en honda crisis de valores.

c) *Formas narrativas de transición*

I. GÉNEROS CONSAGRADOS. Antes de su definitiva renovación durante el período de entreguerras, el género narrativo siguió aferrándose en Francia a fórmulas ya consagradas, cultivando los novelistas obras muy diversas entre sí aunque unidas por el denominador común del conformismo y la superficialidad. Un buen ejemplo lo tenemos en la novela *El gran Meaulnes* (1913), de Alain-Fournier (seudónimo de Henri Fournier, 1886-1914). Con un estilo de exquisita y delicada simplicidad, la novela recupera el mundo de la infancia y lo reviste de un clima de brumosa inconsistencia que ha hecho de *El gran Meaulnes* uno de los clásicos de la narrativa contemporánea francesa. Mayor grado de conformismo presenta la obra de Paul Bourget (1852-1935), que si bien se inició en la novela psicológica, pronto sesgó el estudio del comportamiento humano en la dirección catolicista y tradicionalista de su pensamiento. Su producción está dominada por novelas de tesis, con las que defiende el inmovilismo social y las prerrogativas de la raza, y que destilan agrios ataques contra cualquier forma y derivación del materialismo, del librepensamiento y de la democracia; de su conjunto podríamos salvar *El discípulo* (1889), novela de tono naturalista que pone de relieve sus dotes de observación y su capacidad descriptiva.

II. NOVELA PSICOLÓGICA. Hoy nos parecen más interesantes las novelas que siguieron la senda del psicologismo para intentar una tímida experimentación, generalmente siguiendo los pasos de Marcel Proust (véase el *Epígrafe 3*). El más representativo de estos narradores es Édouard Estaunié (1862-1942), cuya obra, al servicio de un serio y profundo estudio psicológico, destaca por incorporar discretamente algunas de las nuevas técnicas narrativas, ampliando de ese modo las posibilidades del género. Su interés por retratar psicológicamente a sus personajes va mucho más allá de lo meramente introspectivo e incluso de lo filosófico, por lo que muchas de sus obras —destaquemos los relatos de *Soledades* (*Solitudes*, 1922)— se

lanzan a la búsqueda del verdadero sentido de la existencia y a la indagación en las profundidades del inconsciente.

Más poética —y muy del gusto del mismísimo Proust— fue la obra de Valery Larbaud (1881-1957), centrada preferentemente en la recuperación, por medio del recuerdo, de la infancia y la adolescencia. Novelas como *Infantiles (Enfantines, 1918)* y *Fermina Márquez (1926)* sobresalen por su evocador encanto, patente no sólo en las imágenes, sino en cada una de las sugerentes palabras del texto. Su principal aportación consiste en haber incorporado a su obra las técnicas de renovación narrativa, en concreto las ya ensayadas por los novelistas anglosajones: su dominio del «monólogo interior» no sólo prueba el conocimiento que de ella poseía, sino sobre todo la capacidad de Larbaud de asimilar esta nueva técnica y las magníficas relaciones que mantenía con grandes autores de la época —Joyce fue la más notoria— gracias a sus viajes por Inglaterra, Italia y España, y a su perfecto dominio del inglés y del español.

III. LA «NOVELA-RÍO». Mención muy especial merecen las diversas formas con que se revistió en Francia la novela histórica durante estos años, especialmente la llamada «novela-río» («*roman-fleuve*»), derivación de las series novelescas del XVIII y, sobre todo, del Realismo decimonónico. En una ambiciosa, compleja y extensa narración realista que abarcaba generaciones completas y diversas clases sociales, el novelista trataba de comprimir toda la experiencia de un período histórico, sus consecuencias y sus hitos, procurándole al lector una visión psicológica, sociológica, moral y filosófica del mundo.

Entre los autores más representativos de esta tendencia podemos recordar a Paul Adam (1862-1920), cuya tetralogía *El tiempo y la vida (Les temps et la vie)* se dispone como un amplio fresco histórico en línea con la mejor tradición decimonónica francesa. La producción de Romain Rolland (1866-1944), el más interesante de estos autores, se dejó guiar por un sincero sentido del optimismo histórico, según se deja notar tanto en sus obras dramáticas (la mayoría de ellas centradas en la Revolución) como en sus celebradas biografías (entre las que destaca *Tolstói*). Al nacionalismo radical le contrapuso Rolland un convencido europeísmo confiado en la posibilidad de la unión entre naciones y pueblos; considerado intelectual de izquierdas, fue admirado por todos —no en vano se le concedió el Nobel de 1916— y no dudó en denunciar las atrocidades de todos los bandos. En el terreno narrativo es muy digna de consideración *Jean-Cristophe (1904-1912)*, una ambiciosa «novela-río» (el término se debe precisamente a Rolland) que traza en diez volúmenes la vida de un ficticio genio musical alemán. Enfrentado a un mundo materialista y a sus propias crisis existenciales, Jean-Cristophe sabe construirse una moral enérgica e idealista y hacerse una vida merecedora de ser vivida plenamente.

A Roger Martin du Gard (1881-1958) se le debe uno de los más trabajados frescos histórico-narrativos que ha conocido Francia en el siglo XX: *Los Thibault*.

Entre 1920 y 1937 trabajó Martin du Gard en esta «novela-río», sin duda la más cercana a la historia y a sus fuentes de todas las contemporáneas. En ocho volúmenes, *Los Thibault* es casi un diario moral de la generación que vivió la Primera Guerra Mundial: los individuos, sus inquietudes y aspiraciones, los acontecimientos..., todo se lee a la luz de una meditación sobre la historia humana y sobre el desarrollo espiritual de las naciones en el derecho y en la moral. Es decir, todo un destino colectivo contemplado desde la distancia y cuya disposición y organización narrativa sólo están al alcance de un novelista privilegiado (cuya labor fue premiada con el Nobel de 1937).

6. Teatro francés de anteguerra

Al igual que en el resto de Europa, la renovación del teatro se hizo difícil en la Francia de principios de siglo; el género, que apenas si había dado nombres de consideración durante todo el siglo XIX, seguía anclado en la moralización burguesa heredada del XVIII, a la que se había sumado cierta truculencia propia del peor Romanticismo. Buena muestra de lo que decimos la constituye el teatro de Henry Bataille (1872-1922), que gozó de clamoroso éxito en su momento; hoy, lo más que podemos hacer es constatar sus excesos melodramáticos, su brutalidad falsamente naturalista y su esteticismo facilón e inconsistente.

En estas circunstancias, el primer síntoma de cambio se produjo merced a la obra de dramaturgos empeñados en la adaptación del Naturalismo. Tomado en su sentido más crudamente materialista y pesimista, el teatro naturalista sólo pudo dejar, por regla general, algunas obras tópicamente escandalosas que no merecen atención. No obstante, permitió el enfrentamiento de autores y espectadores con el mundo circundante, favoreció un drama más atento a la realidad circundante y alentó de este modo —de ahí su inclusión como punto de partida hacia las nuevas tendencias— la apertura del drama francés a formas de representación más acordes con el nuevo y cambiante siglo XX. El único autor naturalista francés cuya obra se tradujo en algo más que escándalo y provocación fue Henri Becque (1837-1899), no plenamente adherido a la doctrina naturalista. Sus piezas más reseñables son relativamente tardías, y en ellas descuella como retratista implacable de la Francia burguesa, concretamente de sus costumbres y moral: *Los cuervos* (*Les corbeaux*, 1882) es un certero análisis de la hipocresía, atacada con agria ironía; más suave y amable es la crítica latente en *La parisién* (1885), acaso mejor por su excelente profundización en el carácter de la protagonista, cuya total amoralidad (que no inmoralidad) rompe todos los estúpidos prejuicios de las personas «decentes».

a) Teatro anti-naturalista

Del influjo del Naturalismo en Francia surgió lo que el propio André Antoine (1878-1942), su creador, denominó «*Teatro Libre*»: una forma de realismo dramático que por sí mismo no es digna de mención —a veces rayó en el mal gusto—, pero que tuvo un efecto beneficioso para el teatro francés: valorar la puesta en escena. Otros ya estaban ensayando algo parecido: Lugné-Poë había fundado en 1893 el «*Teatro de la Obra*», en una clara decisión de tratar cada pieza con el respeto y la devoción que se merecían. En esta nueva fórmula cupieron representaciones de los más diversos tipos, en un avance del eclecticismo de autores posteriores.

I. JARRY, PRECURSOR DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO. Y si de eclecticismo y de atrevimiento hablamos, nada mejor que comenzar con la obra de Alfred Jarry (1873-1907), quien ha merecido un lugar aparte en el panorama del teatro francés contemporáneo por su originalidad y su influjo, por su talante precursor e iconoclasta. Autor aventajado, fue poeta y novelista poco afortunado a pesar del raro conocimiento —para su época— de las nuevas técnicas narrativas. Adelantó, casi sin conocerla, la Vanguardia francesa y fue, además, un artista integral, comprometido por entero no sólo con la literatura, sino con todas las artes y con su dimensión humana, hasta el punto de poder hablarse de él —en línea parecida a la de los surrealistas— como de un escritor comprometido.

Su principal aportación fue para el género dramático, en el que pudo expresar Jarry, por medio de *Ubu*, la función que le correspondía a la literatura y al arte modernos: ser un acto de negación liberadora que le permita al hombre la posibilidad de transformarse y transformar el mundo a su antojo. *Ubu* es la encarnación perfecta de los principios de la peculiar «patafísica» de Jarry: destrucción total y sistemática de todo para su reconstrucción desde lo insólito. Así es como podremos comprender la real dimensión de *Ubu*, obra que parte de la farsa para trascenderla; de otra forma, la grosería y la irreverencia nos parecerían signo de mediocridad literaria, cuando en realidad son el resultado de la trasgresión de toda norma (patente desde que un extrañísimo personaje, el Padre-Ubu, entra en escena gritando «¡Mierda!» [«Mérdre!»]). *Ubu* nació de la unión de varias piezas diferentes, cada una con sus particularidades: *Ubu rey* (1896) es quizá la fundamental, pues en ella el personaje y la intención de la obra ya están plenamente definidos (la pieza fue estrenada en el *Teatro de la Obra*, lo que no era poco atrevimiento por esos años). Entre todas nos dan una imagen de Ubu, un personaje peculiar —podemos imaginarlo humano o no— del que Jarry nos dice ser antiguo rey de Aragón y que está al servicio de Venceslas, rey de Polonia. Ubu se hace con poder matando a su señor y a casi toda su familia con una crueldad farsesca pero impresionante; también es grotesca la lucha contra el heredero y contra sus nobles, de cuyos bienes y posesiones se adueña por medio de un gobierno tiránico. La carga política o ideológica de *Ubu* es, sin embargo, prácticamente inexistente; la obra interesa como anti-epopeya (o como super-farsa, si se prefiere): la del poder arbitrario, o la del absurdo llevado a forma de gobierno.

II. TEATRO IDEALISTA. Entre los dramaturgos que cultivaron un teatro idealista podemos señalar a François de Curel (1854-1929), cuya producción se caracteriza por un peculiar psicologismo. En prácticamente todas sus piezas —la más importante es *El nuevo ídolo* (*La nouvelle idole*, 1899), que plantea dramáticamente los límites morales de la ciencia moderna— Curel trata el tema de la afirmación de una personalidad aristocráticamente nietzscheana, orgullosa, arrogante e irreductible a cualquier convencionalismo. Al tratarse de una producción eminentemente proselitista, el teatro de Curel quiere llegar al espectador potenciando la emotividad: sus historias son profundamente humanas, sus personajes, complejos y vivos, y su estilo vigorosamente franco, carente de todo retoricismo. De muy distinto signo es el teatro de Georges de Porto-Riche (1849-1930), quien renovó el interés por el análisis del sentimiento amoroso desde un punto de vista convencionalmente clásico. Tienen sus piezas, con todo, un innegable sabor de modernidad en el planteamiento del tema, pues renunció a la sentimentalidad e incidió en el terreno psicológico, atreviéndose a indagar en las más ocultas motivaciones del deseo —a veces, con sentido lirismo, como en *El solterón* (*Le vieil homme*, 1911), una de sus últimas obras y quizá la mejor de todas ellas—.

Caso aparte constituye *Cyrano de Bergerac* (1897) de Edmond Rostand (1868-1918), que, contemplada desde la distancia de los años, parece casi un «canto de cisne» del siglo XIX, el drama que no pudieron dar de sí románticos ni posrománticos. El *Cyrano* de Rostand representa uno de los grandes hitos del teatro en verso francés y, desde luego, su más alta cima en un modo de composición romántico (o mejor deberíamos decir neorromántico). Inigualada por el propio autor, como si a éste se le hubiese condenado a sufrir la composición de esta jugosa obra maestra, *Cyrano* está cargada de lirismo no sólo por su elevada poesía, sino también por su fina sensibilidad, encantadora en su rítmico juego verbal y metafórico. Su indudable efectismo dramático, que cautivó a sus contemporáneos y todavía sigue admirándonos un siglo después, descansa justamente sobre su virtuosismo verbal, que forma parte de la acción misma del drama: su aspecto físico, dominado por una nariz excesivamente larga, le impide a Cyrano manifestar su amor a su prima Roxane; pero aprovecha las relaciones entre ella y Christian para hacerse amigo de éste y dictarle las palabras de amor que él no puede declararle a Roxane.

III. TEATRO CÓMICO. Peculiar fue también la revalorización del teatro cómico en la vena más genuinamente francesa, debida a una auténtica legión de autores menores que hicieron las delicias del público con el vodevil. En un plano superior a la de éstos tendríamos que situar la obra de «Courteline» (seudónimo de Georges Moineaux, 1861-1929), uno de los dramaturgos más aplaudidos en la Francia de anteguerra. A él se le debe la recuperación y actualización de un teatro en la vena de la mejor tradición farsesca gala, al estilo del producido por Molière: un teatro ágil, en un solo acto, y con personajes-tipo de rasgos marcadamente acentuados en una

representación dinámica. Especialmente dotado para la caricatura y la ridiculización, Courteline hizo subir a la escena a los representantes de la más mediocre burguesía francesa, tipificándolos en una serie de caracteres perfectamente reconocibles: el empleado absentista en *Monsieur Badin* (1897), los burdos y estúpidos representantes de la ley en *El gendarme sin piedad* (1899) o *El comisario es buen chico* (*Le commissaire est bon enfant*, 1899) y la mujer —blanco constante de la farsa francesa— en *Boubouroche* (1893).

b) *El Simbolismo en el drama francés*

La producción de un drama simbolista surgió en Francia al asumir y poner en escena una cosmovisión hasta cierto punto «trágica» de la existencia del ser humano; es decir, nació de la comprensión por parte de determinados dramaturgos de los mecanismos por los cuales el hombre del siglo xx consideraba su destino a la luz de unas fuerzas ajenas a él. Así pues, no se trataba tanto de asumir una estética o de recurrir a unas técnicas como de saber dar cauce expresivo a una metafísica de la época contemporánea; de mostrar desde una óptica nueva —influenciada, es cierto, por la poética simbolista— el misterio de la existencia actual, con su característica carga de angustia y ansiedad.

I. MAETERLINCK. El primer escritor que, en Francia, supo atinar con la expresión dramática de una existencia trágica en el mundo contemporáneo fue el belga Maurice Maeterlinck (1862-1949). En sus piezas se alza con fuerza el terrible aspecto de la vida cotidiana del nuevo siglo y su trágico destino a causa tanto de la constante presencia de la muerte como de la carencia de sentido de una existencia abocada a la nada.

En sus primeras piezas —entre las que destacan *La intrusa* (*L'intruse*, 1890) e *Interior* (1894)—, domina en el mundo dramático de Maeterlinck la presencia de una angustia inconcreta. La misión del arte dramático es captar esa angustia e intentar expresarla de la forma más ideal y misteriosa posible, pues sus raíces se hunden en el propio ser humano, de su seno nacen y de él se nutren, de esas profundidades insondables a la mera indagación psicológica. En estas primeras obras la acción es aparentemente inexplicable; los personajes, intencionalmente imprecisos; el ambiente, algo abstracto; y, en general, todas ellas parecen estar como envueltas en una bruma que las dota de un dinamismo más poéticamente intuitivo que efectivamente dramático.

Con la entrada en el nuevo siglo, la producción dramática de Maeterlinck pareció evolucionar en una dirección más realista, demostrando en obras como *Ariane y Barbazul* (*Ariane et Barbe-Bleue*, 1901) y *Monna Vanna* (1902) su deseo de normalización teatral y una cierta reverencia por las reglas dramáticas inexistente en piezas anteriores. Pero la producción de esta época destaca sobre todo por la creación

de personajes —fundamentalmente femeninos— más vitalmente enérgicos, capaces de arrostrar con decisión sus circunstancias y hacerse así con las riendas de su existencia. Mención aparte en el conjunto de su producción merece *El pájaro azul* (*L'oiseau bleu*, 1909), excelentemente acogida en su época; con ella volvía a poner en escena una imagen simbolista del mundo —un mundo fantástico, casi de cuento de hadas— y transmitía su radical optimismo filosófico de estos años, cuando el misterio de la existencia lo impulsaba a entregarse confiadamente a una vida sencilla (en sus ensayos posteriores Maeterlinck expuso cómo tal sencillez puede potenciar la vida interior hasta el punto de comunicarnos con la «energía vital» de la creación entera).

II. CLAUDEL. La producción dramática de Paul Claudel (1868-1955) —de cuyo pensamiento y poesía ya hablamos en el *Epígrafe 2.b.*— nos presenta la realidad como una prístina totalidad que embarga totalmente al autor y le obliga a poner sus sentidos e inteligencia al servicio de la alabanza de esta creación perfecta. Su teatro es, por tanto, esencialmente humano y decididamente moderno en su contemplación de la persona como existencia; pero también fuertemente simbólico: sus personajes están subordinados a ideas marcadamente religiosas (la gracia y la salvación). Y de aquí posiblemente nazca el defecto fundamental que puede achacársele: este conflicto interior, estrictamente espiritual, apenas si puede traducirse dramáticamente sobre un escenario. En primer lugar, porque los personajes tienen que recurrir inevitablemente al monólogo; en segundo lugar, porque se apodera de la representación una sensación de infinita inmovilidad; en fin, porque la pieza en su totalidad se resiente de grandes dosis de abstracción.

Sus primeras piezas apenas si alcanzaron logros literarios; pero debido al parecer a la resolución de su crisis personal, Claudel consiguió dar consistencia a sus dramas y los humanizó abriéndolos a una comprensión más inmediata y a una exposición más sincera del tema del pecado y de la salvación. *Crisis de mediodía* (*Partage de midi*, 1906; publicada en 1948) es la primera obra en que Claudel supo dar forma efectivamente dramática a su concepción del mundo; en este caso es la regeneración de una mujer fatal —personaje sacado de su propia experiencia— la que pone al hombre en disposición de proyectarse a la eternidad. Una de sus obras dramáticas más características es *El anuncio a María* (*L'annonce faite à Marie*, 1912), obra de tinte eminentemente religioso sobresaliente por su clara y limpia expresión formal y conceptual. Pero la mejor pieza dramática de Claudel —al menos desde un punto de vista técnico— posiblemente sea *El zapato de satén* (*Le soulier de satin*, 1924), obra inspirada en los autores del Barroco español. Su motor es un amor imposible y una larga serie de peripecias de los dos amantes por diversos lugares del mundo —casi como si de una «novela bizantina» se tratase: la acción se desarrolla en ambientes tan diversos y dispares como España, América y Marruecos—; y su remate, el reencuentro de los amantes y su recíproca renuncia a la satisfacción de su amor por fidelidad a sus convicciones religiosas. En *El zapato de satén* confluyen géneros y

tonos diversos y, aparte de ser la más dinámica de las piezas claudelianas, es también la más peculiar de su producción y una de las más originales del panorama del teatro francés contemporáneo.

Renovación de la literatura francesa del siglo XX

1. La nueva literatura francesa

La aparente vuelta a la normalidad impuesta en la cultura francesa durante los primeros años del siglo xx no tuvo una vida demasiado larga, y el equilibrio entre subjetivismo posromántico y normalización clasicista se rompió por fin en favor de los continuadores de la estela simbolista. La literatura y, en general, la cultura francesa del período se caracterizaron, como toda la europea, por su incesante afán de búsqueda de nuevas vías expresivas. La intuición que había presidido el arte más radical de finales del xix vuelve a campar ahora a sus anchas; su novedad consiste en el desprecio tanto por la realidad como por la idealidad: el universo ha dejado de ser contemplado por los artistas a la luz del misterio para serlo desde el relativismo e incluso desde el absurdo. No hay más realidad que la nacida de lo más profundo del ser humano, desde nuestro inconsciente más ignoto, y filtrada a través de la conciencia para ser objetivada. Qué duda cabe de que estas formas de pensamiento artístico deben su conformación también en Francia a la evolución de la filosofía y hasta de la ciencia de la época; pero no olvidemos que, desde el punto de vista literario, los maestros del Simbolismo habían adelantado, esbozado y hasta dado con muchas respuestas a los interrogantes planteados al pensamiento artístico contemporáneo.

En Francia, la vía que fundamentalmente se siguió fue la trazada por la producción poética de Rimbaud (en el Volumen 7, *Epígrafe 3.c. del Capítulo 11*), lo cual era bastante arriesgado, pues él había comprendido, bastantes años antes que sus seguidores, que no había posibilidad de avanzar más en el terreno del arte y que intentarlo significaba traicionar la esencia misma de la realidad que se quería expresar; que se estaba, en definitiva, ante un camino sin retorno, como de hecho demostró la Vanguardia. Seguir esta senda suponía, en el mejor de los casos, una mera repetición o una serie de variaciones; en el peor, un simple escarceo, casi un juego intrascendente cuya valoración ha impedido en ocasiones hacerles justicia a sus más sinceros y mejores representantes.

La diferencia más significativa entre la nueva literatura francesa y la de otros países europeos, entre lo que ampliamente entendemos por sus respectivas Vanguardias, descansa sobre el hecho de que, en Francia, sus representantes —entre

ellos incluiremos a escritores no nativos afincados fundamentalmente en París— se centraron preferentemente en la exploración hasta el límite del «yo» y del inconsciente. El conocimiento de la realidad se impregna entonces de irracionalismo, rebasa los límites tradicionales y llega al extremo de proponer el sueño, el mundo onírico, como única realidad auténtica. Muy al margen quedaba, por tanto, la cuestión de la belleza, pues mientras que los finiseculares todavía la perseguían desde su anticonvencionalismo, los vanguardistas rompieron con toda valoración moral o estética de las artes y le reservaron una finalidad estrictamente epistemológica. El mundo sensible dejaba de ser observado como fin en sí mismo y pasaba a ser un simple medio expresivo; la materia —también la materia artística— se convertía en simple pretexto para la reproducción de procesos y estados de conciencia que implicaban un conocimiento intuitivo del universo.

2. Los poetas vanguardistas

a) *Un precursor: Apollinaire*

Prácticamente todo lo dicho de la joven literatura francesa de la primera mitad de nuestro siglo puede decirse de Guillaume Apollinaire (1880-1918), cuyo verdadero nombre era Wilhelm Apollinaris de Kostrovitski (nacido en Roma como hijo natural de un italiano y de una noble eslava), genial precursor de la poesía moderna y punto de referencia para autores franceses y europeos del primer cuarto de siglo. Apollinaire supo, por una parte, romper con el patetismo y humanizar y actualizar la sensibilidad decimonónica; y, por otra, abandonar definitivamente la leve tradición academicista latente aún en la lírica francesa. En su producción confluyen influencias, formas y temas muy diversos recogidos de la lírica del XIX, a la vez que se le deben la acomodación de un «cubismo» poético y el adelanto del Surrealismo. Su principal aportación a la poesía de nuestros días consiste en su facilidad para crear una atmósfera nueva a partir de lo cotidiano, de lo trivial; a diferencia de los futuristas, Apollinaire apenas cayó en el sensualismo tecnicista, y se le debe una poesía que nacía de una nueva perspectiva, pero no de un mundo falseadamente renovado. Su lírica se halla en la vena del genio simbolista que ahonda en el misterio del mundo, con la novedad de incorporar el azar como elemento no sólo integrante, sino conformador de ese misterio: la gratuidad que todavía la lírica finisecular se esforzaba por evitar es consustancial a la producción de Apollinaire, para quien lo imprevisto da sustancia al universo. Por otro lado, el ideal parnasiano dejó de ser con Apollinaire —de quien lo heredaron autores posteriores— el de un «*art pour l'art*», sino que, en el convencimiento de que era imposible la pureza artística, lo permitió todo por su necesidad de presentar la vida a cualquier precio.

De ahí que *Alcoholes* (*Alcools*, 1913), el libro que consagró a Apollinaire —y posiblemente su mejor obra— no presentase un aspecto decididamente futurista; poco apegadas a la estricta materialidad, sus composiciones se hallan aún relativamente lejos del afán de gratuidad de libros posteriores (a pesar de novedades como la supresión de los signos de puntuación para dejar constancia de que el ritmo lo marca el poema hasta el punto de ser innecesaria cualquier representación gráfica). Hay en *Alcoholes*, no obstante, algunos poemas presididos por el espíritu de la novedad; en ellos existen notables dosis de hastío ante lo antiguo y una decidida apuesta por la modernidad, así como una contemplación ética y estética del mundo abierta a la sorpresa y al milagro:

*A la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bête ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine*

[«Al fin estás cansado de este mundo antiguo / Pastora oh torre Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana / Ya estás harto de vivir en la antigüedad griega y romana»].

Pero el libro más llamativo de Apollinaire sigue siendo *Caligramas* (*Calligrammes*, 1918), cuyas composiciones dieron forma a un particular y poco trascendente cubismo literario. Apollinaire originó lo que él llamaba una lírica «simultaneísta» confiada a partes iguales en la inteligencia y la intuición; por eso siguió respetando una idea que actuase como centro, aunque por lo demás ignorase normas lingüísticas y ortográficas, superpusiera sensaciones y pensamientos y dispusiese caprichosamente la tipografía, combinando líneas, tipos y tamaños de letra (en los casos más extremos, reproducía gráficamente aquella realidad que el poema describía: es el caso del muy conocido «La paloma apuñalada y el surtidor», aunque la novedad no era tal, pues ya algunos poetas alejandrinos se habían servido de ese recurso). Se trataba, en definitiva, de agotar las posibilidades de una poesía intelectualista que fue igualmente ensayada por otros autores y movimientos —sobre todo, por el Surrealismo— para los cuales Apollinaire actuó como punto de referencia.

b) *El «Dadaísmo» en Francia*

A Francia y, en concreto, a París hay que reconocerle un lugar de primacía en la configuración de la Vanguardia europea; allí se dieron cita los mejores representantes de la cultura de nuestra época, haciendo posible franceses y extranjeros un clima de intercambio y convivencia artística cuyos frutos quedaron marcados por la impronta del arte nuevo. Un lugar de excepción entre los autores de este fructífero grupo lo

ocupa el rumano Tristan Tzara (1896-1963), que en 1918, con el *Primer manifiesto Dada* vino a dar cuerpo en París al movimiento «dadaísta» (a este primer texto le seguirían seis más, y todos ellos serían publicados conjuntamente en 1924, una vez extinguido el movimiento no sin haber fecundado antes el Surrealismo francés).

«Dada» había nacido pocos años antes en Zúrich en plena Gran Guerra; el término que designa al movimiento lo había encontrado Tzara al azar en el diccionario, así que lo de menos es su significado; su intención radicaba justamente en esa arbitrariedad, de la cual nace la característica más marcada del Dadaísmo: su total escepticismo, derivado en buena parte del Expresionismo germano. «Dada» es la negación absoluta, un desesperanzado grito de rebeldía nihilista lanzado a la Europa arrasada por la Primera Guerra Mundial; anima a una revolución integral y pura en la que hallamos el germen decisivo para el desarrollo de ricos movimientos artísticos posteriores. Agrupados en torno a la revista *Littérature*, los jóvenes dadaístas practicaron un radical relativismo artístico: su antirracionalismo convencido admitía la fusión de contrarios, rechazaba toda verdad o falsedad artística y, en general, ponía en entredicho la utilidad o inutilidad de la cultura hasta el punto de alcanzar a la base misma de la comunicación humana: el lenguaje. El problema, tal como lo planteaban los dadaístas, no tenía solución (como había admitido Rimbaud al optar por el silencio); no, al menos, desde el terreno de un arte y un pensamiento obligados a servirse de las convenciones. La única posibilidad consistía en practicar un anarquismo radical, vital, integral: la propuesta de una destrucción total de la que sólo se salvaría lo auténtico, lo «bruto», es una de las características más acusadas de los autores dadaístas («destruyamos todo —decía Tzara—, y veamos lo que queda: ésa será la verdadera realidad, que ninguna organización vendrá a falsear»). Las raíces de este pensamiento y de esta actitud se hallan en el psicoanálisis, a través del cual se afirmó la existencia de una realidad mucho más «real», por su autenticidad y profundidad, que la cotidiana: el Dadaísmo estaba anunciando la «revolución surrealista», la más perdurable e influyente de las llevadas a cabo por la Vanguardia europea.

c) *Representantes de la Vanguardia francesa*

El suizo Blaise Cendrars (1887-1961) —su verdadero nombre era Frédéric Sauser— fue el autor que, en Francia, posiblemente cultivase una poesía vanguardista más cercana a la del resto de Europa. La literatura era para él una aventura, una ventana a mundos exóticos —posibles o improbables— a los que se asomó con radicalidad. En la poesía de Cendrars tiene cabida cualquier procedimiento novedoso; su experimentación apenas si tiene parangón en Francia, y su sed de descubrimientos —personales y poéticos— lo convierte en representante y precursor de diversas Vanguardias, incluido el Surrealismo, que en cierto sentido adelantó. En su labor destaca la difusión en Francia del «simultaneísmo» a partir de *Prosa del*

Transiberiano (1913), libro integrado por unos cuatrocientos poemas en prosa que dan un nuevo sentido y una nueva forma al tema del viaje.

Entre los autores franceses afines a la Vanguardia se halla Pierre Reverdy (1889-1960), quien pese a mantener en Montmartre una estrecha relación con sus representantes, hoy queda como autor al margen de toda corriente vanguardista. En libros como *Pavesas del cielo* (*Épaves du ciel*, 1924) Reverdy reclamó el mundo interior como lugar del arte; consecuentemente, rechazó el materialismo modernista y se desvinculó del posterior desarrollo de la Vanguardia: véanse, como botón de muestra, libros de su última época como *Canto de muertos* (*Chant des morts*, 1948) y *Mano de obra* (*Main-d'œuvre*, 1949). Su obra se inició en la continuación de la lírica finisecular y se caracteriza por su intelectualismo poderosamente sensorial e imaginativo, por la continua presencia del tema del «misterio» y por su exigente estilo, obsesionado por traducir la «pureza» de un mundo secreto. El hecho de que su lírica indague en los límites entre sueño y vigilia, y su convencimiento de que en esa inflexión se encuentra la clave de la realidad, colocan su obra en la órbita del movimiento simbolista. Gracias a la poesía Reverdy se salva de su inadaptación; purifica la realidad y a sí mismo y se incorpora a una «realidad otra» (idea muy en consonancia, por una parte, con románticos y posrománticos; por otra, con los surrealistas).

También la producción de Jean Cocteau (1889-1963) se encaminó por la senda de la poesía finisecular. Su concepción idealista de la literatura, de la lírica y de la palabra poética le debe casi todo al Romanticismo y bebe directamente de fuentes clásicas. Cocteau ve al poeta como un mensajero en este mundo del reino de lo mágico, como un ser consagrado a la búsqueda de la verdad poética, casi un místico que se sumerge en las profundidades de un reino esencial y vuelve al nuestro para traducirlo a términos cercanos a nuestras categorías de pensamiento. Aunque se dedicó a campos de las artes muy diversos —desde la danza y el dibujo al cine y al teatro—, las mejores muestras de su talento están en su poesía —destaquemos el libro *Vocabulario* (1922)— y en su novela corta *Les enfants terribles* (1929). En Cocteau confluyen las influencias del Parnasianismo y del Simbolismo, y su obra nace de la conciliación entre ambos, de la necesidad de buscar un nexo de unión entre vida interior y expresión artística. De ahí dos características muy acusadas de su poesía: su economía expresiva, resultado de una actitud purista, incluso refinada y preciosista — que le llevó a interesarse por la poesía oriental—; y su inclinación a la paradoja, única forma lógica con que expresar la radical diversidad de los mundos cantados por el poeta (y revestida con símbolos de gran valor expresivo, como el espejo y la máscara).

La obra poética de Jules Supervielle (1884-1960) queda al margen de cualquier corriente vanguardista del primer tercio de siglo, pese a lo cual ejerció una considerable influencia posterior. Su lírica nace del contacto directo con la de Jules Laforgue (Volumen 7, *Epígrafe* 6 del *Capítulo* 11) y, como la de éste, quiere

manifestar la comunión de todas las cosas, aunque ahora no con una dimensión celebrativa, sino para constatar la radical ausencia del «yo» frente a lo «otro». Sus primeras producciones presentan un sentimiento virgen de la naturaleza que se acomoda en escenarios de América del Sur —Supervielle había nacido en Uruguay—; después sustituye esa naturaleza por la inmensidad del cosmos, tanto físico como psíquico —o en su interrelación, como en *Gravitaciones* (1925), uno de sus mejores libros—; y de ella hay por fin un salto a lo humano trascendente, al espíritu, y Supervielle casi cae en el terreno de la poesía metafísica, aunque de una forma muy particular —el mejor ejemplo lo tenemos en *El forzado inocente* (*Le forçat innocent*, 1930)—. En su poesía parece como si el universo entero, una vez ensambladas sus partes, se le escapase al hombre de entre las manos; el poeta, absorto en la contemplación de su inmensidad, comprende el sentimiento de ausencia que debe sentir el creador ante lo creado, de cuya comunión no puede participar. Su poesía de los últimos años se refugió en el interior del hombre, volviendo en cierto modo a los postulados individualistas y sentimentales de la poesía romántica, así como también a su lenguaje, que fue desnudándose paulatinamente de su vigor original.

3. Breton y el Surrealismo francés

Posiblemente no haya existido durante el siglo xx un clima de intercambio cultural más fructífero que el de la Vanguardia del primer tercio de siglo, entre la que el Surrealismo ocupa un lugar de honor como la corriente más rica y compleja, como el movimiento más influyente a lo largo del tiempo y a lo ancho del mundo y como remate inigualable de la cultura, las artes y el pensamiento de nuestra época. Este clima de intercambio tuvo su centro difusor en Francia, en concreto en París, donde se acomodaron los jóvenes surrealistas: desde allí ejercieron su magisterio o bien, tras la invasión alemana, partieron hacia diversos puntos del globo, por lo que podemos decir que sus bases ideológicas, sus representantes y sus producciones pertenecen al patrimonio de la cultura occidental contemporánea.

a) Breton, teórico del Surrealismo

Si el Surrealismo francés tiene un nombre propio, ése es sin duda el de André Breton (1896-1966), no tanto por su obra literaria cuanto por su papel en la conformación de la teoría surrealista, en la cohesión del grupo y en la creación de sus órganos de difusión. Con todo ello, Breton fue no sólo el teorizador, el mentor y el guía del Surrealismo francés, sino el punto de referencia para los autores surrealistas de toda Europa, pues sin él el movimiento hubiese sido de otra manera. Enemigo de la gratuidad y de la estridencia, Breton se ha ganado el apelativo «clásico» por su ideal de naturalidad y de normalidad en el seno de la Vanguardia francesa.

Entre sus aportaciones más relevantes podemos destacar su interés por el psicoanálisis, al que lo empujó su profesión médica y sus lecturas de Baudelaire y de Mallarmé, en quienes descubrió las posibilidades de exploración del inconsciente por medio de la literatura. Con Aragon y Philippe Soupault fundó en 1919 la revista *Littérature*, la más influyente del período que nos ocupa no sólo por acoger la experimentación de los surrealistas (la «escritura automática» y la «anotación de sueños», fundamentalmente), sino también por haber encontrado acomodo en ella todas las Vanguardias francesas. A él se le deben además la publicación de los dos *Manifiestos surrealistas* (de 1924 y 1930) y la fundación de la revista *La revolución surrealista*, acaso la más radical en sus aportaciones al Surrealismo. En fin, Breton fue, aun después de la disgregación del Surrealismo en la década de los cuarenta, el surrealista más independiente e intransigente —algunos afirman que el más puro—, reacio a cualquier tipo de injerencia externa y obsesionado, en concreto, por impedir que el Surrealismo confraternizase con la política, sobre todo con el comunismo (lo cual supone, sin embargo, la invalidación de buena parte de las aspiraciones inherentes al ideario surrealista).

El mundo de Breton es esencialmente onírico, como era de esperar en un clásico del Surrealismo; pero ahí justamente tropezamos con la principal dificultad de su lectura: la apuración al máximo de las posibilidades de tal método puede llegar a oscurecer el texto hasta el punto de hacer perder al lector el referente real. Esto lo constatamos en su producción, entre la que domina la prosa: citemos en primer lugar *Los campos magnéticos* (*Les champs magnétiques*, 1920), escrita en colaboración con Soupault; se trata de un texto histórico del Surrealismo en el que se puso en práctica por vez primera la «escritura automática» y, en cierto modo, la «anotación de sueños», recogiendo de forma lo menos literal posible las sugerencias del inconsciente, de las cuales —estaban convencidos— surgía la auténtica poesía. Más interés tienen hoy día otras obras suyas cuyo experimentalismo fue menos radical: recordemos *Nadja* (1928), en cuyo personaje central, al filo de la locura y la cordura, del sueño y la razón, quiere simbolizar Breton la «surrealidad»; y *El amor loco* (*L'amour fou*, 1937), novela más madura y de mayores vuelos que casi pretende ser una obra filosófica en su presentación de la intuición como medio para localizar, comprender y presentar los desajustes existentes entre realidad y sueño.

b) *El movimiento surrealista*

Como última fase de la Vanguardia europea, el Surrealismo nace del seno mismo de la ideología contemporánea y constituye el último gran eslabón del Romanticismo europeo (no en vano, sus maestros fueron los poetas finiseculares —Baudelaire y Rimbaud, fundamentalmente— y románticos «visionarios» como William Blake o Gerard de Nerval). Por otro lado, tampoco es gratuito el hecho de que surja entre dos guerras: como prácticamente todos los Vanguardismos, el movimiento surrealista

estuvo hondamente marcado por las repercusiones materiales y espirituales de la Primera Guerra Mundial, e intentó ser una respuesta a la crisis que tenía planteada el mundo moderno.

En el terreno estrictamente literario como en el del resto de las artes, el Surrealismo es un movimiento con características propias e inherentes a su naturaleza; pero implica también, de forma determinante, una actitud que participa de la poética, de la mística y de la política. A grandes rasgos, al Surrealismo podríamos caracterizarlo en el seno de la Vanguardia occidental por sus implicaciones fuertemente materialistas: frente a otros Vanguardismos de tendencias idealistas e incluso espiritualistas, el Surrealismo superó por medio de la dialéctica marxista y del psicoanálisis el individualismo y el leve esoterismo seudorreligioso heredados de Romanticismo y Posromanticismo. Comunismo y racionalización del inconsciente conforman muy particularmente el Surrealismo, que se ofrece a los artistas y al público como un medio no ya de comprensión del hombre y del mundo, sino de liberación integral del ser humano merced a la transformación de la realidad. No se trata ya de superar la realidad obviándola o negándola, sino de hacerlo partiendo de ella misma: de ahí el nombre de «*sur-réalisme*» con que los franceses bautizaron al movimiento (y que los españoles, muy oportunamente, tradujeron en su momento por «superrealismo» o «suprarrealismo», términos que hoy se han perdido). Mediante la exploración en el inconsciente, los surrealistas pretendían hacer surgir una nueva realidad que aboliese la cotidiana, con la que no se está conforme: de aquí a la literatura comprometida sólo quedaba un imperceptible paso, hasta el punto de que una de las revistas emblemáticas del Surrealismo, *La revolución surrealista*, pasó a llamarse *El Surrealismo al servicio de la revolución* (en sus últimos años de vida efectiva, la década de los treinta, el Surrealismo abandonó la reflexión sobre sus principios estéticos, morales e ideológicos para cuestionarse su identidad política y sus afinidades con el comunismo, poniendo en realidad fin a su existencia).

4. Los poetas surrealistas

a) Éluard

Uno de los mayores puristas del Surrealismo y, en general, de la Vanguardia francesa fue Paul Éluard (seudónimo de Eugène Grindel, 1895-1952), cuya obra participa de preocupaciones muy diversas. La principal de ellas es la posible perversión a la cual ha llevado el hombre el lenguaje y, con él, el mundo que designa. En el Surrealismo encontró Éluard los materiales y los medios necesarios para lanzarse a la búsqueda de un nuevo lenguaje; con él aspiraba a la pureza original que le restituyese al ser humano el mundo primitivo que nunca debió perder —y una de

cuyas mejores expresiones es su libro *Capital del dolor* (1926)—. Pero, al haber revestido al arte de un poder mágico y sacralizador, muchos de sus contemporáneos le reprocharon haber retomado la senda del individualismo y del espiritualismo románticos que el Surrealismo quería abandonar definitivamente. No andaban muy equivocados quienes así pensaban, pues Éluard se había iniciado en la literatura siguiendo la senda de los «unanimistas» (*Epígrafe 5.b. del Capítulo 1*) y toda su producción está traspasada por una característica vena melancólica extraña a otros autores.

Influenciado por los elementos eróticos de la obra de otros surrealistas, Éluard hizo del erotismo el eje vertebral de sus mejores obras y lo elevó a categoría metafísica: amor y desamor, presencia y ausencia, plenitud y soledad son la clave para la comprensión del universo del poeta, en el cual la dimensión erótica es lugar de encuentro entre realidad e idealidad. No debe por tanto extrañarnos que todavía hoy los poemas amorosos incluidos en libros como *El Amor la Poesía* (*L'Amour la Poésie*, 1929) y *El Fénix* (*Le Phénix*, 1951) sigan pareciéndonos sus mejores composiciones. Cercana ya la década de los cuarenta, la producción eluardiana cambió de signo por dos veces: primeramente, para volver a la naturalidad y la sinceridad en que se había iniciado; casi inmediatamente después, para seguir la corriente de literatura comprometida que tuvo su momento culminante en los cuarenta pero que se inició con la toma de partido en la guerra civil española (con *Curso natural*, de 1938, y *Poesía y verdad*, de 1943). A partir de entonces, y aun volviendo insistentemente al tema del amor, la poesía de Éluard adquirió una dimensión esencialmente social de gran trascendencia en el panorama de la literatura francesa posterior.

b) Aragon

En el seno del Surrealismo y de la Vanguardia, Louis Aragon (1897-1982) personificó en Francia la rebeldía por encima de todo. Sus primeras experiencias poéticas provenían del Dadaísmo, a partir del cual conectó con el Surrealismo gracias a Breton, a quien conoció en plena Guerra Mundial. Con sus libros de la primera mitad de la década de los veinte, Aragon fue también uno de los primeros autores que practicaron el Surrealismo literario, en el que había visto un punto de partida hacia posibilidades más amplias que las puramente estéticas: un medio de liberación real y auténticamente revolucionario para el hombre del siglo xx. Con su afiliación en 1927 al partido comunista, fue también la figura más importante y más temprana en su deserción de las filas del purismo surrealista de Breton. Escéptico y cínico, Aragon avanzó siempre contra corriente, intentando jugar un papel desacralizador de cualesquiera valores; sentía verdadera aversión hacia cualquier forma de convención, y su sed de escándalos respondía a su imperiosa necesidad de deslindar los terrenos de la estupidez burguesa y de la inteligencia artística.

Sólo dos de sus libros de poemas —*Fuego de alegría (Feu de joie, 1920)* y *Movimiento perpetuo (Mouvement perpétuel, 1926)*— responden a los postulados surrealistas más clásicos; el resto se mantiene en la senda de libertad idiomática y prosódica practicada por los surrealistas, pero desarrolla temas enraizados en el hombre de carne y hueso de su época, en el hombre de la calle: Aragon era un poeta necesitado del contacto directo con la realidad y convencido de que el arte está al servicio de un desarrollo integral del ser humano y de la sociedad.

(...) plus besoin de soulever mes paupières
ni de lancer mon sang comme un disque
ni de respirer malgré moi
pourtant je ne désire pas mourir
la cloche de mon cœur chante à voix basse un espoir très ancien
cette musique Je sais bien Mais les paroles
que disaient au juste les paroles
imbécile

[«(...) no hay necesidad de levantar los párpados / ni de lanzar mi sangre como un disco / ni de respirar a pesar mío / así que no deseo morir / la campana de mi corazón canta en voz baja una esperanza muy antigua / esta música Yo la sé bien Pero las palabras / qué decían exactamente las palabras / imbécil»].

Durante la década de los treinta, años de convulsión social decisivos para la historia contemporánea; y, sobre todo, durante la de los cuarenta —a raíz de la ocupación de Francia por los nazis, contra quienes luchó directamente desde la Resistencia—, Aragon fue dejando sitio en su poesía a una retórica más convencional, a una estrofa más normalizada y a temas más queridos por la tradición (especialmente al amor y al patriotismo). De ahí el sorprendente e inusitado éxito de un libro de poemas como *Le Crève-cœur* (1941), nacido de la experiencia de la guerra, a pesar de que Aragon tenga mejores obras —recordemos *Cántico a Elsa* (1942) y *El museo Grévin* (1943)—.

Aragon fue también un notable narrador cuya obra presenta una evolución muy similar a la de su poesía. Sus primeros libros siguen la senda de un llamativo Surrealismo que tiene en *El campesino de París (Le paysan de Paris, 1926)* su mejor obra en prosa. En la década de los treinta también sus novelas intentaron reflejar el ansia de cambio de un mundo en busca de la verdad y la justicia, siendo altamente significativa una novela tardía, *Comunistas* (1949-1951), un amplio fresco en que Aragon nos ofrece su visión marxista de la historia.

c) Otros surrealistas

Pese a su juventud, Robert Desnos (1900-1945) fue uno de los nombres presentes en las más sobresalientes manifestaciones de la literatura vanguardista francesa. Desde 1919 formó parte del grupo dadaísta y poco después participó en la formación y evolución del Surrealismo francés. Desnos fue admirado por sus contemporáneos y el mismo Breton lo consideró uno de los más puros representantes de la literatura surrealista hasta su ruptura definitiva en 1930 a causa del excesivo celo del teórico, que desacreditó las colaboraciones de Desnos en radio y cine. Su obra destaca por la libertad y autenticidad de su lenguaje, basado siempre en los dos pilares del Surrealismo: la «escritura automática» y la «anotación de sueños». El onirismo y los movimientos aparentemente azarosos de su conciencia —que pueden parecer debidos a improvisación— son, por tanto, las notas más acusadas de su obra, que buscaba representar lo maravilloso en su estado bruto mediante la explotación de las correspondencias entre pureza, sinceridad y autenticidad.

De signo muy distinto es la obra de Max Jacob (1876-1944), judío nacido en Bretaña que fue una de las personalidades más características de la joven vanguardia parisién (a pesar de que se le haya tenido por un autor realista que actualizó la vena burlesca tradicional en la literatura francesa). Lo más característico de su estilo y de su obra es su peculiar uso de la ironía y, sobre todo, del absurdo —en línea con el Dadaísmo—, que en el fondo constituía un medio de distanciamiento y una confesión de su negativa a reconocerse en el mundo. Por otro lado, Jacob puede ser considerado surrealista por su renuncia a someter su escritura a la servidumbre de la lógica, en un sentido muy cercano al de la «escritura automática» —y a concepciones anteriores que contemplan el mundo como puro azar: el título más significativo en esta línea, y uno de los más importantes de su producción, es *El cubilete de dados* (*Le cornet à des*, 1917)—. Su conversión al catolicismo a raíz —según él mismo— de la aparición de Cristo en su dormitorio, así como su enfermiza obsesión por la muerte, le llevaron a renunciar a su vena burlesca y lúdica y a crear una extraña obra, dislocada y moralizante, mística y visionaria, en la que se confunden poesía, ensayo y novela —y entre cuyos títulos podemos recordar *Hijo de Dios* (*Fils de Dieu*, 1928) y las *Meditaciones religiosas* publicadas póstumamente en 1947—.

5. Representantes de la novela francesa contemporánea

a) Gide

André Gide (1869-1951) fue, si no el de mayor influjo, uno de los autores (eminentemente novelista, pero también crítico y dramaturgo) más influyentes en Francia durante la primera mitad del siglo xx. Dos son las razones de este influjo, que puede extrañar a los no franceses: en primer lugar, su eticismo, comprometido con su

vida y —a veces— con la realidad, en una línea de humanismo dominada, no obstante, por el signo de la modernidad; en segundo lugar, su clasicismo estilístico, su confianza en la inteligencia por encima de la sensibilidad y su fidelidad a los recursos tradicionales, en el convencimiento de que la correspondencia entre forma y fondo es la clave de la coherencia artística.

Sus viajes a los países del norte de África entre 1893 y 1895 habrían de marcar su vida y su obra: allí descubrió que el hombre se debe a sí mismo y a su sed de plenitud espiritual; y que él mismo, para llevarla a cabo, debía aceptar su homosexualidad y cambiar el rumbo de su producción literaria. Su crisis personal y el descubrimiento de este «nuevo ser» —como él lo llamaba— son la materia de *El inmoralista* (*L'Immoraliste*, 1902), una de sus obras más características: dentro del molde de la novela psicológica, la obra se dispone como un monólogo con el cual el personaje analiza y esclarece su evolución en clave moral, como si se tratase de un examen de conciencia. Algo de esto hay también en *La puerta estrecha* (*La porte étroite*, 1907), con la diferencia de que el tono ahora es esencialmente distinto: a la luz de su experiencia, Gide juzga la religión —en concreto, el calvinismo en que él se había educado— e intenta comprender la opción por la fidelidad al protestantismo de quienes viven un drama personal similar al suyo.

Pero la mejor obra de este momento es *Los sótanos del Vaticano* (*Les caves du Vatican*, 1914), de la que sí podemos hablar como novela dados el trazo de sus personajes, su intriga y su ambientación. Nuevamente estamos ante una novela curiosa, pues para la exposición de una idea filosófica —las consecuencias de un «acto gratuito», muy en la línea de Dostoievski— Gide se sirve en ella de las técnicas de la novela policíaca, aunque con rasgos folletinescos que poco dicen en favor de su verosimilitud: engaños, conversiones, reconocimientos, logias masónicas e intrigas contra el Papa se entremezclan en esta obra que Gide concibió en realidad como una «sotie» (una forma popular del teatro francés medieval). Aparte de movilidad y dinamismo, a *Los sótanos del Vaticano* hay que reconocerle humor y efectividad en la exposición de la idea gidiana del peligro que supone aferrarse irracionalmente a credos, escalas de valores o partidos de ningún tipo. Junto a ella podemos destacar como su obra más sobresaliente *Los monederos falsos* (*Les faux-monnayeurs*, 1925), la más estrictamente narrativa del conjunto de su producción, aunque con dos particularidades esenciales: en primer lugar, reduce los elementos novelísticos al mínimo necesario (en el caso de Gide, esto quiere decir que las ideas se van a revestir lo más sencillamente posible); en segundo lugar, se permite la incorporación de algunas técnicas vanguardistas, frente a la normalización clasicista imperante en el conjunto de su obra. *Los monederos falsos* intenta retratar básicamente un mundo dividido entre quienes son capaces de ir acercando su vida a la imagen ideal que de ella tienen —por medio de la razón y la voluntad— y quienes aceptan indiferentemente una existencia insatisfactoria y dominada por los instintos.

La vida y la obra de Gide estuvieron marcadas por la búsqueda del sentido moral

de la existencia; no se dejó invadir en momento alguno por la angustia vital, y estuvo honda y sinceramente preocupado por hacerse con unos principios morales sobre los que asentar toda su existencia (mérito que se le reconoció a su obra al otorgársele el Nobel de 1947). Su eclecticismo moral, denostado por los más conservadores, le hizo sufrir una evolución tan extraña y particular que puede llevarnos a recelar de su sinceridad: fue educado en los valores del calvinismo por unos padres excesivamente estrictos; cultivó después un anticonvencionalismo que tuvo su piedra de escándalo en su indisimulada homosexualidad; se separó de toda iglesia sin abandonar sus creencias religiosas; defendió la necesidad de potenciar los valores humanos; y en su madurez se comprometió fuertemente con el marxismo comunista. El conjunto de todo ello, con sus contradicciones, integra una actitud personal que se ganó el apelativo de «*gidismo*»: la construcción y la afirmación de sí mismo por encima de todo, en radical enfrentamiento con toda ley y convención —y, por supuesto, con toda decencia—.

b) *Narradores idealistas e individualistas*

La crisis ideológica experimentada en toda Europa durante el final del siglo XIX tuvo su más clara manifestación en la Primera Guerra Mundial. Tras ella, prácticamente todo el arte y el pensamiento occidentales sufrieron un claro viraje, con manifestaciones muy diversas. Una de ellas fue en Francia la vuelta al idealismo narrativo, a los temas y las formas consagradas por el pensamiento individualista y a un tono que, sin querer ser especialmente reflexivo, denota el interés de estos narradores por los aspectos más humanos de nuestra existencia.

I. MALRAUX. Individualista a ultranza fue en su vida André Malraux (1901-1976), amante del riesgo y de la aventura política más como experiencia personal que como posible solución a los conflictos sociales. Malraux lo experimentó prácticamente todo en su vida: participó en expediciones arqueológicas en Extremo Oriente; en China combatió junto a los revolucionarios comunistas y en España, durante la guerra civil, del lado de los republicanos en la aviación de las Brigadas Internacionales; fue antifascista militante y luchó en la Resistencia durante la ocupación de Francia por las tropas de Hitler.

De esta época que va de mitad de los años veinte a la de los cuarenta data la afirmación de Malraux de la capacidad del hombre de esquivar su destino, escapar de su condición y de su propia naturaleza. Por eso su producción narrativa no es tanto política —lo que hubiera podido esperarse de un autor con su trayectoria— como «trágica»: en ella subraya la fuerza del individuo —casi un héroe clásico— enfrentado a un destino adverso y cuya nobleza nace del intento de su superación; por encima de ideologías y de partidos, una rebeldía valiente dignifica a cualquier hombre, pues lo ensalza por encima de sus propios condicionamientos y lo hermana

con todos aquellos que intentan una existencia mejor. Su novela más sobresaliente de esta época, y la mejor de su producción, es *La condición humana* (1933), obra inspirada en sus experiencias en la China revolucionaria con la que obtuvo un éxito resonante al otorgársele el Premio Goncourt. Quizá sea la más característica de sus obras, tanto estilística como ideológicamente; en nuestros días, y como buena parte de su producción, tiene el valor añadido del testimonio histórico, pues nos ofrece la crónica de una época desde la óptica de quien la ha vivido intensa y particularmente. Algo similar sucede con *La esperanza* (*L'espoir*, 1937), novela viva y palpitante que canta a la fraternidad que une a los hombres cuando media la superación de una injusticia irracional (en este caso, la guerra civil española y la participación de las Brigadas Internacionales junto a los leales a la República española).

Pero a partir de su defensa de la «Francia Libre» durante la Segunda Guerra Mundial, Malraux viró con facilidad al nacionalismo, abandonó los postulados revolucionarios y llegó a abrazar el duro conservadurismo de De Gaulle, con quien fue ministro en dos legislaturas (la personalidad del general realizaba a la perfección el ideal «heroico» propuesto por Malraux, a la vez que el estadista admiraba profundamente el espíritu emprendedor y el bagaje cultural del escritor). En esta época abandonó el género narrativo y abrazó con entusiasmo el ensayo, que siempre tenía como tema su reflexión sobre el arte: para Malraux nuestro siglo permite la creación de una cultura global que él simboliza en la figura de un «museo imaginario». Sus ideas sobre el arte —fundamentalmente, el arte contemporáneo— son de una lucidez envidiable y su exposición de una gran claridad, a pesar de la ambición del proyecto, formado por: *Las voces del silencio* (*Les voix du silence*, 1951), trilogía en la que agrupó obras de finales de los cuarenta, y *La metamorfosis de los dioses*, dispuesto sobre tres títulos (1957, 1974 y 1976) integrados a su vez por tres libros cada uno.

II. SAINT-EXUPÉRY. De no ser por *El Principito*, la producción de Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944) sólo sería el testimonio de una existencia cuyo individualismo particularista no justificaría en modo alguno su valor. Prácticamente toda su obra se centra en sus experiencias como pionero de la aviación comercial francesa (1927-1931), aunque también fue piloto de guerra, de pruebas y de competición y, en sus últimos años de vida, periodista ocasional. *Correo del sur* (*Courrier Sud*, 1930) y *Vuelo nocturno* (*Vol de nuit*, 1931) son sus dos novelas más estrictamente narrativas: en la primera toman forma sus experiencias como piloto comercial entre Toulouse y Dakar; en la segunda, su labor pionera en el establecimiento de rutas aéreas entre Francia y América. Por el contrario, en *Tierra de hombres* (*Terre des hommes*, 1929) y *Piloto de guerra* (1942) el autor tamiza sus experiencias con el filtro del comentario —a veces excesivamente técnico—, lo que hace de ellas obras menos efectivas narrativamente, aunque ocasionalmente cargadas de lirismo en su invitación al vuelo y a las alturas como símbolo del dominio y la grandeza humana.

El lirismo simbólico guía la composición de sus dos novelas de mayores intenciones literarias, ambas publicadas póstumamente. *Ciudadela* (*Citadelle*, 1948) quedó inacabada, y si conceptualmente su simbolismo bíblico nos parece poco trabajado, estilísticamente es posible que sea la mejor obra de Saint-Exupéry por el valor poético de su prosa. Pero la obra que lo ha consagrado ha sido *El Principito* (*Le petit Prince*, 1945), un breve relato que sigue leyéndose en clave infantil quizá por no intentar siquiera comprender el mensaje de radical humanidad que late en él. *El Principito* relata básicamente la historia de ese «pequeño príncipe» llegado a la tierra desde otro planeta y que, con una escala de valores distinta a la humana, hace su mejor amistad con un zorro. El secreto del entendimiento entre ambos es bien simple, y el zorro se lo descubre al Principito: no debe mirarse sino con el corazón, porque lo esencial resulta invisible a los ojos. Conceptual y formalmente, a *El Principito* se le puede achacar su tierna poesía de escasa profundidad; a Saint-Exupéry, sin embargo, no le interesaba sino su honda humanidad, enraizada en valores espirituales de evidente deuda tradicional.

c) *Novela y religiosidad*

Desde finales del siglo pasado hasta principios del nuestro Francia asistió, como prácticamente toda Europa, a una actualización del pensamiento tradicionalista motivada en gran medida por una fuerte crisis de valores. En el terreno literario, sólo el ensayo y algunas narraciones de tesis habían logrado revestir este pensamiento, que en la poesía se dejó traslucir en una aparente vuelta a la naturalidad y la simplicidad, así como en la valoración del hecho religioso. La espiritualidad fue también el foco de atención de una serie de novelistas del período de entreguerras, entre los cuales podemos señalar un par de nombres interesantes de la literatura francesa contemporánea.

I. BERNANOS. Georges Bernanos (1888-1948) fue educado en los valores tradicionales que enarboló prácticamente durante toda su vida. Su carrera literaria comenzó tardíamente en 1926 con *Bajo el sol de Satán*, pues antes se había limitado a colaborar —por afinidades ideológicas— en *Action Française*. Por motivos de salud se trasladó en los años treinta a España, a las Baleares, donde compuso *Diario de un cura rural*, posiblemente su mejor obra. Fue partidario de Franco y de los rebeldes falangistas, en quienes veía la personificación de una España auténtica y eterna; no obstante, durante la Segunda Guerra Mundial colaboró desde Brasil con el movimiento «Francia Libre» hasta su regreso a su país al final de la guerra.

Su obra tiene un marcado sabor religioso tradicionalista que lo emparenta con Péguy (*Epígrafe 4.b. del Capítulo 1*). No fue Bernanos, sin embargo, un autor sectario; sus sentimientos nacen de la convicción de la grandeza espiritual y material del cristianismo y de los pueblos que lo abrazan, aunque por encima de cualquier

imposición están la gracia divina y la esperanza humana, dos constantes de su obra. Sus novelas son auténticos campos de batalla espirituales donde el bien se bate contra el mal con una ingenuidad casi infantil pero encantadora. Este enfrentamiento entre gracia y pecado, entre salvación y condenación, es el eje de sus dos mejores obras, *Bajo el sol de Satán* (*Sous le soleil du Satan*, 1926) y *Diario de un cura rural* (*Journal d'un curé de campagne*, 1936) —a nosotros nos parece mejor, en su «blasfemia» simbólica, la primera, mientras que no llega a convencernos la ambientación realista de la segunda—. En ambas novelas dos personajes se enfrentan entre sí y a las profundidades de su alma: uno de ellos es un «santo», un bienaventurado abierto a la presencia del espíritu, pero abandonado a sus fuerzas por Dios —como el propio Jesucristo— en la lucha contra el demonio; el otro, un pecador que ha endurecido su corazón, un hombre encerrado en sí y en su falsa seguridad, incapaz de arriesgarse a nada por los demás ni por él mismo. La perseverante fe de los protagonistas, así como la necesidad natural del ser humano de abrirse y confiarse al otro, hacen posible en ambos casos la conversión.

II. MAURIAC. También François Mauriac (1885-1970) fue educado por su familia en unos sólidos valores católicos y tradicionalistas; pero, volcado desde temprana edad en su vocación literaria, siempre detestó que se le calificase como escritor católico, aunque reconocía ser un católico que escribía novelas. El centro de su obra es el corazón humano, esa zona interior donde luchan carne y espíritu. Aunque esta idea aparece con frecuencia en otros escritores franceses, podemos señalar en la obra de Mauriac dos particularidades: la primera, el hecho de que descubriese el mundo provinciano —él era oriundo de Burdeos— como un trasunto en sí del corazón humano; la segunda, sus dotes de penetración, que le invitaban a servirse de las técnicas adecuadas —entre ellas, el monólogo interior— para desvelarnos el interior del hombre.

La mejor época de su producción son los años veinte —aunque el Nobel se le concediese en 1952— y se inició con la publicación de *El beso al leproso* (*Le baiser au lépreux*, 1922), con que Mauriac consiguió por vez primera desvelar ese sentido «psicológico» de la vida de provincias. Pero su mejor novela, por la que todavía hoy se le sigue recordando, es *Thérèse Desqueyroux* (1927): desde París, la protagonista recuerda su juicio por intento de asesinato de su marido, y cómo éste declaró en su favor para evitar la deshonra para su apellido. El análisis de las interioridades de Thérèse es implacable: su corazón está podrido y ella misma es fruto de una sociedad estancada, aunque al fin ansíe el perdón. A sus dotes de observador y de psicólogo les unía Mauriac, además, un inusitado sentido de la prosa francesa, a la que sabe dar el tono adecuado, encantador y sincero, para la expresión de sus ideas —de las que quizá sean el mejor exponente sus *Memorias interiores* (*Mémoires intérieures*, 1959), en las que sus reflexiones sobre la literatura se convierten en meditaciones sobre sí mismo—.

6. Otros narradores franceses de entreguerras

A Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) —cuyo verdadero apellido era Destouches— todavía se le recuerda como fascista militante y antisemita convencido que colaboró con el régimen de Vichy durante la ocupación nazi y se refugió en Alemania para ser capturado y devuelto a Francia; antes había combatido en la Primera Guerra Mundial y recorrido tres continentes ejerciendo los más diversos oficios. Todo ello puede darnos una idea del espíritu de Céline, aunque se quedaría corta ante *Viaje al fin de la noche* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932), una de las novelas francesas más vigorosas y crudamente violentas de nuestro siglo. En ella cabe toda la experiencia vital de su autor, toda su rebeldía y sus temores, transferidos al protagonista, el antihéroe Bardamu. Éste narra en primera persona su periplo desde la Francia sumida en la Primera Guerra Mundial a las colonias africanas y a Estados Unidos; por todos sitios no ve sino violencia, injusticia, miseria y deshumanización, fruto tanto del contradictorio desarrollo de la civilización occidental como del propio espíritu humano. *Viaje al fin de la noche* es, en definitiva, una extraña novela donde se funden lo social y lo vital, donde esperanza revolucionaria y angustia existencial se dan la mano para producir un singular efecto de amargura sorprendente por su estilo vigoroso y cambiante.

El clima en que se desarrolló la obra narrativa de Gabrielle-Sidonie Colette (1873-1954) fue el de normalización propio de la literatura francesa de principios de siglo. En concreto, sus relatos responden a cierta naturalidad tanto temática como estilística que hacen de esta escritora una fiel representante de un clasicismo narrativo convencional, seguro y aproblemático. Su novela nace de una marcada sensualidad volcada fundamentalmente sobre el paisaje —no en balde una de sus primeras obras, *Diálogos de bestias* (1904), fue muy estimada por Jammes (*Epígrafe 4.c. del Capítulo 1*)—, estando marcada toda su producción por el signo de la sensibilidad, que se apodera de sus libros e inunda al lector. Mas fue en el período de entreguerras cuando Colette dio forma a sus mejores novelas y se ganó la admiración de un nutrido grupo de lectores: en estos años escribió *Chéri* (1920), centrada en un estudio de caracteres; *La casa de Claudine* (*La maison de Claudine*, 1922), relato transido de lirismo en su evocación del paisaje natal; y *Sido* (1928), su libro más bello, emocionado y tierno recuerdo de su infancia que se centra en la figura de su madre. Mención aparte merece *Gigi* (1943): con un sabor entre rancio y humorístico y ciertas dosis de convención cinematográfica, recuerda la autora la vida de principios de siglo, con su amable mundanidad de «cocottes», noches de teatro y ópera, excursiones en los primeros automóviles, etc.

Menos importante es la obra narrativa del peculiar Henry de Montherlant (1896-1972), cuyas preferencias personales más patentes, el deporte y los toros, nacen de su necesidad tanto de experimentar como de manifestar el esfuerzo y la superación como meta de toda aspiración humana. Ésta es la clave de la producción

literaria de su primera época —podemos señalar *Los Bestiarios* (1926)—, que disfruta de cierta vena violenta muy de la estética del momento. Al calor de sus experiencias por los países mediterráneos descubrió poco después el placer de la sensualidad: Montherlant hace derivar entonces su obra hacia la vertiente estética y le da cierto toque meridionalista, helenizante casi, cuyo trasfondo quiere ser religioso sin conseguirlo. Su ideal era entonces ensalzar la superioridad de quien sabe disfrutar racionalmente de sus sentidos en aras de su perfeccionamiento espiritual. Obra sintomática de este pensamiento son los cuatro volúmenes de *Les jeunes filles* (1936-1939), donde sus reflexiones sobre el sacrificio y el placer encuentran una curiosa forma narrativa. Mención aparte merecen sus obras sobre España —*La pequeña infanta de Castilla* (*La petite infante de Castille*, 1929) y, sobre todo, su tardía *El caos y la noche* (*Le chaos et la nuit*, 1963)—, que pecan de una falseada visión estética de nuestro país.

Aunque su importancia es relativa, recordemos al menos la labor de un par de autores más. Como biógrafo sobresale André Maurois (1885-1967) —su auténtico nombre era Émile Herzog—, prosista fecundo que tocó todos los géneros. En sus primeras biografías siguió una línea de novelización —*Vida de Disraeli* (1927); *Byron* (1930)—, pero después confirmó la validez del género con libros excelentemente documentados y estructurados —*En busca de Marcel Proust* (*A la recherche de Marcel Proust*, 1949), *Los tres Dumas* (*Les trois Dumas*, 1957)—. En el género narrativo sólo es digna de recordar su novela *Climas* (1928), integrada por cuatro relatos con protagonistas femeninos y con centro, como siempre en su producción narrativa, en el amor. Por su parte, sobresale la indagación en su propia vida y en sus sentimientos de Julien Green (1900-1990), personaje marcado por su conversión al catolicismo. En general, toda su obra quiere hacer aflorar la espiritualidad del ser humano, sobresaliendo su amplísimo *Diario* (*Journal*); entre sus novelas destaquemos *Adrienne Mesurat* (1927) y *Medianoche* (*Minuit*, 1936), en que nos presenta a personajes mediocres e irresolutos cuya trayectoria vital acaba en una total desorientación.

7. Hacia las nuevas formas dramáticas

En el período de entreguerras, el teatro francés seguía siendo en gran medida una derivación del decimonónico, y las nuevas formas dramáticas apenas si se atisbaban en la obra de algunos dramaturgos más osados —entre los cuales había algunos representantes de la Vanguardia francesa—. El embrión de las nuevas formas dramáticas, no obstante, se encuentra en este período, cuando una serie de nuevos creadores y de animadores teatrales lograron que en los locales y en las puestas en escena fuesen asumidas las nuevas condiciones de las artes del siglo xx.

a) Teatro intimista

El análisis de los problemas individuales desde una perspectiva intimista es propio del teatro burgués; pero durante el siglo XIX había degenerado en un drama patético de estilo declamatorio contra el cual reaccionaron en Francia una serie de autores interesantes, con el denominador común de la contención y la sobriedad expresivas.

Entre los autores más representativos de esta tendencia sobresale Charles Vildrac (1882-1971), que había sido uno de los poetas reunidos en la abadía de Crèteil para darle forma al «unanimismo» (véase el *Epígrafe 5.b.* del *Capítulo 1*), pero cuya consagración literaria se debió al género dramático con *Paquebot tenacity* (1920). Las características más acusadas de la producción de Vildrac son el desarrollo de la acción a partir de la crisis interior de sus personajes; su valor humano, con preferencia por problemas y personajes sencillos; y la naturalidad de su estilo, su lengua simple y popular. Mucho más refinadas, sobre todo por su utilización del idioma, son las obras de Jean-Jacques Bernard (1888-1972), de entre las que sobresale su éxito *Martine* (1922). Aunque su teatro es plenamente circunstancial, fue un verdadero maestro en la utilización de un diálogo reticente, rebotante de silencios e implícitos, que nos muestra la contención de la emotividad a que nos ha llevado una sociedad hipócrita. Menos lograda es la producción de Paul Géraudy (1885-1983), citado aquí por su delicado estilo y, sobre todo, por su excelente análisis del drama de la pareja actual, sobre la que se ciernen la monotonía y la insatisfacción; y la de Steve Passeur (1899-1966), afín en cierto modo al Naturalismo y que en su mejor pieza, *Suzanne* (1929), dramatizó el afán de dominio sobre los demás inherente al ser humano.

b) Teatro cómico

La comedia francesa encuentra en estos años dos posibles dimensiones: la primera sigue la línea evasiva y ligera proveniente del siglo anterior, y en ella debemos recordar a Marcel Achard (1899-1974), aunque sólo sea por su obra *Jean de la Lune* (1929). Con ella da su mejor forma a una producción en que la fantasía, el amor y la imaginación derrotan al pérfido materialismo, la infidelidad y el odio. Escénicamente, es interesante el recurso a un mundo como de ensueño poblado de personajes de la tradicional «commedia dell'arte» italiana.

El segundo modo, por el contrario, se reviste de formas satíricas para alcanzar el grado crítico al que aspira, siendo en él donde podemos encontrar los nombres más significativos. El más importante de ellos posiblemente sea el de Armand Salacrou (1899-1989), cuyos primeros intentos dramáticos siguieron la senda surrealista y abrieron su obra a nuevos procedimientos. Su obra encuentra su auténtica dimensión con *Atlas-Hôtel* (1930), a partir de la cual aunó comicidad y compromiso y se ganó el

favor del público; poco después incidió también sobre las inquietudes espirituales, conjugando materialismo y preocupaciones existenciales. Sus obras más representativas son aquellas en que a la crítica social une los interrogantes sobre el valor y el sentido de la existencia: en *La desconocida de Arras* (*L'inconnue d'Arras*, 1935) las reflexiones se realizan al hilo de la inseguridad de los últimos momentos de vida de una suicida; y en *El archipiélago Lenoir* (*L'Archipel Lenoir*, 1947), en tono de farsa, ataca a la alta burguesía que antepone el valor del dinero y la propiedad a la vida de un familiar.

Dimensión más estrictamente crítico-satírica tiene la producción de otros dramaturgos del momento. Recordemos a Édouard Bourdet (1887-1945), que conoció el éxito con la comedia *Vient de paraître* (1927), con cuyo asunto —la concesión de un premio literario— realizó una efectiva sátira del mundo de la literatura y de la edición. Su teatro destaca por su insobornabilidad crítica, por su sentido de la comicidad y, sobre todo, por el dominio del diálogo, cuya discreción y vivacidad nos hace más verosímiles a los personajes. Dimensión satírica tienen también las piezas de Marcel Pagnol (1895-1974), más crudas las de juventud y más trabajadas artísticamente las de su madurez. Destaquemos entre éstas *Topaze* (1928), con la que conoció un gran éxito: en ella actualizó el tradicional tema del poder corruptor del dinero, trasladándolo a la administración pública. Y si de actualización de temas tradicionalmente satíricos hablamos, hemos de recordar la farsa *Knock*, de Jules Romains (fundador del «unanimismo» de quien hemos tratado en el *Epígrafe 5.b.I. del Capítulo 1*); en ella retorna con profundidad la vena farsesca tradicional —y, en concreto, la molieresca— al hacer del médico blanco de la sátira por su charlatanería (como al paciente por su credulidad).

c) Teatro histórico-clasicista

Aunque no represente una tendencia en sí, no deja de ser significativo el hecho de que algunos de los mejores dramaturgos franceses de entreguerras —y algunos posteriores— actualizasen o se sirviesen en su obra de personajes y sucesos históricos, así como de mitos clásicos. El más reseñable de este grupo de dramaturgos es Jean Giraudoux (1882-1944), que hasta cierto punto actuó como referente de los demás. Aunque se había iniciado en el género narrativo —su primera pieza dramática es una adaptación de una novela suya— descubrió su vocación literaria en el teatro. Éste se caracteriza por su diversidad y variedad de temas y personajes, desde los antiguos a los modernos, siendo los primeros mejores que los segundos; por sus refinados tonos y formas preciosistas; por su lirismo vitalista, que encuentra en el amor su mejor motivo; y, sobre todo, por su actualización de la tragedia.

Una vena de decidido y optimista humanismo recorre su dramaturgia y lanza a sus personajes a la busca de la felicidad, conscientes de que su propia realización es lo más importante: para Giraudoux, el hombre se marca su propio destino y éste sólo

será trágico en la medida que la persona quiera. Durante la agitada década de los treinta, sin embargo, en el teatro de Giraudoux se impuso lo trágico bajo la forma tradicional: el mejor título de esta época, y el más significativo de toda su producción, es *La guerra de Troya no tendrá lugar* (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935), que interesa por su análisis de la guerra como fruto del emponzoñamiento del ánimo del pueblo por fanáticos. Otras obras interesantes de Giraudoux son *Electra* (1937), que se cuestiona la validez de permitir gobernar a un asesino en nombre de la paz del país; y, con un tono muy distinto, *Anfitrión 38* (1935) —cuyo título se debe a ser la trigésimo octava versión de esta comedia en la historia de la literatura—: el tema del doble sirve en esta ocasión para plantear la necesidad que la mujer tiene de afirmarse como tal, y no como simple hembra.

Desborda los límites cronológicos de este Capítulo la obra de Jean Anouilh (1910-1987), que no obstante tratamos ahora por tocar preferentemente los temas histórico y mitológico. Anouilh descubrió su vocación dramática en la obra de Giraudoux, cuyos pasos siguió de cerca; pero, a diferencia de éste, dejan bastante que desear la seriedad y profundidad de las piezas de su primera época, comedias «rosas» y «negras» —la denominación se debe a él mismo— de final inusitadamente feliz. Su pieza emblemática es *El viajero sin equipaje* (*Le voyageur sans bagage*, 1937): aunque la obra se fundamenta en un pensamiento esencialmente pesimista, Anouilh opta por obviar toda problemática y busca un desenlace feliz poco justificado (Gaston, a quien se daba por desaparecido en la guerra y que ha perdido la memoria, busca en diversas familias a la suya propia y su identidad, pero, al descubrir que él ha sido un ser despreciable y cruel, prefiere asentarse con otra familia y no aceptar ni su pasado ni a sí mismo). Sus mejores obras son las de asunto histórico, por lo general más pesimistas pero mejor estudiadas. En el terreno mitológico, citemos *Eurídice* (1942), cuya tesis niega la posibilidad de que la frescura del amor original se mantenga cuando media el recuerdo; y *Antígona* (1944), una de sus mejores piezas: todo permanece fiel en este caso a la tragedia clásica, pero los caracteres y sus ropajes son modernos; y son distintas, sobre todo, las motivaciones de los personajes: a pesar de una manifiesta ambigüedad, prácticamente a todos ellos los mueve no el destino, sino las circunstancias, derivándose de ello una lectura esencialmente sociológica. Algo de esto hay también en el drama histórico *Becket o el honor de Dios* (1953): el arzobispo primado de Inglaterra no muere en esta obra como un mártir de la fe, sino como hombre de honor que cumple con su deber —deber social, antes que moral— por encima de todo, por encima incluso de la gran amistad que lo ha unido al rey que ordena asesinarlo.

Más rica y compleja que su obra narrativa —*Epígrafe 6*— nos parece la obra dramática de Henry de Montherlant (1896-1972), vigorosamente dedicado a ella durante los años cuarenta. Con su teatro, Montherlant nos presenta la existencia como un claroscuro, y nos ofrece una puesta en escena del hombre como dividido entre carne y espíritu, entre inmanencia y trascendencia. Menos «plana» que su narrativa,

las características más sobresalientes de su dramaturgia son la profundidad psicológica de sus personajes, su inusitado sentido de la tensión y la conflictividad, y, formalmente, su excelente dominio del diálogo. Pero, sobre todo, destaca por su sabor clásico: buena muestra son sus dos mejores obras, *La reina muerta* (*La reine morte*, 1942) y *La guerra civil* (1965). La primera es una versión de la muerte de Inés de Castro que enfoca los elementos más humanos de las tareas de gobierno; la segunda, una reflexión sobre la contienda que enfrentó a César y Pompeyo y, por generalización, sobre la ambición que mueve a los grandes y la inconsciencia de quienes los siguen.

Modernismo y «98» en la literatura española

1. Modernismo y fin de siglo en España

El panorama artístico e intelectual español presenta una gran complejidad y riqueza entre el último tercio del siglo pasado y el primero del xx. La denominación progresivamente más extendida de «*Edad de Plata*» viene a subrayar —en correspondencia con la de «Siglo de Oro»— la importancia de este momento experimentado por la cultura española, cuyo punto de arranque fue la crisis ideológica que entre 1870 y 1880 vivía España junto al resto de los países occidentales. Los diversos movimientos de esta época se caracterizan por su expresa necesidad de buscar nuevos horizontes, lo que hace posible que podamos englobarlos bajo el calificativo de «modernistas». Su bandera común fue la superación de la tradición decimonónica, ya fuese mediante el establecimiento de comportamientos y relaciones sociales al margen de las convencionales —que afecta especialmente al tratamiento del erotismo—; ya mediante un escapismo que hizo de la evasión y de lo exótico dos de sus grandes temas, siendo característico del Modernismo español el refugiarse en un pasado nostálgico o en los marcos exóticos del orientalismo y del cosmopolitismo moderno.

La insatisfacción con el positivismo y con el materialismo marca el pensamiento de estos años, como también el rechazo de las masas y —en el terreno artístico— del gusto burgués. Estas actitudes propias del Romanticismo y del Posromanticismo europeo, no llegaron a España hasta finales del siglo xix, cuando en el espacio de pocos años prácticamente se resume toda la historia literaria del siglo pasado. Impresionismo, esteticismo, decadentismo, simbolismo, etc. eran términos que los contemporáneos manejaban en nuestro país con reparos y que en España se resumieron en la llegada del Modernismo, que de la mano de Rubén Darío constituirá el hecho decisivo de la conformación de una nueva literatura. Este clima afectó a todas las esferas de la vida, siendo una de las constantes del Modernismo su alejamiento de los sistemas y las normas tradicionales, como después la ruptura con ellas. En el terreno ideológico y político, la oposición a la burguesía fue entonces frontal hasta el punto de abarcar al sistema social en su conjunto; los intelectuales y artistas cultivaron un anarquismo radical que contó con grandes defensores entre los españoles y que disfrutó de gran vigor durante muchos años. Estas actitudes

políticamente combativas convivieron con un profundo sentido de distinción y diferenciación del artista que derivó en formas de vida artística «malditas» y «dandistas»; en cualquier caso, en una fórmula de vida bohemia muy característica de la España finisecular e intensamente experimentada por algunas fugaces figuras, como Alejandro Sawa (1862-1909) —cuya vida fue en gran parte trasplantada a *Luces de bohemia* por Valle-Inclán, otro bohemio irreductible—.

El problema fundamental que todavía hoy plantea el Modernismo es su identificación o bien con un fácil y tópico esteticismo brillante, colorista y sensual proveniente de Hispanoamérica (véase el *Epígrafe 3* del *Capítulo 5*); o bien con un Modernismo «suavizado» por algunos de sus mejores representantes, a los que muy pocos se atreven a calificar de plenamente modernistas —y de ahí su reorientación hacia la llamada «Generación del 98»—. Estos falseamientos nacen del eclecticismo y sincretismo propios del Modernismo, que, junto a su fuerte dependencia foránea, apenas permiten diferenciar en la obra de autores españoles los rasgos inequívocamente «modernistas» como no sea incurriendo en los tópicos tradicionales: pensemos, sin ir más lejos, que autores como Antonio Machado y, con más razón, Valle-Inclán, no sólo tuvieron su época modernista, sino que en gran medida el conjunto de su producción responde íntegramente al Modernismo; pensemos también en el peculiar impresionismo esteticista y simbolista de Azorín; vayamos más lejos recordando cómo la «poesía pura» de Juan Ramón puede ser tenida por modernista, y cómo él mismo siempre se tuvo por tal. Y es que el valor del Modernismo español consistió, más que en su validez como «movimiento» literario —pues se limitó a la repetición poco convencida de sus tópicos—, en haber originado el clima necesario para la renovación de la literatura contemporánea española.

2. Los autores modernistas

Trataremos aquí de los autores españoles que tradicionalmente vienen considerándose «modernistas», entre los cuales incluimos a Valle-Inclán. Advertiremos que, con la sola excepción de éste, se trata de autores de segunda fila; ahora bien, de la importancia del Modernismo nos habla tanto su repercusión como el gran número de publicaciones con que contaron sus cultivadores, y en las que se formaron la mayoría de los autores de la época —siendo fundamentales revistas como *Germinal* (1897), *Vida Nueva* (1898-1899) y *Helios* (1903-1904) para asentar el culto a un arte más cuidado y a una vida artística más consciente—. Caso aparte constituye el Modernismo catalán, cuyas fructíferas manifestaciones artísticas tuvieron en Barcelona y en el progresismo capitalista de la burguesía nacionalista sus dos grandes pilares.

a) *Valle-Inclán, esteta y asceta*

Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) ha sido incluido por regla general en la nómina de escritores del 98, con quienes sólo coincide precisamente en su período de bohemia anarco-modernista, a cuyos principios se negó Valle a renunciar, practicando durante toda su vida una dura ascesis de esteta irreductible. Y mientras que la Generación del 98 se inició ideológicamente en los principios revolucionarios y desembocó en una madurez de reformismo conservador, Valle-Inclán, por el contrario, pasó de un rancio tradicionalismo a posturas de fuerte compromiso izquierdista, defendiendo, al final de su vida, la idea de una dictadura del proletariado. Literariamente, este proceso no es tan unitario ni tan evidente como lo hemos descrito, y se complica con la insobornabilidad estética de Valle: el resultado es una continua evolución en los diversos géneros que tocó —su obra es amplísima—, desde sus primeras producciones modernistas hasta sus «esperpentos» de 1920 a 1930; una evolución durante la cual Valle experimentó con todo lo que la lengua ponía en sus manos, avanzando por senderos desconocidos en su época.

I. OBRA NARRATIVA. La producción narrativa de Valle-Inclán es todavía hoy la más «joven» del 98, habiendo gozado de cierto influjo entre generaciones posteriores a pesar de su limitada difusión. Su formalismo esteticista, que participa del expresionismo tanto como del impresionismo, le obligaba a una continua renovación.

Sus primeras novelas participan del estetismo modernista y del refinamiento aristocratizante y morboso del decadentismo; su prosa está entonces al servicio de un sensorialismo cromático y musical que afecta directamente a los temas de sus novelas y las acerca a la prosa poética. Las cuatro *Sonatas* —de *Otoño* (1902), *Estío* (1903), *Primavera* (1904) e *Invierno* (1905)— son el resultado de un Modernismo decadente que une de forma fácil, morbosa y agradable elementos religiosos y profanos. El tratamiento místico-sexual del tema erótico y la excelencia de la musicalidad de su prosa hacen de estas *Sonatas* («Memorias del Marqués de Bradomín», como reza el subtítulo), influidas a partes iguales por Casanova y por D'Annunzio, las novelas de Valle que hoy se leen con mayor facilidad. Pocos años después el lenguaje pasa a ser para Valle un vehículo de ideas en correspondencia con un modo distinto de concebir el mundo. En este sentido, su trilogía *La guerra carlista*, integrada por *Los cruzados de la causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* (1909) y *Gerifaltes de antaño* (1909), es sin duda su paso definitivo hacia ese peculiar modo de Vanguardia expresionista que es el «esperpento».

La potenciación extrema de la forma es el origen de sus «esperpentos» narrativos —para su teatro, véase el Epígrafe siguiente—; pero la intención de Valle no es en absoluto el mero formalismo, sino subrayar la forma para que el contenido —un «falso contenido», por así decirlo— quede en entredicho y pueda ser negado por su incoherencia. El formalismo presupone aquí, además de la estética, una ética: la de

una crítica que el expresionismo pone al servicio del sarcasmo y de la burla más despiadada. Las novelas de esta época son históricas y de alcance social: en el caso de la trilogía *El ruedo ibérico* —integrada por *La corte de los milagros* (1927), *Viva mi dueño* (1928) y la incompleta *Baza de espadas*—, los hechos se refieren al reinado de Isabel II, al gobierno de Cánovas y a las conspiraciones anarquistas; pero a veces son tan anecdóticos que estorban el desarrollo de una acción ya de por sí mínima; y es que estas novelas se limitan a ser meros cuadros o estampas —aunque en no pocos casos magistrales— de figuras y acontecimientos en sucesión desordenada y que sorprenden por el tratamiento desenfocado, desproporcionado y deformante de los personajes. Pero la mejor novela de Valle-Inclán es *Tirano Banderas* (1926); a pesar de volver a ser una rápida sucesión de cuadros, la estética deformante se aplica ahora a una idea de mayor generalidad y, en consecuencia, la novela alcanza vuelos más altos en su carga crítica. *Tirano Banderas* ataca el poder personalista y sus abusos mediante la «esperpentización» de un tirano hispanoamericano y de su régimen, en el que Valle ve todos los lastres del dominio español. El inconveniente mayor de esta novela, y no pequeño, es la inmensidad de su caudal léxico, que echa mano de tal número de americanismos, y de zonas tan variadas y distantes, que resulta de muy difícil lectura.

II. OBRA DRAMÁTICA. Las primeras piezas dramáticas de Valle-Inclán corresponden a un estilo claramente modernista y a un género muy en boga a principios de siglo: el teatro «poético». Se trata de un teatro burgués, de corte fuertemente tradicionalista y empeñado en otorgar tintes heroicos o legendarios a determinados sucesos de la historia española. El de Valle destaca por su colorido y su brillantez formal, que nos descubren ya a un dramaturgo especialmente dotado para la lengua; sobresalen obras como *El marqués de Bradomín* (1906), *Cuento de abril* (1909) y *Voces de gesta* (1911), en las que recurre a la historia —enmarcada en su Galicia natal— para presentar unos ambientes y personajes de escasa consistencia dramática. En obras posteriores sobreviven algunos elementos modernistas, al tiempo que existe cierta conciencia de la problemática social y política del momento; pero la postura de Valle no es aún la de un autor comprometido, sino que da como resultado el tratamiento de los términos «justicia», «sociedad», «igualdad», «libertad», etc., como valores absolutos, faltos de enraizamiento en su tiempo y circunstancia concretos. Estamos ante un teatro de mayor fuerza dramática, cuyo motor de la acción son fuerzas telúricas superiores al ser humano, pero al que le sigue faltando concreción. A pesar de todo, las *Comedias bárbaras* —*Romance de lobos* (1907), *Águila de blasón* (1907) y *Cara de Plata* (1922)— y *Divinas palabras* (1920) son muy significativas por su tratamiento mítico de temas como el amor, el sexo y la muerte.

Sobre la década de los veinte, Valle comenzó a descubrirnos en su obra dramática una realidad empequeñecida, tan corrupta y miserable que parece una caricatura de sí misma; dejó de lado el esteticismo modernista y se dedicó a plasmar una realidad en

la que cabía absolutamente todo. El resultado primero fueron sus obras farsescas, cargadas de crítica sociopolítica en su ridiculización de aspectos muy concretos de la realidad española. En las farsas de su *Tablado de marionetas*, Valle juega con recursos irónicos tradicionales tomados del guiñol y de la Commedia dell'Arte, reduciendo y tipificando asuntos, personajes y ambientes. Pero por esas mismas fechas superaba Valle esa contemplación ridícula de la realidad social para llevar a cabo una crítica colectiva, global; es decir, para manifestar su inconformismo no con aspectos parciales sino con toda la realidad y con toda la sociedad, que para nuestro autor llegan a ser tan miserables que no basta con reflejarlas:

Los héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos dan el «Esperpento». Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas. (...) Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.

La cita corresponde a *Luces de bohemia*, precisamente el mejor de sus esperpentos dramáticos; pero el término no fue acuñado como tal por Valle, sino que éste recurrió a un vocablo existente en nuestro idioma: «esperpento» hace referencia, en su origen, a algo deforme, ridículo e inadecuado en sus proporciones. El esperpento no es un género estrictamente dramático, sino literario en general; es decir, se trata de una forma global de concebir la literatura y, puesto que para Valle todo lo observable es literario, cualquier realidad resultará, por tanto, «esperpéntica».

Valle bautizó como «esperpentos» a cuatro obras dramáticas: *Luces de bohemia* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927) —estas tres últimas agrupadas bajo el título de *Martes de Carnaval*—. En ellas encontramos un protagonista que quiere ser tratado como héroe y al que la pluma deformante de Valle-Inclán somete a un proceso de inadecuación. Se produce de esta forma un choque del que nace un personaje particularmente ridículo y grotesco cuyos rasgos están trazados a base de no tanto de exageración y caricatura como de una desproporción que afecta a la totalidad de la obra: por ejemplo, en *Los cuernos de don Friolera* la actitud del protagonista es risible porque debería insertarse en un drama de honor calderoniano —ahora bien, nos hace interrogarnos sobre los comportamientos machistas aún vigentes en nuestra sociedad—; igualmente, los ademanes grandilocuentes de Max Estrella en *Luces de bohemia* no corroboran el mísero contexto social que lo rodea —cuya máxima expresión es el vil parásito don Latino, que se aprovecha de la fortuna que burla al bohemio sonriéndole una vez muerto—. Este proceso de inadecuación se refuerza con el uso del idioma: Valle-Inclán, uno de los grandes conocedores y dominadores del español de todos los tiempos, se sirvió de forma inusual y magistralmente expresiva de los recursos de nuestra lengua; hizo añicos el sistema lingüístico normativo y lógico superponiendo elementos dispares —desde los más altisonantes a los más rastreros

—; y prefirió una lengua grotesca y ridícula, plena de expresiones populares, juegos de palabras, términos jergales barriobajeros e incluso invenciones léxicas. El resultado es un acercamiento certero a la vida de la España del momento: no la refinada, la elevada, sino la vida popular y auténtica no sujeta a norma alguna salvo a la espontaneidad.

b) Otros representantes del Modernismo

Al igual que sucedió en Hispanoamérica, en donde surgió, el Modernismo fue instalándose en el panorama literario español a pasos a veces tan imperceptibles que resulta difícil señalar su punto de arranque. Por precursor del Modernismo español se tiene a Manuel Reina (1856-1905); sus primeros libros de poemas —citemos *Cromos y acuarelas* (1878)— se hallan en una línea posromántica poco inquieta artísticamente, pero su colorido andaluz nos sitúa en la estela de cromatismo sensorial típico del Modernismo español —que cultivará en *El jardín de los poetas* (1899), donde la sensualidad se halla a medio camino entre lo modernista y el barroquismo gongorino—.

Más claramente modernista es la obra del malagueño Salvador Rueda (1857-1933), cuya facilidad para el verso —aunque también escribió teatro y novela— le llevó a caer en el tópico. Aun así, se le tiene por el mejor representante de un Modernismo autóctono español dado su colorido localista andaluz. Su mejor obra es *En tropel* (1892), libro muy alabado por Rubén Darío y propio de un Modernismo combativo que tiene otro de sus mejores títulos en el *Himno a la carne* (1890). Otro nombre fundamental del Modernismo español es el de Francisco Villaespesa (1877-1936), quien, al igual que Rueda, cultivó con facilidad el verso e incurrió en el ornamentalismo. Su fidelidad a la bohemia le ganó el respeto de personajes como Darío y Juan Ramón Jiménez y gracias a ella fue uno de los principales animadores de la cultura modernista; fue un autor muy fecundo y alcanzó el éxito popular con libros como *La copa del rey de Thule* (1900), pero su mejor obra, *Tristiae rerum* (1906), es de carácter minoritario. Su teatro tiene grandes momentos líricos, aunque domina un folklorismo poco convincente y un rancio historicismo tradicionalista que tiene su mejor muestra en *El alcázar de las perlas* (1911). Orientación muy similar le proporcionó a su obra el barcelonés Eduardo Marquina (1879-1946), en cuya producción sobresale el drama por encima de la poesía. Su teatro en verso trata asuntos históricos en un tono de exaltación tradicionalista y nacionalista de gran aceptación en su momento —recordemos sobre todas sus piezas *En Flandes se ha puesto el sol* (1911)—. Aunque su lirismo no supo equilibrarse y diluirse en el conjunto de su obra dramática, al menos su cuidado esteticismo sirvió de revulsivo para la grandilocuencia que aún imperaba en el teatro español.

Por su lado, la obra del sevillano Manuel Machado (1874-1947) —hermano de Antonio— no cayó tan fácilmente en los tópicos modernistas. Durante su juventud

vivió la bohemia y se decantó políticamente por el anarquismo; pero sus posturas fueron suavizándose y desembocaron en un extraño «dandismo» que no fue sino señoritismo hispano y en una defensa de los valores tradicionales —y, con ellos, del golpe de Franco—. La mayoría de sus poemas están teñidos de sentido y auténtico andalucismo; su refinado esteticismo, arropado en un sensualismo inusitado, destaca por su equilibrio, su tono nostálgico y su característica y personal sobriedad. Sus mejores libros de poemas son *Alma* (1902) y *Cante hondo* (1912), debiendo recordarse igualmente su faceta de dramaturgo con *La Lola se va a los puertos* (1929), escrita en colaboración con su hermano Antonio.

c) El «Modernisme» catalán

El vigor de que gozó el Modernismo catalán —*Modernisme*— se debe a la decidida apuesta de todos los estamentos sociales por una transformación y actualización de la vida catalana, a rémora aún de unas formas de vida tradicionales y conservadoras heredadas de la «Renaixença» (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 5.b.* del *Capítulo 14*). Frente a ésta, el «Modernisme» nació de la consolidación de una sociedad capitalista industrializada, liberal, progresista y eminentemente urbana con centro en Barcelona y cuyo cosmopolitismo en absoluto estaba reñido con una defensa del catalanismo.

El representante más fiel del espíritu de las letras modernistas catalanas es Joan Maragall (1860-1911). Su vitalismo inicial, aprendido de Nietzsche —cuyo pensamiento introdujo en España—, le impelía a abandonar todo retoricismo poético y a construirse un estilo vivo, palpitante —la «paraula viva»— en la vena del mejor subjetivismo romántico —esta preocupación por el estilo comunicativo y la palabra sincera se deja notar particularmente en *Elogi de la paraula* (1905) y *Elogi de la Poesia* (1907)—. Y es que Maragall fue en realidad un clasicista, un posromántico purificador cuya labor fue soslayada por sus continuadores pese a ocupar por sí misma un puesto destacado en las letras catalanas contemporáneas. Su actitud combativa de intelectual y artista nietzscheano y su postura de guía de una sociedad a regenerar, fue dejando paso en su madurez a un catolicismo tradicionalista que no abandonó, sin embargo, su matiz crítico y socialmente comprometido, cuyo mejor fruto es el *Cant Espiritual*. Entre el resto de los poetas modernistas que escribieron en catalán destaca un grupo de Mallorca en el que sobresalen Miquel Costa i Llobera (1854-1922), cuya poesía de sabor clasicista marca la transición entre *Renaixença* y *Modernisme*; y Joan Alcover (1854-1926), que comenzó escribiendo en castellano, pero encontró en el catalán su lengua más sincera y profunda: sus libros *Cap al tard* (1909) y *Poemes bíblics* (1918) destacan por su culto a la belleza. También gozó de un sentido netamente clasicista del verso Gabriel Alomar (1873-1941), uno de los mejores teorizadores del movimiento.

También la novela catalana tuvo por estos años algunos buenos cultivadores,

aunque de ninguno de ellos puede decirse que sea estrictamente modernista. Existió en primer lugar una tendencia de novela naturalista de alcance simbólico y siguió cultivándose una novela costumbrista cuyo mejor representante fue Santiago Rusiñol (1861-1931), de quien podemos recordar el conjunto de estampas publicadas en 1902 con el título *El poble gris* (*El pueblo gris*). Rusiñol fue también un notable dramaturgo cuyas piezas más características representan el drama del artista enfrentado a una sociedad que no comprende su labor. Pero, para terminar con la narrativa, señalemos dentro de la estética modernista la novela de temática decadente de Miguel de Palol (1885-1965) *Camí de llum* (*Camino de luz*, 1909).

Recordemos, por fin, que el teatro encuentra en el «Modernisme» uno de sus mejores momentos en Cataluña, más que por la altura de sus representantes, por el establecimiento y consolidación de las condiciones que todavía hoy —con sus dificultades— subsisten en el panorama dramático catalán. El mejor de los dramaturgos de la época fue Josep Maria de Sagarra (1894-1961), de considerable influjo en la primera mitad de nuestro siglo. En la anteguerra cultivó el teatro poético y el teatro costumbrista —género con el cual se ganó la admiración del público gracias a obras como *El matrimoni secret* (1922) y *L'hereu i la forastera* (*El heredero y la forastera*, 1949)—; a partir de los cincuenta dio forma a un teatro intelectualista y simbólico de menor favor popular. Técnicas cercanas a las simbolistas utilizaron autores como Adrià Gual (1872-1943), autor, director, teórico y, sobre todo, renovador de la escena y de la vida teatral catalana; citemos junto a él a Josep Pous i Pagès (1873-1952), a quien se puede tener por un verdadero artesano de la palabra. Pero este tipo de teatro es una excepción en el panorama de estos años, cuando las piezas estrenadas suelen tener carácter sociopolítico —en línea fundamentalmente anarquista y popular—. Entre los escritores «políticos» destaca Felip Cortiella (1871-1937), creador de una importante infraestructura teatral al servicio del proletariado; y, entre los cultivadores de un teatro popular reivindicativo, Ignasi Iglésias (1871-1928), que puso en escena las condiciones de vida de los desfavorecidos con tintes melodramáticos y humanitaristas de escasa verosimilitud.

3. La «Generación del 98»

En la primera década de nuestro siglo, algunos críticos agruparon a determinados autores contemporáneos bajo la denominación de «Generación del Desastre»: se les llamó así porque su actividad había coincidido con la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898. Pero fue Azorín, precisamente integrante del grupo, quien en 1913 acuñó la denominación de «*Generación del 98*», término que ha tenido fortuna pese a todas sus posibles matizaciones. Al margen de la oportunidad del marbete de «noventaiochismo», estos escritores ciertamente aprovecharon la situación histórica para hacer ver a los gobernantes y a los españoles en general la necesidad de una

reforma nacional de la que hicieron sus propias señas de identidad. En cuanto al concepto de «Generación», usual en los estudios históricos y literarios desde mediados del siglo XIX, insistiremos al menos en un par de aspectos: el primero, en la similar formación ideológica de los integrantes del 98, que en su mayoría pasaron por la Universidad y disfrutaron de una cultura superior (aunque el hecho decisivo en este sentido fue el que estudiaran o estuvieran vinculados a la Institución Libre de Enseñanza, primer núcleo importante de enseñanza laica existente en España); en segundo lugar, recordemos que los integrantes de la Generación del 98 vivieron, al menos en su juventud, experiencias comunes, y que llegaron a convivir artísticamente más o menos estrechamente; algunos tuvieron cierto grado de amistad y, a pesar de sus divergencias, participaron en actos colectivos, escribieron en las mismas revistas y adoptaron posturas comunes ante determinados problemas.

La razón por la que en la nómina de autores noventaiochistas se incluyen en la actualidad nombres no considerados por Azorín, mientras que se excluyen otros, se halla en el establecimiento de las que hoy se tienen por características comunes a la trayectoria vital, artística e ideológica de los autores del 98. Tres grandes tipos de preocupaciones los aglutinaron por encima de sus diferencias personales y, sobre todo, de sus divergencias ideológicas: la preocupación política (a veces de tono patriótico); la preocupación religiosa; y sus ideales literarios y artísticos. Entre las tres existe una fuerte relación nacida del acusado idealismo del pensamiento noventaiochista: la Generación no entendía las posibilidades de una reforma material sin haber asistido antes a una reforma espiritual, y viceversa: el espíritu humano no puede transformarse si antes no lo hacen las condiciones materiales en que vive el hombre.

En cuanto a sus ideas políticas, estuvieron de acuerdo en rechazar las actuaciones y modos políticos de la Restauración; atacaron el caciquismo y el conservadurismo y comprendieron y expusieron la necesidad de reformas en España. Para todos estuvo clara la necesidad de un reformismo integral, que afectase no sólo a la política, sino también al pensamiento y a las costumbres españolas. Pero, mientras que en sus años de juventud adoptaron por lo general posturas progresistas, en su madurez solieron refugiarse en ideales conservadores que cifraron en un patriotismo lírico y subjetivista. Por otro lado, su tratamiento de la problemática religiosa participa de la preocupación existencial característica del pensamiento contemporáneo: la existencia de Dios, la posibilidad de una vida eterna, el dolor y la muerte, el sentido de nuestra existencia, etc., son algunos de los temas que pueden aparecer en sus obras tratados, lógicamente, no desde la convención católica, sino desde la heterodoxia.

Digamos por fin que la estética de la Generación rechaza en líneas generales el esteticismo, abandona el formalismo y el ornamentalismo y persigue un planteamiento intelectualista pero comunicativo de la literatura —si bien debemos recordar que muchos noventaiochistas compusieron sus primeras obras en estilo modernista e incluso pueden ser tenidos por tales (es el caso, sobre todo, de Valle-

Inclán y de Machado)—. El arte literario del 98 se caracteriza por la búsqueda de la verdad y por sobreponer el interés intelectual al artístico; es decir, aspira a la profundización en la idea sin renunciar a la claridad y la sencillez, razón por la cual los noventaiochistas son básicamente prosistas (no diremos novelistas, dados el frecuente cultivo del ensayo y, sobre todo, sus originales planteamientos e ideales narrativos, en línea con una cierta renovación del género).

4. Autores «noventaiochistas»

a) Unamuno

El bilbaíno Miguel de Unamuno (1864-1936) defendía en su juventud los ideales socialistas —estuvo afiliado al P.S.O.E.—, hasta que una honda crisis de valores le hizo rechazar el marxismo. Catedrático y rector de la Universidad de Salamanca, donde vivió hasta su muerte, Unamuno fue un hombre muy influyente en la vida pública como máximo opositor de la Corona y de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1929). Se le confinó al exilio durante seis años (1924-1930) en Fuerteventura y en Francia y, a su regreso a España, exigió públicamente la instauración de la República; sin embargo, la marcha de los sucesos durante los dos últimos años de la II República Española le desilusionó tan grandemente que llegó a apoyar a Franco, aunque después se opuso a los rebeldes y murió bajo arresto domiciliario.

I. EL PENSAMIENTO UNAMUNIANO: LOS ENSAYOS. A pesar de la fuerte presencia en su obra de la especulación filosófica —todavía hoy se duda de si Unamuno fue filósofo o creador literario— y del predominio en su prosa de elementos expositivos y argumentativos, Unamuno supo hacer partícipe al lector de sus preocupaciones y, para evitar que éstas fuesen meras abstracciones, procuró darles vida gracias a su uso del idioma. Su estilo es expresivo y sincero, y a su prosa, descarnada, carente de adornos y efectos innecesarios, sólo le interesa la idea y plasmarla con sinceridad. El pensamiento unamuniano se vuelca de forma casi obsesiva sobre el tema de la muerte y de la inmortalidad: toda su vida estuvo el autor angustiado por el problema del sentido de la existencia, por la posibilidad o no de una vida más allá de la muerte y por el destino de nuestra conciencia. La angustia con que trata el tema evidencia que nunca fue Unamuno un pensador frío que sólo sometiese sus preocupaciones al filtro de su inteligencia, sino que las impregnó de sentimiento vital.

Citemos al menos dos ensayos muy característicos de su pensamiento y estilo. El primero de ellos es *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), que adolece de la típica interrelación noventaiochista entre materialismo y espiritualismo. Este ensayo indaga en los problemas humanos y nacionales sirviéndose de la figura de los dos personajes cervantinos: a Don Quijote le asigna Unamuno varios significados simbólicos, entre

los que destacan el de la búsqueda de la fama y, con ella, de la inmortalidad (desde el respeto al concepto renacentista); y el de la necesidad de una visión espiritualizada del mundo y de la existencia en contra del imperio del materialismo. Estas ideas se encuentran más sistematizadas en *Del sentimiento trágico de la vida* (1914), que parte de una experiencia humana incontestable: la conciencia de la existencia propia y, en consecuencia, el miedo a la no-existencia. De ahí el terror a la nada y nuestro afán de inmortalidad, para cuya explicación no le sirve a Unamuno el pensamiento cristiano: según éste, la inmortalidad se gana con un «estado de gracia» ajeno a la voluntad y dependiente de un Dios lejano. Pero para el autor la fe es un proceso, un conjunto de momentos dinámicos, contradictorios y conflictivos; y la verdad se mide por necesidad, siendo verdadero aquello que por necesidad debe serlo, pues contribuye a dar sentido a la vida humana.

II. OBRA NARRATIVA. No existe acuerdo sobre el valor literario de las novelas de Unamuno: mientras que unos ven en ellas su aportación más original, otros creen que a sus narraciones les falta arte literario. Las novelas de Unamuno son ciertamente flojas en diversos aspectos: su ritmo decae con frecuencia; sus argumentos son poco verosímiles; y los personajes carecen de consistencia, pareciendo más encarnaciones de ideas que personas reales. Pero hemos de advertir, en primer lugar, que Unamuno fue un pensador que utilizó como medio de comunicación la creación literaria antes que el ensayo filosófico; y, en segundo lugar, que no se sirvió de la novela realista tradicional, sino de un tipo de narrativa innovadora cuyo centro de interés era, en su caso, su valor simbólico. Sus preocupaciones formales remiten a sus preocupaciones intelectuales y en su novela predominan la abstracción y, consecuentemente, el esquematismo, la desnudez, el simbologismo, etc.; apartándose deliberadamente del relato realista decimonónico, ensayó una novela aparentemente más indefinida e inconsistente en la que acciones, personajes, lugares, etc. parecen hallarse como inacabados o desdibujados (no en balde Unamuno acuñó el término «nivola» para diferenciar su narrativa de la «novela» tradicional). Sus argumentos se ciñen al mundo íntimo de los personajes; desaparecen el retrato y el paisaje tradicionales en favor de otros simbólicos; el autor se inmiscuye en la narración y discute con los personajes las posibilidades del relato, etc.

Su obra narrativa se inició con una novela tradicional —*Paz en la guerra* (1897), de corte galdosiano—, pero Unamuno dio muestras bien pronto de sus ansias de ruptura con *Amor y pedagogía* (1902). Sus obras más significativas son aquéllas que responden a su pensamiento y estilo: la más temprana fue *Niebla* (1914), que trata de forma original, innovadora y simbólica el tema de la muerte. El relato queda roto en el momento en que Unamuno decide intervenir como autor recriminándole al protagonista, Augusto Sánchez, su intento de suicidio. A partir de ese momento, la novela se transforma en una reflexión dialéctica sobre la vida y la muerte que concluye con el reproche del personaje de que se le haya otorgado, más que una

existencia real, una «niebla»; pero, antes de desaparecer, le advierte a Unamuno que quizá también él sea sólo un sueño de Dios y que finalmente muera cuando éste deje de soñarlo. Menos interesante es *Abel Sánchez* (1917), cuyo tema es, sin embargo, característicamente noventaiochista: la envidia. Técnicamente, interesan sus monólogos interiores, las continuas digresiones y la inclusión de personajes simbólicos.

La tía Tula (1921) también trata un tema grato al autor y que encontró acomodo en la producción de otros contemporáneos: el de la maternidad frustrada. El hecho de subrayar en ella los aspectos más complejamente psicológicos hace de ésta una de las novelas unamunianas aparentemente más tradicionales; a pesar de todo, sigue siendo un relato donde interesan fundamentalmente las ideas y cuyos personajes y acciones tienen algo de simbólico. Tula, maternal y protectora, gobierna e incluso de algún modo tiraniza a quienes tiene a su alrededor, quizá porque nunca será madre y de este modo encauza su instinto. Junto a *La tía Tula*, y en el género de la novela corta, la mejor narración de Unamuno es *San Manuel Bueno, mártir* (1931), sin duda su obra más personal y a la vez más característica. Este breve relato plantea paralelamente dos temas —el de la fe y el de la inmortalidad— de una forma similar a como lo hizo en el ensayo *La agonía del cristianismo* (1924): toda religión nace de un conflicto interior que no debe traspasarse a los demás, sino que debe resolverse en una opción por la santidad, por un mesianismo purificador y enaltecedor. Don Manuel Bueno, sacerdote de un pequeño pueblo, sufre el drama íntimo de permanecer fiel a su vida consagrada sin tener fe total en Dios, ya que cree imposible la vida después de la muerte y más aún la resurrección de los muertos. Pese a todo, el cura vive ejemplarmente hasta el punto de ganarse fama de santo (y, efectivamente, podemos pensar que don Manuel lo es al haber sacrificado toda su vida, su vida como sacerdote, a la fe del pueblo).

III. POESÍA Y TEATRO DE UNAMUNO. Unamuno comenzó a escribir poesía ya en su madurez, en una faceta de su creación literaria que durante bastante tiempo ha sido relegada. Hoy podemos afirmar que, sin ser un gran poeta, a él se le deben composiciones poéticas interesantes; buen conocedor de la lírica extranjera, Unamuno bebió directamente de fuentes románticas y posrománticas: los italianos y, en concreto, Leopardi, son sus modelos fundamentales, como de Kierkegaard le viene el fondo de su pensamiento; pero en su poesía existen también resonancias de Bécquer y del Modernismo hispánico. Los temas y preocupaciones de su obra lírica son idénticos a los de su prosa —sus dudas sobre la inmortalidad, el sentido de la existencia, el dolor y la muerte, etc.—, aunque en este caso el género le permite modulaciones más personales. Podemos destacar *El Cristo de Velázquez* (1920), una de sus obras más conocidas; y su amplio *Cancionero* (que se publicó en 1956 y que reúne sus composiciones poéticas desde 1928 hasta su muerte). No busquemos en su poesía, sin embargo, riqueza visual ni musicalidad; sus poemas pueden llegar a

parecernos prosaicos, aunque emocionan por su profundidad de ideas, por su sinceridad y, sobre todo, por el personal sentimiento que las invade.

Prácticamente desconocida sigue siendo la producción dramática unamuniana, integrada por un considerable número de piezas que ni llegaron a ser representadas en vida de su autor ni puede decirse que hayan gozado de difusión. La mayor parte de ellas son tragedias clasicistas que se sirven del mito para la dramatización simbólica de conflictos humanos: es el caso de *Fedra* (1910), *Soledad* (1921) y *El otro* (1926), acaso sus piezas más características.

b) Baroja

El donostiarra Pío Baroja (1872-1956) fue un personaje curioso dentro del panorama de la literatura española del siglo xx: objeto de respeto y, en su madurez, hasta de veneración —es de sobra conocida la consideración que le profesaba Hemingway—, fue persona poco sociable y un exaltado misógino. En su juventud se interesó por múltiples y diversas cuestiones intelectuales y abrazó causas políticas progresistas; con Azorín y Maeztu formó el «Grupo de los Tres», pero su anarquismo inicial fue diluyéndose y desembocó en un desinterés total por lo que no fuese su creación literaria. Apresado por las tropas franquistas en 1936, fue liberado, se exilió en Francia y después de la guerra regresó a España obligado por la invasión alemana, teniendo a partir de esos momentos graves problemas con la censura.

I. ALGUNAS NOVELAS DE BAROJA. Sería imposible citar aquí no ya todas, sino sólo las más significativas de las novelas de Baroja, debido tanto a la extensión de su producción como a su importancia en el panorama de la literatura española del siglo xx.

Su época de madurez se inició con *Camino de perfección* (1902), cuyo protagonista es, en buena medida, una representación del propio Baroja y, posiblemente, de toda la Generación del 98: un joven educado de forma tradicional en un ambiente opresivo que anula su voluntad. Su huida hacia tierras de Castilla constituye su «camino de perfección», la experiencia gracias a la cual logra romper con sus prejuicios y con sus falsos ideales, asumir conscientemente unos nuevos valores y hacerse su propia vida. El «hombre nuevo» salido de esta experiencia tiene su campo de acción en la sociedad, donde está llamado a imponer su voluntad. En ella se entabla *La lucha por la vida* —título de una de las más importantes trilogías de Baroja—: *La busca* (1904), la mejor de las tres novelas y una de las mejores de toda la producción barojiana, nos presenta a dos jóvenes en busca de un futuro mejor dentro de una sociedad injusta; la historia se desarrolla en *Mala hierba* (1904) y en *Aurora roja* (1905), que son también el relato de un fracaso y de una insatisfacción de la que sólo la muerte puede librarnos. Gran importancia tiene también *El árbol de la ciencia* (1911), pues constituye un excelente resumen de sus sentimientos y los de la

Generación. Aunque la novela parece orientarse en principio hacia el género de la novela política —con la denuncia de los males sociales y, sobre todo, de la situación del pensamiento y la cultura en España—, *El árbol de la ciencia* es básicamente la historia de una desorientación existencial: la de un joven convencido de que la ciencia (en su sentido más amplio: el conocimiento) es la única salida a los problemas de la sociedad y del individuo; y que, cuando comprende que la razón tiene sus límites, renuncia a toda intervención social y opta por plantear los problemas en clave individual. Pero justamente al lograr cierta felicidad en esa renuncia, mueren su hijo y su esposa, y él se suicida. Baroja parece concluir que pensamiento y acción son incompatibles, que la razón lastra nuestra existencia y la conciencia nuestra felicidad, como si sólo en la inconsciencia pudiese encontrarse aquélla en cierto grado.

Aparte de estas novelas, fundamentales para conocer su pensamiento, Baroja es autor de muchas otras de gran valía. Podemos recordar alguna de sus obras de «la tierra vasca», sobre todo *Zalacaín el aventurero* (1909), relato fresco y tierno —hasta cierto punto autobiográfico— sobre la guerra carlista; y, en una línea similar, sus novelas sobre el mar, entre las que sobresale *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), auténtica novela de aventuras marinas con todos los alicientes del género. Muy distintas son sus novelas críticas, en que pone en entredicho los comportamientos sociales: la trilogía *Las ciudades* es la más significativa: *César o nada* (1910), *La vida es así* (1912) y *La sensualidad pervertida* (1920) denuncian los defectos de la vida española y exponen la necesidad de su regeneración; pero es tanta la fuerza de la indolencia y tal el estancamiento hispano, que los llamados a realizarla acaban derrotados.

II. CARACTERÍSTICAS DE LA NARRATIVA BAROJIANA. La narrativa barojiana está en contacto directo con la sociedad y se vincula estrechamente a las costumbres, formas de vida y pensamiento españoles de la primera mitad del siglo XX; sin embargo, al autor no le interesaba tanto criticar a una sociedad concreta como a la humanidad en su conjunto. Es curioso que él, uno de los narradores más pesimistas del siglo XX español, transmitiese como ningún otro en su obra esa sensación de vida; que contactase tan estrechamente con la vida real de los barrios, las calles y los patios de vecindad —madrileños en su mayoría— tan frecuentes en su novela.

El radical anarquismo barojiano provenía de una absoluta carencia de convicciones: filosóficamente, Baroja practicó un nihilismo que no fue óbice para la creación continua de un sistema moral que concluyó, con Schopenhauer, que la única forma posible de superar la infelicidad inherente al conocimiento es conseguir una serenidad basada en la indiferencia («ataraxia»); y, con Nietzsche, que el hombre debe afirmar su voluntad por encima de cualquier otro valor, sin restricciones morales ni sociales. Sólo confiaba en la fuerza de los individuos y recelaba de las soluciones colectivas; puesto que para Baroja el ser individual es la única verdad, no existe —consecuentemente— más que el propio interés y la propia supervivencia. Debido a su

formación científica —era doctor en medicina—, contemplaba al hombre como un animal y a la sociedad como una jungla donde sólo los más fuertes sobreviven; pensaba que el hombre tiene que renunciar a cualquier ideal, a sus sueños e ilusiones, y que la sociedad debe admitir que los más capaces la transformen para los demás.

Podría parecer que la suya tendría que ser una novela intelectualista y sesudamente filosófica; y nada más lejos del estilo barojiano, dechado de inmediatez antirretórica y de coloquialismo extremo hasta la incorrección y el vulgarismo. Muchos siguen reprochándole a su obra falta de «arte», y es que a Baroja le interesaba fundamentalmente el contacto con la realidad, con la sociedad y la vida que le habían tocado en suerte. Su estilo inmediato, seco y hasta cortante nos demuestra, en fin, que no le interesaba cuidar la forma; y que, en cuanto a las ideas, sabía exponerlas tan crudamente que parecen no pensadas. No es así, por supuesto; sucede que Baroja es esencialmente narrador de «aventuras»: sus relatos transcurren rápidamente gracias a su párrafo corto, a su limitado vocabulario, a sus numerosos personajes. Poco importa que prácticamente no existan descripciones de los escenarios ni detallados retratos de sus personajes, porque estamos ante una novela vitalista, desbordante e imaginativa de gran influjo en todo el siglo xx. En consecuencia, y para finalizar, Baroja sigue pareciéndonos el más moderno de los autores del 98, a la vez que el más sincero a pesar de sus contradictorios ideales.

c) «Azorín»

José Martínez Ruiz, conocido como «Azorín» (1873-1967), fue disconforme y rebelde durante su juventud, cuando abrazó el anarquismo revolucionario. Junto a Maeztu y Baroja, formó parte del «Grupo de los Tres» y hasta la entrada de nuestro siglo colaboró en la difusión de su credo; en su madurez, sin embargo, derivó a un escepticismo sin estridencias, más estético que vital, que junto a su afabilidad y civismo permitió que fuesen olvidados sus «pecados de juventud».

El primer síntoma inequívoco de esta evolución lo tenemos en *La voluntad* (1902), que supuso un cambio radical en su producción literaria (quizá por eso aparezca aquí por vez primera el personaje cuyo nombre, «Azorín», adoptó como seudónimo). En ella trata el tema, frecuente en la Generación del 98, de la necesidad de una fuerte voluntad para la creación de un destino propio. La novela, no obstante, se cierra con el fracaso del protagonista, convertido en un ser vulgar —la vulgaridad y la decrepitud son notas que se acentúan en *Antonio Azorín* (1903), muy característica ya del estilo del autor por su impresionismo—. Pero es *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904) la obra que, en estos años, desembocó en el pleno estilo azoriniano, sobresaliente por su dominio del idioma, sus alardes impresionistas y su subjetivismo, que implican la desaparición en su novela de la acción, sustituida por estampas y cuadros.

Azorín continúa esta línea en otros libros que poco tienen de novelas: se trata de

colecciones de relatos donde predomina la visión de los pueblos castellanos o la reflexión sobre determinadas ideas filosóficas (especialmente sobre la muerte y el paso del tiempo). Citemos entre ellas *Los pueblos* (1905) y *Castilla* (1912), donde Azorín se dedica a retratar poéticamente los detalles de la vida cotidiana y a captar el paso del tiempo sobre los objetos y la Historia, como si el arte pudiese detener el discurrir del tiempo y salvar las cosas de la nada. Este nihilismo existencialista marca fuertemente la prosa de Azorín con la impronta del discurrir temporal, que se apodera de la materia y de los elementos narrativos; estéticamente, el resultado es un impresionismo que parece «petrificar» lo que contemplan los ojos del artista, como si todo durase un momento mientras el tiempo pasa inexorable.

Esta idea tiene su máxima expresión en sus obras de madurez, alejadas ya de la forma convencional de la novela: *Doña Inés* (1925), en la que da forma narrativa a la idea nietzscheana del «eterno retorno», es la más tradicional de ellas, y una de sus mejores novelas. La omnipresencia del tiempo determina la existencia de sus protagonistas y la marca con el estigma de la destrucción que les impide realizarse plenamente como personas. Como prosa poética debe ser calificada la obra *Pueblo* (1930), hecha de retazos impresionistas sobre los objetos y las categorías de pensamiento más diversas, y que ofrece algunas de las muestras más características del estilo azoriniano:

Madera; esparto; madera y esparto. Travesaños; respaldar; asiento. Una silla baja; baja para coser ante el costurero. Cosiendo; siempre cosiendo. La luz que ilumina el costurero y que ilumina la silla. Cuatro pies cortos; el asiento de delgada cuerda de esparto; o de paja. El respaldo con sus travesaños. (...)

Todavía hoy no existe acuerdo sobre el valor de la obra narrativa de Azorín, integrada por novelas, ensayos, cuentos, artículos, etc.; por todo lo que le sirviese para la creación en prosa. El único interés real del autor, su única preocupación fue el estilo; de ahí que, salvo excepciones, sus obras carezcan de argumento y presenten personajes poco profundos. Azorín estaba convencido de que la novela no tiene por qué seguir una acción lineal ni por qué adoptar un molde realista: dado que nuestra percepción y reproducción de la realidad están siempre filtradas por nuestra subjetividad, el novelista tiene que estar más atento a la forma que al fondo, al sentimiento más que a la verdad, al arte que a la idea. Por eso las características más acusadas de su obra son la sencillez, la claridad y la precisión; a Azorín se le reconoce por su frase brevísima, sin enlaces, por su particular uso de los signos de puntuación; y también por su afición al paisaje castellano, que gana en valores artísticos —descriptivos, sensoriales— gracias al lirismo de su prosa: nadie supo captar como él (con excepción de Antonio Machado) la esencia, el «alma» de Castilla, de sus campos, sus pueblos y sus gentes.

d) Otros noventaiochistas

Aparte de a los citados hasta aquí, se considera «noventaiochistas» a dos autores muy diferentes entre sí: uno de ellos, Ganivet, es tenido por precursor del 98; el otro, Maeztu, siguió una trayectoria tan radical que se le puede tener por uno de los principales ideólogos del fascismo español.

Al granadino Ángel Ganivet (1865-1898) se le considera antecedente de los noventaiochistas, con quienes trabó un contacto muy esporádico. Pasó en el extranjero buena parte de su corta vida —a la que él mismo puso fin en Riga—, pues estuvo destinado como diplomático en Centroeuropa y luego en varios países nórdicos donde conoció el pensamiento preexistencialista característico de su obra. Escribió obras de creación —destaquemos su novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898)—, pero su preocupación fundamental por el tema de España encuentra su mejor expresión en el ensayo *Idearium español* (1897), obra de raigambre romántica en su afanosa búsqueda del «espíritu» español.

También predomina el tema de España en la obra del alavés Ramiro de Maeztu (1874-1936), cuyos primeros años de juventud los pasó fuera de España y que, al regresar a nuestro país, formó junto a Azorín y Baroja el llamado «Grupo de los Tres». Sus posturas anarquistas fueron suavizándose en un sentido regeneracionista que tiene su mejor exponente en su libro *Hacia otra España* (1899), pero su evolución ideológica no se detuvo ahí, sino que lo llevó mucho más lejos que a ninguno de los noventaiochistas. Durante la década de los años veinte, Maeztu se forjó un ideario tradicionalista y autoritario que lo convirtió en uno de los primeros y más notorios legitimadores de la dictadura (y lo puso frente al pelotón de fusilamiento recién iniciada la guerra civil). Estos ideales los defendió en la revista *Acción española* y tienen su mejor reflejo en *Defensa de la Hispanidad* (1934), donde ataca la democracia y el liberalismo y legitima un ideal imperialista resumido en una autoridad incontestable.

5. Antonio Machado, poeta del «98»

a) Vida y obra

Antonio Machado nació en Sevilla en 1875; su padre era un conocido folklorista romántico y liberal que educó a sus hijos Antonio y Manuel —también poeta— en la Institución Libre de Enseñanza. Ambos se inclinaron desde su juventud hacia la literatura: en Madrid trabajaron como actores y autores dramáticos, y por intereses literarios viajaron en 1899 a París, donde ya declinaba el Simbolismo. Al regresar a España, Antonio Machado comenzó su producción poética en clave modernista: es la época de *Soledades* (1903), libro influido a partes iguales por Darío y por Bécquer.

Pero la progresiva y característica depuración de su obra le empujará a rechazar una estética limitada a lo formal: el resultado es una segunda versión del libro con el título de *Soledades, Galerías y otros poemas* (1907), de tono más libre y personal.

Ese mismo año llegaba Machado como catedrático de instituto a Soria, donde conoció a Leonor, con quien se casó en 1909. Castilla fue para Machado, como para todo el 98, una realidad natural y esencial con la que sintonizó rápidamente y de cuya experiencia surgió *Campos de Castilla* (1912), su mejor libro. El revés de la muerte de Leonor en 1912 le lleva a abandonar Soria; se traslada a Baeza, donde escribió las nuevas composiciones que añadiría a la segunda edición de *Campos de Castilla* (1917) en recuerdo de Leonor y de Soria. Aunque los poemas más hondos, los más sentidos, los ha reservado a Castilla y a su recuerdo, a partir de 1913 Machado se abre en Andalucía a la realidad, a la objetivación de una situación concreta. Su poesía gana en realismo y arremete contra una España envejecida e inferior frente a la cual coloca una España nueva, joven y anhelada. Tras este período vuelve a Castilla, a Segovia: Machado es ya un poeta consagrado a pesar de mantenerse al margen de los ambientes culturales y de cualquier moda literaria.

A partir de 1927, a raíz de su elección como miembro de la Real Academia, Machado pasa su vida entre Segovia y Madrid —en ésta última conoció a Pilar Valderrama, amor de madurez escondido en sus versos tras el seudónimo de «Guiomar»—. El gobierno de la Segunda República —recién instaurada y vista con buenos ojos por Machado— le proporcionó en 1931 una cátedra en el Instituto Cervantes que le permitía mayor libertad para desarrollar su labor literaria. La Guerra Civil le sorprende en Madrid, desde donde se proclamó defensor de la República; en tanto que personaje conocido, debió de pasar pronto a Valencia, desde donde se trasladaría a Barcelona junto a quienes ya iniciaban el camino del exilio. Machado se confinó en Francia, en el pueblecito de Collioure, donde murió pobremente en 1939, sin ningún honor ni cargo en el exilio, «casi desnudo, como los hijos de la mar», como él había anunciado.

b) *El Machado modernista*

Los inicios de la poesía de Antonio Machado se corresponden con los del Modernismo más superficial y «oficializado»; es decir, con los de una retórica y una imaginería tópica que, en España, presentaba todavía restos acusadamente posrománticos y que, en el caso de Machado, revelaba un fuerte y decisivo influjo de la lírica de Bécquer. Esta primera etapa abarca los primeros años de nuestro siglo y a ella podemos adscribir dos libros, *Soledades* (1902) y *Soledades, Galerías y otros poemas* (1907) —este último, revisión y ampliación del primero—. *Soledades*, pese a romper con la tradición, no puede ser tenido por estrictamente modernista: en primer lugar, porque no existe en él ese culto formalista y sensualista propio del Modernismo; en segundo lugar, porque las notas decadentes y simbolistas no dejan

de ser leves toques que no hacen un estilo:

*Las ascuas de un crepúsculo morado
detrás del negro cipresal humean...
En la glorieta en sombra está la fuente
con su alado y desnudo Amor de piedra,
que sueña mudo. En la marmórea taza
reposa el agua muerta.*

En realidad, estamos ante un Modernismo intimista con influencias románticas, con algún resabio decadente y vertebrado sobre pretensiones simbolistas. La presencia de imágenes como la fuente y la tarde —recurrentes en la obra machadiana—, así como la de las galerías —con que Machado quiere simbolizar la interioridad del alma— constituyen todos ellos símbolos de realidades más profundas que son las que realmente alientan la producción de Machado. Es por tanto altamente significativo el hecho de que en el plazo de cinco años exista una «segunda versión» de *Soledades*, ya que la edición de 1907 elimina justa y decisivamente los poemas más modernistas. Esto significa que el entronque de Machado con el Modernismo no dejó de ser pasajero y que en pocos años el poeta lo había abandonado para dedicarse a ahondar en su propio interior y descubrir en él la esencia poética.

c) *Poesía de madurez*

Hasta tal punto hay una depuración estética en *Campos de Castilla* (1912 y 1917), que el libro se abre con «Retrato», un poema en que se lanza el siguiente manifiesto poético:

*¿Soy clásico o romántico? No sé. Dejar quisiera
mi verso, como deja el capitán su espada:
famosa por la mano viril que la blandiera,
no por el docto oficio del forjador preciada.*

La depuración se realiza, por tanto, en clave de clásica modernidad: la poesía se lanza a la búsqueda de la verdad esencial, y debe traspasar lo aparente para llegar a lo auténtico, lo superficial para aspirar a lo profundo. El que la obra de Machado vaya adoptando progresivamente un aire meditativo e introspectivo se corresponde con esa necesidad de apresar la verdad: son las ideas las que van ganando peso en su producción, en detrimento de una forma puesta a su servicio. Por esta razón ha querido adscribirse a Machado al «noventaiochismo», cuando en realidad tanto su evolución ideológica como sus aspiraciones distan mucho de él; hay, no obstante, un período limitado durante el cual su expresión responde a las expectativas y las preocupaciones del 98:

¡Oh sí! Conmigo vais, campos de Soria,
tardes tranquilas, montes de violeta,
alamedas del río, verde sueño
del suelo gris y de la parda tierra,
agria melancolía de la ciudad decrepita.
Me habéis llegado al alma,
o acaso estabais en el fondo de ella? (...)

No es *Campos de Castilla*, sin embargo, un libro de poemas descriptivos, sino fruto de una interpretación del paisaje castellano, sobre el cual proyecta el poeta sus propios sentimientos por medio de una técnica impresionista. Esta línea noventaiochista podemos descubrirla en la preocupación patriótica de gran parte de *Campos de Castilla*, donde existen excelentes composiciones sobre el pasado, el presente y el futuro de España. Los tonos con que trata el tema variarán en el espacio de estos años, yendo de una actitud de lírica exaltación a la de un regeneracionismo que pretende la transformación social a través del perfeccionamiento moral del individuo. Pero habría de ser en la segunda edición de *Campos de Castilla* donde el tema de España encontrase los ecos más característicos de la obra machadiana. Entre 1913 y 1915, aproximadamente, asistimos al momento más esperanzado de su evolución: la fe en el futuro no se limita entonces a Castilla, sino que se extiende a toda España. Su visión se ha vuelto, sobre todo, más objetiva; se aleja de las soluciones netamente idealistas y, sin renunciar a la búsqueda de la esencialidad característica de su producción poética, existe ahora una reflexión basada en elementos más inmediatos.

En las últimas composiciones incluidas por Machado en *Campos de Castilla* podemos situar el arranque de la última etapa de su producción. En estos años Machado escribe aparentemente poca poesía; quizá sea así, en beneficio de la prosa, que comienza a ganar terreno en su producción, pero hemos de tener en cuenta que las composiciones líricas de estos años se caracterizan por su brevedad, fruto —a su vez— de una extrema condensación. A los poemas aparentemente circunstanciales, elogios y semblanzas de amigos suyos y de autores del momento —que marcan en realidad sus afinidades intelectuales— se le unen brevísimas composiciones intimistas y filosóficas que destacan por su profundidad y sencillez. La sección «Proverbios y Cantares» de *Campos de Castilla* inaugura esta peculiar línea poética que Machado continuará en *Nuevas Canciones* (1924) y que tanto tenía —como él mismo reconoció— de folklorismo; es decir, de copla y saber popular tal como estaban practicando también algunos jóvenes poetas del 27 —a quienes profesaba admiración y a cuya obra le reconocía Machado más altos vuelos que a la de su generación—. En estas composiciones tendrán lugar preferente los temas de la búsqueda de la verdad, del paso del tiempo y de la presencia de Dios:

*¿Para qué llamar caminos
a los surcos del azar?...
Todo el que camina anda,
como Jesús, sobre el mar.*

Sus dos últimas obras, el *Cancionero apócrifo* y *Juan de Mairena*, son libros misceláneos. El segundo es una obra en prosa en la cual recopila Machado artículos y ensayos, párrafos sueltos, diálogos, etc. atribuidos a un personaje ficticio con mucho de filósofo y algo de poeta. El *Cancionero apócrifo*, por su lado, aunque recoge ensayos críticos sobre diversas cuestiones, destaca por la inclusión de las «Canciones a Guiomar», algunas de ellas de gran belleza por su sentido y sencillo lirismo.

d) La poética machadiana

Siendo la obra machadiana relativamente breve, sorprende la variedad de tonos e incluso de formas que adoptó, y es que fue Machado uno de los líricos más originales y de voz más personal que ha dado el siglo xx en España. Su recia personalidad impregna todos y cada uno de sus poemas, incluso sus composiciones iniciales, hasta el extremo de poder afirmarse que en ella se hallaba embrionariamente su obra de madurez; o dicho de otro modo: la tendencia de Machado a la reflexión y a la interiorización se manifiesta desde sus primeros poemas, aunque será en sus últimos años cuando encuentre sus formas idóneas.

En estricta atención a sus propias palabras —«la poesía es la palabra esencial en el tiempo»—, se ha subrayado frecuentemente la cimentación de la poética machadiana sobre la esencialidad y la temporalidad. Machado aspiró a separar siempre en su lírica lo accesorio de lo fundamental, lo anecdótico de lo esencial: en la poesía —según él— pueden cambiar los temas, el estilo, la métrica...; pero lo que hace literaria a una obra no es la forma, lo externo, sino la realidad misma, aunque trascendida por medio, en primer lugar, de la sencillez. En su producción lírica sólo hay sitio para una progresiva depuración de la realidad; con esto no queremos decir que su poesía sea simple, ya que, por el contrario, esta esencialización conlleva una seria y rigurosa profundización en la complejidad de la realidad. Si bien tal profundización debe realizarse con el filtro de la subjetividad, para nada afecta esto a la impresionante objetividad de la lírica machadiana: en su poesía hallamos su propia experiencia, real y objetiva, aunque no tal cual, sino reflexionada e interpretada en términos absolutos; en definitiva, esencializada en lo que se ha llamado «poesía de la esencia de la experiencia». Es precisamente esa experiencia la que marca la temporalidad de la lírica machadiana. El sentido del tiempo está registrado en su poesía a partir del propio tiempo personal: el tiempo pasado se nos ofrece como recuerdo —en un sentido muy proustiano—, esto es, como interpretación estrictamente personal de una experiencia también personal; por su lado, el futuro

está marcado por el signo de la esperanza, como si viniese cargado con lo que se anhela para el presente.

6. Otros autores de principios de siglo

a) Narradores menores

El género narrativo y, sobre todo, la novela corta gozaron de una vida brillante en todo el primer tercio del siglo xx español. El mercado editorial aprovechó la sed de lectura de las capas populares, que por estos años se incorporaron masivamente en España al público lector debido, fundamentalmente, al ambiente de convulsión social imperante.

Es por tanto lógico que muchos de estos autores le proporcionasen al siempre amplio y ecléctico género narrativo una dimensión social que tendría su mejor momento durante la República (véase el *Epígrafe 7.a. del Capítulo 4*). Uno de los narradores más ágiles y combativos de esta tendencia fue Manuel Ciges Aparicio (1873-1936), republicano militante que llegó a ser gobernador y cuya obra literaria está siendo recuperada tras años de silencio. Ecos regeneracionistas nos ofrece su obra más ambiciosa, *Los caimanes* (1931), aunque sus novelas iniciales presentan un mayor grado de compromiso político y una tendencia más acusadamente progresista. Cercano a esta tendencia estuvo «Silverio Lanza» (seudónimo de Juan Bautista Amorós, 1856-1912), cuya novela *Ni en la vida ni en la muerte* (1890) es una de las más tempranas que en España arremeten contra el caciquismo. También contra los abusos de los caciques se dirige una novela muy digna de ser reseñada, *Jarrapellejos* (1914), de Felipe Trigo (1865-1916). Trigo fue uno de los autores de novela «erótica» más populares de la España de principios de siglo, y muchas de sus obras fueron señaladas cimas narrativas —podemos recordar también *El médico rural* (1912), construida con algunos elementos autobiográficos—. Al género erótico pertenece también la obra de Eduardo Zamacois (1876-1972), que ganó gran popularidad con *Punto negro* (1897); sin embargo, su mejor novela posiblemente sea *La opinión ajena* (1913), por su convincente y equilibrado dramatismo. Más decadentes son las tintas de las novelas eróticas de José López Pinillos (1875-1922), que publicó con el seudónimo de «Parmeno». Utilizó un lenguaje grosero y se sirvió de situaciones descarnadas para la denuncia social y moral, aunque en la mayoría de las ocasiones se limitó a lo morbosamente superficial.

En el extremo contrario, opuestos incluso a los noventaiochistas, tenemos dos figuras de relieve que renunciaron y denunciaron toda modernidad y se refugiaron en temas y formas trasnochadas con un estilo y una seguridad, sin embargo, dignas de mención. Ricardo León (1877-1943) se sirvió de una prosa anacrónica para revivir un

pasado histórico con nula proyección en el presente. Su obra de mayor éxito, aporoblemática temáticamente y estilísticamente segura, fue *Casta de hidalgos* (1908). Recordemos junto a él a la cántabra Concha Espina (1877-1955), quien en cierta medida sigue el camino naturalista y costumbrista iniciado por su conciudadano Pereda (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 6.a.* del *Capítulo 6*). Sus novelas más significativas son *La esfinge maragata* (1914), donde denuncia la situación de la mujer leonesa; y *El metal de los muertos* (1920), relato situado en una zona minera cuya carga crítica queda totalmente diluida en una solución cristianizante.

b) *Representantes del teatro burgués*

A finales del siglo XIX la burguesía comenzó a llenar los teatros españoles hasta prácticamente hacerlos suyos. Las piezas representadas durante años estaban —como todavía hoy— dirigidas a ella y seguían en gran medida el anterior drama romántico: un teatro grandilocuente y retórico de gestos exagerados; es decir, el Romanticismo llevado a su extremo en vistas a satisfacer el gusto del público —cuyo máximo representante a finales del XIX había sido Echegaray (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 4* del *Capítulo 14*)—. En el teatro burgués español de principios de siglo prácticamente no hay lugar, salvo escasas excepciones, para las innovaciones técnicas ensayadas en algunos puntos de Europa; dominaban, por el contrario, las formas románticas y un fondo altoburgués aferrado a la tradición ilustrada; y, puesto que el género estaba pensado para espectadores burgueses, tampoco existía intención crítica, salvo la permitida —era el caso de Benavente— en la medida que esta clase la soportaba.

En la década de los veinte comienzan a aparecer, sin embargo, algunos autores disconformes y que se sirvieron del teatro para expresar sus ideales (incidamos aquí en las figura de Valle-Inclán, de cuyo teatro hemos tratado en el *Epígrafe 2.a.II.*; y de Lorca, del que hablaremos en el *Epígrafe 5.c.II.* del *Capítulo 4*). Serán ellos los encargados de ensayar nuevas formas teatrales al estilo de las europeas; romperán con las normas clásicas de representación; plantearán temas distintos a los estrictamente burgueses; criticarán a la clase dominante; fundarán incluso compañías independientes para gozar de mayor libertad creadora, etc. Se origina así un teatro innovador enfrentado al burgués, cada uno de los cuales podrá disfrutar de su momento de esplendor, de sus partidarios y sus representantes.

I. BENAVENTE. La figura más representativa de la comedia burguesa española fue Jacinto Benavente (1866-1957). Su influjo no se limitó sólo a este período, sino que alcanzó la posguerra, y su modelo teatral ha servido como punto de referencia para el teatro burgués español hasta nuestros días. El éxito arropó la obra benaventina durante muchos años, a pesar de que puedan señalarse en ella múltiples y evidentes defectos; ni más ni menos, sin embargo, que los impuestos por un género cultivado

en toda Europa con formas muy similares (razón por la que no debe sorprendernos que se le concediese el Nobel de 1922). Su teatro tiene hoy escasa actualidad, pues se limitó a la adulación de una clase concreta en un tiempo concreto; su crítica es escasa y superficial, y resulta más de un trivial desengaño vital que del análisis de la situación concreta; a sus personajes les falta profundidad y carácter propio; y, formalmente, la obra benaventina incurre a veces en un retoricismo injustificable al que hemos de reconocerle, no obstante, un excelente dominio del diálogo, cuya evidente y deliberada falta de profundidad respondía al deseo del autor de subrayar la intrascendencia de la burguesía acomodada.

El nido ajeno (1894), su primera obra, presentaba una evidente carga crítica en su denuncia de la opresión a que sometían las convenciones a la mujer casada. A pesar de tratarse de una de las mejores piezas de su autor —con su lenguaje cuidado y, sobre todo, adecuado al tema y a los personajes—, tuvo que ser retirada de cartel a causa del abierto rechazo del público. Benavente comprendió que la crítica que el público burgués estaba dispuesto a tolerar era mucho menor que la que él había manifestado en esta primera obra. Su aceptación de los límites impuestos lo llevaron a ser el más fiel representante de la comedia burguesa española y, sobre todo, de la llamada «comedia de salón», que arremetía contra las clases altas sin traspasar los límites de lo respetable: obras como *La noche del sábado* (1903) y *Rosas de otoño* (1905) denuncian la hipocresía y el convencionalismo altoburgués, pero con un alcance crítico mucho más limitado que el de la obra anterior, pues le exigen a las clases dominantes un modo de vida «razonable» que parece personificarse en las clases medias. El ataque contra toda extremosidad fue una de las constantes de teatro benaventino; otra buena muestra la tenemos en *La malquerida* (1913), un drama rural de gran fuerza donde Benavente dramatiza la fuerza de las pasiones en un medio incivilizado. Pero su mejor pieza es *Los intereses creados* (1907), uno de sus más peculiares ataques al cinismo característico de las clases altas: dominada por una ambientación de «Commedia dell'Arte», revestida de forma farsesca y plétórica de una lengua poética arcaizante, *Los intereses creados* es una pequeña pero inconsistente joya del teatro español del siglo xx.

II. TEATRO CÓMICO. El teatro cómico español de principios de siglo intentó captar la realidad de las clases populares; se trataba, sin embargo, de un teatro burgués por su eliminación de toda referencia a la real problemática social, por su deformación «desde arriba» de la imagen del pueblo —con su comicidad plenamente costumbrista— y, en definitiva, por estar pensado para su representación ante unas amplias clases medias. Este tipo de comedia había dado origen en el siglo xix al popularísimo «género chico», propio de una forma aproblemática de entender la sociedad. Bajo la forma de sainete o de zarzuela, el género se desarrolló durante largos años con gran éxito, y a él se dedicaron autores como Carlos Arniches y los hermanos Álvarez Quintero.

El madrileño Carlos Arniches (1866-1943) comenzó componiendo sainetes cuyo folklorismo regionalista acentuaba los rasgos diferenciadores y cuya comicidad tenía su clave en la riqueza y la fuerza expresiva nacidas de la deformación intencionada del habla popular. Entre los mejores sainetes de Arniches cabría destacar *El santo de la Isidra* (1898) y, sobre todo, *Los milagros del jornal* (1924). Con el paso de los años, en ellos potenció el autor los rasgos de amargura, deplorando la situación en que se hallaban las clases populares; sus piezas ganan entonces en profundidad, existe en ellas una denuncia explícita de la «chulería» y de la «guapura» y, en general, abandonan lo simplemente cómico por lo grotesco —tendencia acaso deudora del europeo teatro del absurdo—. Llega así Arniches a lo que él bautizó como «tragedia grotesca», donde lo cómico adquiere proporciones heroicas y roza el ridículo (aproximándose en este sentido al «esperpento» de Valle). Recordemos, sobre todas, *La señorita de Trevélez* (1916), donde tragedia y comedia se funden; así como *Los caciques* (1920) y *Es mi hombre* (1921).

Los sevillanos hermanos Álvarez Quintero, Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) nos presentan en sus obras una visión de Andalucía que incurre en los superficiales tópicos heredados y, por supuesto, obvia toda referencia a la realidad andaluza. Sus piezas tocan con pretencioso gracejo temas sentimentales y destacan por el uso de la lengua, sobre todo por la consagración del coloquialismo y por sus repetidos juegos de palabras. Sus obras más características son los sainetes —como *El cuartito de hora*—, hasta el punto de que muchas de sus comedias pueden ser tenidas por sainetes más desarrollados —recordemos *El genio alegre* (1906) y *Malvaloca* (1912)—.

Los Vanguardismos y la Generación del 27 en España

1. El Novecentismo y la Vanguardia española

La superación definitiva de las formas y la ideología decimonónicas en España se dio en un clima que viene llamándose «*Novecentismo*». El término nació a imitación del catalán «*Noucentisme*» con que se designa el momento de apuesta por la modernidad por parte de los sectores de la burguesía más avanzada. Por su afán de absoluta novedad y de superación decidida del XIX, el Novecentismo es el antecedente directo de la Vanguardia; más aún: es el clima, el ambiente en que ésta toma cuerpo. El Novecentismo tiene en común con las Vanguardias europeas su ideal universalista; en tanto que clima cultural, no se ciñó a lo español y, frente al 98 —que por estos años pretendía «españolizar Europa»—, entroncó sin temor con toda la cultura occidental y revisó globalmente el pensamiento y el espíritu españoles, que en muchos casos actualizó y vigorizó.

A diferencia del Modernismo (*Epígrafe 2 del Capítulo 3*), sus representantes poseen conciencia de haber superado el XIX y, frente a la conciliación de modernidad y tradición propia de los modernistas, apostaron decididamente por un mundo del que son cifra y símbolo la modernidad, el progreso y el cosmopolitismo (no en balde veían en la ciudad el resumen de un siglo XX capitalista, industrial y tecnificado). Nada más alejado, por tanto, del bohemio que el artista y el intelectual novecentistas, que poseen, ante todo, una voluntad artística e intelectual cultivadora del orden, la racionalidad, la selección y el sistema. Sus concepciones estéticas se resumen en lo que Ortega llamó «arte deshumanizado», según el cual el arte no se tiene sino a sí mismo por referente, con lo que pierde todo contacto con la realidad exterior y crea para sí mismo una «realidad otra» próxima a la vanguardista. La selección artística no se realiza, así pues, con base en criterios estéticos, sino conceptuales; la palabra novecentista está al servicio de la designación inequívoca y de la expresión de la idea, a cuya abstracción puede y debe aspirarse por medio de la lengua. Su afán de claridad nace de un ansia de perfección comunicativa cuyo ideal último es la neta desvelación al lector, limpia de cualquier contaminación, de la idea abstracta. De ahí la dificultad del arte novecentista, consciente y pretendidamente elitista a pesar de su aparente facilidad, salido de una minoría culta, y también minoritario, dirigido —como dijo Juan Ramón— «a la inmensa minoría».

Por tanto, casi interesa más el Novecentismo en tanto que movimiento ideológico que como corriente estrictamente artística, hasta el punto de que esa voluntad de poder que antes señalábamos le confiere al Novecentismo una de sus características más acusadas: su aproximación a los aparatos de poder ideológico. La «generación» novecentista —conocida también como «Generación del 14» por haber tenido su eclosión en torno a la Primera Guerra Mundial— fue la primera que, como grupo, tomó conciencia en España del poder tanto de los medios de comunicación de masas como de la educación de las élites, formándose de ese modo la minoría rectora que, en un escaso margen de años, hizo posible la instauración de la Segunda República española. El pensador y teórico José Ortega y Gasset (1883-1952) fue quizá quien más y mejor respondió a estos postulados: en 1914 fundó la Liga de Educación Política, llamada a inculcar el sentido de la participación en la vida pública —frente al plano especulativo al que se limitó la Generación del 98—; él mismo fundó en 1915 la revista política *España*, en 1917 *El Sol* y en 1923 la *Revista de Occidente*, sin duda el más influyente órgano de pensamiento —e incluso de creación literaria, junto a *La Gaceta literaria*, de Ernesto Giménez Caballero— durante casi dos décadas: por ella pasaron filósofos como Zubiri y María Zambrano, políticos como Araquistáin y Azaña, poetas como Lorca, Alberti y Guillén, etc. Es decir, que la cultura la establece entonces la clase intelectual desde arriba y es el resultado de haberla asumido como forma de dominio ideológico, originándose de este modo una «intelligentsia» cuya superioridad moral e intelectual le ha ganado en la sociedad una función rectora (estas formas de «caudillismo» cultural, que no fueron exclusivas del Novecentismo español, posibilitaron el viraje casi inconsciente desde el establecimiento de un liberalismo republicano a la justificación del fascismo español).

2. Juan Ramón Jiménez, poeta novecentista

a) *Biografía*

Juan Ramón nació en Moguer (Huelva) en 1881, estudió con los jesuitas y en Sevilla comenzó la carrera de Derecho, que abandonó por la pintura y, más tarde, por la poesía. Sus colaboraciones en diversas revistas llamaron la atención de Villaespesa y Darío, quienes lo reclamaron —son palabras de Juan Ramón— para «luchar por el Modernismo» en Madrid, donde publicó sus primeros libros. Pero un nuevo mundo poético se le abrió con la lectura de los poetas simbolistas en el hospital francés donde había ingresado para superar el hondo estado depresivo causado por la muerte de su padre. Regresó a España y, después de pasar un tiempo en su pueblo natal, se trasladó a Madrid, donde conoció a Zenobia Camprubí, de origen hindú, con quien se casó en 1916 en Nueva York. Las nuevas experiencias —el matrimonio, el viaje y la

estancia en América— darían lugar a *Diario de un poeta recién casado* (1916), libro fundamental en la vida y obra de Juan Ramón Jiménez, quien a partir de ese momento inició su etapa de depuración poética.

Poco más puede decirse de la vida de Juan Ramón Jiménez, poeta aislado y retraído como pocos en España que se mostró poco amigo de actos públicos y rechazó cualquier honor. No obstante, fue muy admirado por una minoría culta entre la que sobresalían los jóvenes poetas del 27, y hoy se le tiene por una de las grandes figuras de la lírica del siglo xx en lengua castellana. A pesar de su indiferencia política, Juan Ramón abandonó España a los pocos días de haberse proclamado la Guerra Civil; después de pasar por varios países hispanoamericanos y por los Estados Unidos, el matrimonio fijó su residencia en Puerto Rico, donde se le notificó a Juan Ramón Jiménez la concesión del Premio Nobel de 1956 y donde murió dos años más tarde.

b) *Etapas de la poesía juanramoniana*

I. ÉPOCA MODERNISTA. Las composiciones de los primeros años de Juan Ramón Jiménez, entre 1900 y 1913, han sido agrupadas por lo general bajo el calificativo de modernistas. Ahora bien, habría que distinguir dos momentos en este período de producción poética: un primer momento de Modernismo «sensorial», en la línea más característica del movimiento; y un segundo momento, más suavizado —por así decirlo—, de Modernismo «sensible», poderosamente influido por un aire posromántico que tiene en Bécquer uno de sus principales referentes.

Juan Ramón Jiménez se inició en el Modernismo bohemio finisecular y cultivó una poesía anticonvencional que rompía con lo tradicional, una poesía inconformista cuyo esteticismo potenciaba el sensualismo, la decadencia y el malditismo para adoptar una actitud distinta frente a la sociedad. En estos años —ambos libros son de 1900— publicó *Ninfeas* y *Almas de violeta*, cuyo sentido del esteticismo y complacencia en la inmoralidad los aprendió no sólo del «fin de siècle» francés, sino también del Romanticismo más rebelde y marginal:

*Un suspiro lúbrico
estremeció el bosque triste y solitario...;
resonaron luego frescas carcajadas...;
y entre los ramajes de hojas cristalinas,
surgieron desnudas, radiantes y blancas,
hermosas bacantes (...).*

A caballo entre lo sensual y lo sensible hay algunos libros de Juan Ramón que dejan sentir la influencia de Bécquer sin existir aún una renuncia a la estética modernista. Pensamos en *Arias tristes* (1903) y en *Jardines lejanos* (1904), donde el

poderoso sentimiento de tristeza se acompasa con un mundo también triste y abocado a la muerte.

El segundo momento modernista potencia la conjunción entre poesía y sentimiento, abandona ese sentimiento de distinción y diverge abiertamente con la estética modernista. El poeta ensaya una lírica más serena, nacida de su necesidad de comunión con la naturaleza (por estos años Juan Ramón se encuentra en Moguer): en esta línea se halla su libro *Poemas mágicos y dolientes* (1911), en el que ansía una existencia optimista acorde con la naturaleza y donde pasa revista a los tópicos modernistas, rechazándolos por su artificialidad. Su retiro en Moguer le va a suponer el olvido de viejos valores y el descubrimiento de otros: revaloriza estéticamente lo popular y sus sentimientos pueden volcarse sobre el paisaje natural y humano de los pueblos, haciéndose eco incluso de las formas tradicionales en libros como *Baladas de primavera* (1910). En la misma línea se halla su obra en prosa más conocida, *Platero y yo* (1914), libro más barroco —más «andaluz»— de lo usual en Juan Ramón en el que parece existir una reconciliación con el mundo.

Más personales son sus *Elegías* (1908), en las cuales asume todas sus experiencias negativas como elemento purificador; su lírica se convierte entonces en un medio para instalarse en el mundo, para la germinación de un característico perfeccionamiento espiritual. En un estilo más complejo compone *La soledad sonora* (1911), donde hace referencia a la naturaleza como lugar de olvido que habla al hombre y lo ayuda a vivir siempre que éste sepa escucharla.

II. ÉPOCA «INTELECTUAL». En este momento Juan Ramón Jiménez intenta desnudar la realidad para conocer su verdadera y profunda significación, subrayando su denominación el hecho de que el poeta se sirviese de la poesía como instrumento de conocimiento metafísico. Es de estos años la idea —heredada del Simbolismo— de que las cosas tienen un «vestido» del que hay que desnudarlas para conocer su «cuerpo», su ser real, idea en la que hay, además, una dimensión ética: el conocimiento de las cosas en su ser verdadero hace igualmente más verdadero al hombre.

Diario de un poeta reciencasado (1916) es el libro definitivo en la evolución poética de Juan Ramón Jiménez, el que supone la ruptura definitiva con cualquier modo poético anterior. El poeta lo consideraba su mejor obra y la crítica sigue señalándolo como uno de los más influyentes de la lírica española de nuestro siglo. El libro —llamado en otras ediciones *Diario de poeta y mar*— aprovecha el motivo del viaje de novios a América para presentarnos el proceso interior experimentado por el poeta en su toma de conciencia de sí y de la realidad. Juan Ramón ha descubierto que en la conciencia puede ser desvelado el misterio del mundo, descubierta su verdadera realidad, y que la poesía puede mostrarnos por medio de y en la palabra lo que el mundo esconde a los ojos. Desaparecen el léxico exuberante, la adjetivación sensorial, la sonoridad; predominan los poemas breves, densos, en versos

preferentemente libres, así como la prosa poética (novedosa en nuestro idioma y que influirá decisivamente en los jóvenes autores). En resumen, se deja paso a esa lírica desnuda expresivamente y conceptualmente concentrada característica del Juan Ramón de madurez:

*¡Nada! La palabra, aquí, encuentra
hoy, para mí, su sitio,
como un cadáver de palabra
que se tendiera en su sepulcro
natural.
¡Nada!*

Los libros siguientes, *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919), son un canto gozoso del descubrimiento de la eternidad que las cosas esconden en su ser. También exploran en la palabra poética que pueda proporcionarnos ese «nombre exacto de las cosas» desvelador de una nueva creación (y no fruto de una re-creación) de la realidad. La tarea de reproducción de este proceso y de sus consecuencias le corresponde al arte, por cuyo intermedio puede la conciencia hacer aflorar el mundo interior: el arte, en tanto que atemporal, salva de la destrucción a las cosas y preserva su verdadera realidad: «*Ven. Dame tu presencia, / que te mueres si mueres / en mí. (...)*».

III. ÉPOCA «ABSOLUTA». La última etapa de la poesía de Juan Ramón supone la conquista de su ideal poético. El concepto central de su escritura en estos años es el de «conciencia», que nace de una acción conciliadora entre el yo y el mundo, penetra éste y se posesiona de él intercambiando sus experiencias: es, por fin, el camino hacia el Absoluto que el poeta intentaba apresar en su obra. Este descubrimiento lo celebra gozosamente Juan Ramón y lo pregona como si de una experiencia religiosa se tratase, de modo tal que incluso la muerte sabe ser trascendida como forma de «vida-otra»: si vivir consiste en ir forjándose una conciencia, y si ésta es inmortal, morir es solamente cambiar de forma; dejar de ser «persona», pero seguir siendo una «forma de conciencia».

La complejidad de este proceso poético debió de impedir al poeta llevar a cabo en esta época una obra tan unitaria como la de momentos anteriores. Durante años Juan Ramón sólo publicó poemas sueltos en revistas y cuadernos, así como algunos libros que dan la impresión de no ser unidades en sí, sino secciones de una obra más amplia que nunca llegaría a componer. El primero de estos libros fue *La estación total* (1946: reúne su poesía compuesta entre 1932 y 1936); su núcleo es la comprensión del proceso que va de la vida a la muerte, del «yo histórico» existente a un «yo total» eterno e infinito, invitando al hombre que «está» en el mundo a «ser» mundo sirviéndose de la conciencia. Por su parte, *Animal de Fondo* (1949), que posiblemente sea la culminación del misticismo juanramoniano, debía de ser parte de otro libro más

amplio que iba a llevar el título de *Dios deseado y deseante* y que tampoco vio la luz. En *Animal de Fondo* existen respuestas a todas las preguntas, se abandona toda inseguridad y el poeta responde con su lírica al enigma de la existencia humana: el hombre es capaz de conjugar en sí al «dios deseante» y al «deseado». *Animal de Fondo* es la historia de esa fusión: el ser humano encierra en sí mismo a un dios, la conciencia, que tiende a abarcarlo todo; al igual que Dios quiere la totalidad, así el hombre también la desea: es un dios deseante, que aspira a fundirse con el todo para hacerse conciencia; a su vez, las cosas, el mundo total quiere ser conocido por el hombre: es el dios deseado, que se une al deseante para ser una sola cosa, un Dios-Conciencia. Fundidos, son ese Dios que Juan Ramón siempre buscó y que —como comprendió al final de su vida— estaba en sí mismo.

*(...) eres igual y uno, eres distinto y todo:
eres dios de lo hermoso conseguido,
conciencia mía de lo hermoso.*

c) Aspectos de la lírica de Juan Ramón

Durante su dilatada carrera literaria, a la cual se dedicó por entero, Juan Ramón evolucionó constantemente, caracterizándose su lírica por su intento de aprehensión de la verdad esencial del mundo. El poeta, cuya vida estuvo dominada por un sentimiento continuo de inseguridad vital y por sus tendencias depresivas, vivió prácticamente en soledad, dedicado por entero a lo que él llamó la «Obra»: se trataba de una verdadera obsesión de un proceso de creación continua que iba más allá de la materialidad del poema y que constituía una metafísica del acto de la escritura. La lírica juanramoniana, llamada no a descubrir sentimientos o ideas, ni a reproducir la realidad sino la eternidad de la belleza y del conocimiento, abandona el terreno de la estricta poética para instalarse en el de la metafísica y trascender el mundo sensible. Las concepciones artísticas de Juan Ramón Jiménez parten de y se deben al Simbolismo: toda realidad, la realidad en su conjunto —en tanto que cosmos— es un símbolo y encierra en sí su verdad, que es la «realidad de la realidad»:

*¡Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas!
Que mi palabra sea
la cosa misma,
creada por mi alma nuevamente.*

Juan Ramón busca, en definitiva la idea; no «una» idea, sino «la» Idea total, lo Ideal que agrupe todas las cosas en su seno, pudiendo afirmarse que el poeta aspiraba a captar la forma de la idea de Dios. En tanto que encargado de traducir el mundo, el

poeta buscaba el concepto apropiado: Juan Ramón Jiménez es, en este sentido, un escritor intelectualista, porque intenta apresar lo máximo con el mínimo de elementos posibles; elementos que, al ser mínimos, deben ser también precisos. El resultado es una poesía apretada y difícil, casi hermética, cuya clave está en el poema y en el poeta, auténticos traductores de la realidad.

3. Narradores novecentistas

a) *Pérez de Ayala*

El narrador más característico del Novecentismo español es Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), cuya obra está dominada por el intelectualismo. Hombre de sólida formación humanística —su educación con los jesuitas marcó su obra—, su narrativa apuesta por un clasicismo formal extraño a la novela española y por un trasfondo crítico que no reniega del saber filosófico. Pérez de Ayala fue también uno de los primeros renovadores de las fórmulas narrativas en España, siendo una de sus mayores preocupaciones técnicas la superación de la tradicional separación entre autor y personaje.

Sus primeras novelas son esencialmente autobiográficas; en ellas tienen cabida sus preocupaciones personales, aunque tratadas con cierta amplitud generalizadora y, sobre todo, con la profundidad y seriedad que definen toda su producción. Sigue leyéndose hoy con especial interés *A.M.D.G.* (1910) —acrónimo del lema de los jesuitas: «Ad maiorem Dei gloriam»—; aquí analiza el problema de la educación en España, concretamente de la educación religiosa, que considera represiva y creadora de falsos complejos. Están muy logradas la ambientación del colegio jesuita y la caracterización de los personajes, siendo una de las mejores novelas que sobre el tema se han escrito en España. Las otras dos novelas de esta época, *Tinieblas en las cumbres* (1907) y *La pata de la raposa* (1912) también tocan el tema del enfrentamiento entre una autoridad represiva y el ansia de libertad; más tardía, *Las novelas de Urbano y Simona* (1923) vuelve a ser una novela hasta cierto punto pedagógica en que se critica la inexistente educación sexual y la situación de desamor e incomprensión que genera en los jóvenes.

El intelectualismo de la obra de Pérez de Ayala llega a su máxima expresión en *Belarmino y Apolonio* (1921), sin duda su mejor novela. En ella hay algo de problemática existencial al basarse el relato en la contraposición de dos personalidades: la de Belarmino, hombre contemplativo, reflexivo; y la de Apolonio, dinámico y activo. La novedad radica en haberse servido de recursos vanguardistas como el punto de vista múltiple y el perspectivismo; de este modo, conseguía el autor una visión dialéctica de la personalidad humana, y no una simple oposición de

algunos de sus aspectos. A caballo entre una concepción universalista del hombre y la visión de la sociedad española se hallan *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* (ambas de 1926), que se complementan para ofrecer una estampa crítica, respectivamente, de la «hombría» y del «honor» basada en el teatro clásico español.

b) *Gabriel Miró*

Al alicantino Gabriel Miró (1879-1930) se le puede considerar uno de los mejores prosistas de la España del primer tercio de nuestro siglo, pues su impresionismo sensorial no tiene parangón con el de ningún otro escritor español del siglo xx. Sin embargo, su aliento lírico lo ha apartado del gran público, que no suele conectar con su morosidad narrativa, con su rememoración nostálgica del tiempo pasado ni con la minuciosa dificultad de su prosa —notas que lo emparentan con Proust—.

Con sus primeras obras, deudoras del Modernismo, pretendía la creación de un estilo cuya única meta eran la musicalidad y la melodía; más tarde, influenciado por las ideas novecentistas, aspiró a un «arte puro» independiente de la realidad y cuyo fin fuese el arte mismo. Las preocupaciones que hallamos en estas obras son casi exclusivamente formales: el contenido pierde su importancia, el hilo argumental prácticamente desaparece y el relato descansa sobre la sensación, sobre la captación sensorial de colores, olores y sonidos de la que Miró fue maestro. De esta época son *Las cerezas del cementerio* (1910), plenamente sensorial; y *El humo dormido* (1919), obra autobiográfica centrada en la recuperación del pasado por el recuerdo.

En un segundo momento de su producción existe en las novelas de Miró una progresiva humanización: se preocupa entonces por prestar mayor dinamismo a sus relatos e incluso aparecen referencias a la situación de la España de los años veinte. Su denuncia más emotiva se dirige —como la de Pérez de Ayala— hacia la religión, a la que culpa del inmovilismo social y espiritual, como podemos comprobar en sus dos novelas más ambiciosas, *Nuestro padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926).

c) *Gómez de la Serna y la Vanguardia*

Los ideales literarios de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) —al que sus contemporáneos conocían como «Ramón»— no pertenecen ya tanto al Novecentismo como a la Vanguardia. Aunque con aquél participa de la valoración del concepto sobre la forma, se le tiene por vanguardista —el primero y el guía en España— por su cultivo de la metáfora, sobre la que prácticamente descansa toda su obra, y por su sentido de la dislocación y de la fragmentación literarias; en definitiva, por su creación de un arte nuevo que subestimaba cualquier convención y buscaba la originalidad, el ingenio y la sorpresa por encima de todo.

El nombre de Gómez de la Serna alienta toda la Vanguardia española, aunque le correspondió el papel, más que de creador, de precursor y animador. Si tenemos en cuenta que en España muy pocas veces la Vanguardia se presentó en estado puro, en él habremos de reconocer a uno de los más coherentes vanguardistas de nuestro país; pero también a un personaje cuya faceta creadora fue poco relevante. Ahora bien, su creación máxima llegó a constituir un género: la «*greguería*», que casi preludia la literatura del absurdo. La «*greguería*» siempre ha sido definida —son palabras del propio Gómez de la Serna— como «humor + metáfora» («*El rayo es una especie de sacacorchos encolerizado*», «*El hambre del hambriento no tiene hache*»); y, efectivamente, no deja de ser sino un juego a caballo entre el chiste y la sentencia basado en una comparación sorprendente e inusual —cuyo cultivo fue muy frecuente entre los autores del 27 en su momento vanguardista—. Entre sus obras extensas destacan dos novelas, *El torero Caracho* (1926) y *El caballero del hongo gris* (1928), que pueden ser tenidas por antecedentes de un género de novela humorística de cierto éxito en estos años de entreguerras (véase el *Epígrafe 7.b.I.*).

4. El «27» y la Vanguardia española

En la década de los años veinte irrumpe con fuerza en el panorama literario español una serie de jóvenes autores —poetas, básicamente— a los que se viene agrupando como «Generación del 27» y que fue elaborando, a partir de los postulados del Vanguardismo y del «arte puro», la mejor lírica que ha dado el siglo xx en España. Es tal la magnitud de sus individualidades —y pensemos que estos jóvenes se formaron en la ideología minoritaria y elitista orteguiana—, que cada uno de ellos es por sí mismo un maestro. A pesar de su originalidad e incluso de las diferentes sendas artísticas que cada uno hubo de seguir en el espacio de pocos años, los integrantes de la Generación del 27 mantuvieron una cordialísima relación y en algunos casos una intensa amistad. Por encima de toda posible divergencia, los autores del 27 vivieron unas experiencias comunes, se formaron en el mismo gusto, contrajeron las mismas deudas estéticas y siguieron una trayectoria similar aun con todo posible margen de libertad (hagamos aquí una mención a la importancia de su difusión en revistas, algunas de ellas heredadas del Novecentismo orteguiano: muchos comenzaron en la *Revista de Occidente*, en cuya biblioteca fueron publicados; aunque más importante fue la fundación de órganos propios, entre los que destacan *Litoral*, *La Gaceta Literaria* y *Cruz y Raya*).

Su aglutinante primero fue la Vanguardia, por cuya práctica eran inconfundibles: estamos ante una literatura que potenciaba la originalidad, ante un arte nuevo en el cual la novedad debía afectar a todo, tanto a los temas —el progreso, el deporte y la técnica, heredados del Futurismo— como a la forma —la libre asociación, la ruptura de convenciones ortográficas y tipográficas, la potenciación de la metáfora, etc.—.

Esta postura «ultraísta» dejó paso con el tiempo a unas concepciones acaso más suavizadas que ponían de manifiesto el esfuerzo técnico inherente a la creación artística: esta concepción eminentemente «creacionista» potenciaba el sentido del arte como creación, esto es, como una realidad en sí y no como re-creación (o reproducción) de ésta. La consecución de este arte autónomo, de un «arte puro» autosuficiente, fue uno de los caballos de batalla de la Generación del 27 —influida básicamente por Juan Ramón Jiménez—, que tuvo en la metáfora su piedra de toque: su utilización había de ser determinante para la configuración de una nueva literatura —como ya hacía Gómez de la Serna con sus «greguerías»— y de un nuevo lenguaje que nada tenía que ver con el referencial. En la poética del 27 intervienen a partes iguales la inspiración y la inteligencia: la poesía estaba llamada a descubrir una nueva realidad al margen de la cotidiana; pero la intuición por sí sola no le basta al poeta, se necesita de una inteligencia que se exprese por medio de la técnica. De ahí la potenciación tanto de una poesía hermética, selectiva y difícil en su «tecnificación», como de una poesía «neopopular», que perfeccionaba y reelaboraba en clave culta las formas tradicionales (ambos tipos de poesía la vieron personificada los jóvenes autores en la obra de Góngora, a quien rindieron homenaje en 1927).

Hay quienes, en razón de las características vistas hasta aquí, acusan a los poetas del 27 de «deshumanización». Olvidan, sin embargo, que en su obra lo vanguardista fue declinando o, en otros muchos casos, evolucionando hacia formas de compromiso. Esta etapa «neorromántica» del 27 se inicia cuando en la obra de algunos de sus mejores representantes comienza a tener cabida el Surrealismo, que, en nuestro país, ofrece notas muy distintas al francés: los autores españoles desdeñan su faceta técnico-experimental y se centran en su dimensión humana en tanto que medio para la expresión moderna y superrracional de un sentimiento de crisis. Por eso el Surrealismo español rebosa angustia y pesimismo; son notas vitales que, a fin de cuentas, humanizan la poesía del 27 y la ponen en contacto con la realidad de sus días. Se llegó así a una «poesía impura» —según la calificó Neruda, que por estos años vivía en España (véase el *Epígrafe 5.a.* del *Capítulo 5*)— con un grado de compromiso variable según los autores, desde el radicalismo y la politización de Alberti al ecléctico humanitarismo de Guillén y Aleixandre, pasando por el populismo y la ideologización apartidistas de Cernuda y Lorca. Después vendría la Guerra Civil y, con ella, la opción política o el silencio: unos tuvieron que marcharse al exilio, desde donde siguieron su obra con distintos tonos; otros se quedaron en la España franquista, adoptando diversas actitudes presididas por cierta angustia existencial.

5. Integrantes del «27»

a) Guillén

El vallisoletano Jorge Guillén (1893-1984) es el más fiel representante de la «poesía pura» de su generación y posiblemente quien más se acerca a un sentido juanramoniano de la lírica. Su estilo depurado procede siempre a una selección léxica en la que prima el concepto sobre su forma, dando su obra una impresión de frialdad que no es sino fruto de una extrema estilización; su difícil lectura —nacida de la complejidad de su pensamiento— se debe igualmente a la condensación de su palabra poética, de la que ha sido destilada prácticamente toda realidad.

Su poesía es un canto de gozo a la comprensión de un mundo abierto al entendimiento humano. Ya que su cosmovisión intenta ser global y celebrativa, su poesía se dispone como una obra total, orgánica y unitaria bajo el título de *Aire nuestro* (con ediciones en 1968 y 1977). Hay, sin embargo, tres momentos bien diferenciados en la obra de Guillén: el primero llega justamente hasta la mitad de nuestro siglo, y es quizás el más conocido; es un momento de plenitud poética y vital durante el cual —desde 1928, año en que publicó por vez primera— Guillén compone los poemas que integran *Cántico*. Como reza su subtítulo, *Cántico* es una «fe de vida», un himno de alabanza a un mundo contemplado antirrománticamente, bien hecho, pleno y amoroso:

(...) *Todo es cúpula. Reposa,
central sin querer, la rosa,
un sol en cénit sujeta.*

A la visión de *Cántico* se contraponen la de *Clamor*, integrado por tres libros publicados entre 1957 y 1963. *Clamor* le confiere concreción histórica al mundo perfecto ya cantado por el poeta y coloca en él a un hombre imperfecto, insolidario, mísero. Invasado por un sentimiento de horror de la guerra, de los regímenes totalitarios, de su experiencia del exilio, y frente a su «cántico» seudorreligioso, Guillén alza ahora un «clamor» humano, un grito doloroso pero esperanzado frente al mal y al caos sembrado por el hombre en el mundo. Menos interés tienen sus últimas obras, entre las que quizá destaque *Homenaje* (1967), cuyas composiciones están dedicadas a figuras de las artes y las letras que Guillén conoció durante su vida.

b) Aleixandre

La vida y la obra de Vicente Aleixandre (1898-1984) resumen buena parte de la evolución de su Generación, de la que es a su vez uno de los mejores y más personales representantes (por lo que la concesión del Nobel en 1977 suponía el reconocimiento tanto de su obra propia como de la Generación a la que representaba). Frente a la serena cosmovisión de Guillén, Aleixandre nos acerca a un mundo caótico

pero grandioso, iluminado por una palabra visionaria gracias a la cual el poeta constata la imperfección humana, sin renunciar por ello a un constante deseo de comunicación con la creación.

Sus primeros libros —destaquemos *Pasión de la tierra* (1930)—, dejan patente ese ansia de fusión con la naturaleza, aunque estén ganados por el característico pesimismo del autor —traducido en cierta oscuridad surrealista—. Plenamente surrealista es *Espadas como labios* (1931), donde Aleixandre comienza a escarbar en el sentimiento amoroso como posibilidad de liberación personal y de comunicación con lo otro; en este sentido su mejor obra es *La destrucción o el amor* (1933), excelente muestra, si no la mejor, de los logros del Surrealismo español: sobre la idea de la entrega amorosa como renuncia dispone Aleixandre su concepción de la muerte como liberación y de la negación propia —la «destrucción»— como único medio de aspiración a la comunión con lo creado.

Menos oscura que obras anteriores, *Sombra del Paraíso* (1944) cierra este momento de producción poética en que Aleixandre aspira a un paraíso anterior al hombre, por quien ha entrado el dolor en el mundo. En años sucesivos el poeta logra sobreponerse a esta concepción fatalista del ser humano y contemplarlo como un ser efectivamente limitado, pero capaz de superarse y de perfeccionar el mundo. El libro más significativo de este momento es *Historia del corazón* (1954), del que ya ha desaparecido todo intento de hermetismo poético y prácticamente todo rastro de Surrealismo; no obstante, éste reaparece en una obra tan personal como *Poemas de la consumación* (1968), profunda y sinceramente humana en su comprensión de la vida desde la atalaya de su vejez.

c) *García Lorca*

Las circunstancias personales de la vida del poeta granadino Federico García Lorca (1898-1936) y, sobre todo, de su muerte —fusilado por los falangistas en los primeros días de la Guerra Civil—, han aureolado con aires de leyenda una obra poética que no es, sin embargo, la más fácil de una generación caracterizada por su complejidad y dificultad. Ni siquiera es la que mejor trasluce una personalidad, pues la breve existencia de Lorca estuvo marcada por una íntima frustración personal que le obligaba en muchos casos a reticencias y ambigüedades sólo aparentemente resueltas al final de su vida. Su poesía y, más tarde, su teatro —a él se dedicó por entero desde 1932— se caracterizan por una dualidad en la que se refleja ese enfrentamiento entre la realidad que Lorca vive con una extraña sensación de opresión y sus aspiraciones de realización personal.

I. OBRA POÉTICA. Su experiencia de frustración y su propio carácter nos permiten encontrar en la poesía de Lorca momentos de distendido optimismo, plenos de una gracia cuya mejor expresión está en su poesía «neopopular», junto a otros de

desasosiego personal dominados por un fuerte sentimiento de alienación que encontraron en el Surrealismo su mejor posibilidad de desarrollo. En todo caso, fue Lorca un exigente poeta que nunca permitió que su honda pasión —fue quizás uno de los más humanos integrantes de la Generación del 27— ahogase el rigor de una técnica aprendida de la «poesía pura».

Libro de poemas (1920) reúne sus primeras composiciones, muy variadas y marcadas por la presencia del amor y del sexo característica de toda su producción. Al año siguiente ya había rematado Lorca uno de sus grandes libros, *Poema del cante jondo*, que no se publicó hasta 1931; su principal acierto es el pleno acercamiento a la realidad andaluza y su interpretación en clave lírica, adaptando a la poesía la vida condensada en el cante jondo, expresión del sentimiento de dolor vital de todo un pueblo. El interés de Lorca por la música tradicional es patente en muchos de sus libros: entre los de esta época recordemos *Canciones* (1927), cuyas fuentes hallamos en Lope de Vega y, entre los contemporáneos, en Alberti.

El *Romancero gitano* (1928), una de las obras más difundidas de Lorca, marca el inicio de su etapa de madurez. Su sentido y alcance metafórico ponen de relieve el primitivismo de ese mundo simbolizado en el gitano, figura que, rodeada de otras a las que se asocia —la violencia, la muerte, la sangre, etc.— le sirve al poeta como símbolo de un mundo mítico hostil a las convenciones y a lo artificial que se pretende recuperar mediante la poesía. De libro de madurez podemos igualmente calificar *Poeta en Nueva York*, compuesto a raíz de su estancia en Estados Unidos y que nunca fue publicado en vida de Lorca. *Poeta en Nueva York* acaso sea el más complejo de sus libros, surgido de una crisis personal en la que habrían podido confluír razones sentimentales —agravadas por su inseguridad sexual— y artísticas. Su radical Surrealismo nada tiene que ver, por tanto, con el modelo francés, pues nace de su entrega a una emoción pura y descarnada que no se abandona al inconsciente. Junto al amor y la muerte, existe en *Poeta en Nueva York* una fuerte presencia del tema de la soledad, asociado a la vida en la gran urbe deshumanizada símbolo de la opresión y la angustia.

Los últimos libros de Lorca, compuestos cuando se encontraba absorbido por la producción teatral, son obras en tal grado intimistas que resultan casi impenetrables, pero también misteriosamente bellas. Entre sus últimos poemas sobresale el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, considerado su gran obra de madurez expresiva, que sabe revestir de tono épico el rito del toreo y la idea de la muerte como consagración del matador. De esta época son también el *Diván del Tamarit*, vinculado formalmente al mundo oriental y cuyo tema central es un amor fugitivo, doloroso y amargo; y los *Sonetos del amor oscuro*, publicados muy recientemente y sobresalientes por su clima de angustia y desasosiego en el tratamiento del tema del deseo homosexual.

II. PRODUCCIÓN DRAMÁTICA. Su abandono prácticamente total del género lírico y su

dedicación casi exclusiva al teatro en sus últimos años de producción literaria, posiblemente respondía a la necesidad de Lorca de producir una literatura más cercana al hombre de carne y hueso. Por eso su producción dramática es esencialmente conflictiva y plantea problemas humanos de alcance universal; en el mundo dramático lorquiano existen —de forma más evidente que en su poesía— dos planos de existencia enfrentados: uno íntimo y subjetivo, lírico y sin fronteras; y otro exterior, represivo en su convencionalidad. La transgresión de las normas impuestas por éste es la única forma de liberación, pero implica necesariamente la muerte, la soledad o la frustración, que marcan con un característico matiz trágico la dramaturgia lorquiana.

Entre sus primeras piezas se hallan mayoritariamente obras menores, de escasa relevancia frente a las de sus últimos años, pero que en algunos casos esbozan sus posibilidades futuras. Citemos su primer éxito dramático, *Mariana Pineda* (1925), pieza de fondo romántico e histórico cuyo verso recuerda aún al modernista. Más tardías son dos obras que pueden ser consideradas de madurez: en *La zapatera prodigiosa* (1926 y 1933) la oposición entre deseo y realidad da lugar a una pequeña tragedia que acierta en el uso de la prosa y del verso con un fresco lenguaje popular; junto a ella podemos situar *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935), que plantea un tema similar al de sus tres grandes «dramas de la tierra española» —la frustración del amor por las convenciones sociales—, desarrollándose a principios de siglo en un ambiente provinciano donde la hipocresía y la guarda de las apariencias marchitan el amor.

Antes de pasar a sus obras de madurez, digamos algo de su teatro surrealista: *El público* (1930), desconocida hasta hace pocos años, está dominada por imágenes y símbolos eminentemente íntimos y destaca por su sinceridad y valentía en la defensa de la pureza de la homosexualidad si está presidida por el amor; por su parte, *Así que pasen cinco años* (1931) parece desarrollar el tema del paso del tiempo y de su derroche por el hombre, a quien la muerte le sorprende irrealizado.

En cuanto a sus obras de madurez, puede hablarse de ellas como de una «trilogía dramática de la tierra española»: parece que, efectivamente, *Yerma* y *Bodas de sangre* fueron pensadas como parte de una trilogía sobre la sociedad española, aunque no así *La casa de Bernarda Alba*. Hoy suelen agruparse por ser las que mejor desarrollan dramáticamente el tema de la oposición y enfrentamiento entre deseo de libertad y fuerzas represivas. De esas tres obras mayores lorquianas quizá sea la más vigorosa *Bodas de sangre* (1933), drama naturalista donde se nos ofrece una cruda estampa de los instintos y deseos más elementales del ser humano. *Bodas de sangre* es la historia de un amor que acaba en tragedia a causa de su imposible realización en unas estructuras sociales peculiares: las de la Andalucía gitana, un mundo cerrado poseído por fuerzas extrañas e irracionales, por fuerzas telúricas de valor simbólico. Por su lado, *Yerma* (1934) es una tragedia del amor frustrado, el drama de la mujer infecunda cuyo obsesivo deseo de proyección amorosa en un hijo toma el amor por

su marido en un odio irracional. Su desarrollo fundamentalmente monológico le confiere a *Yerma* un matiz especial, pues casi todo el peso recae sobre la protagonista, mientras que el resto de los personajes actúan casi como un coro. *La casa de Bernarda Alba* (1936) es, de estas obras, la que presenta una forma más realista; aunque existe también en ella una dimensión simbólica —una «poesía que se levanta del libro y se hace humana», como Lorca exigía del teatro—, *La casa de Bernarda Alba* casi nos parece un drama rural —un «drama de mujeres en los pueblos de España», como reza el subtítulo— que nos ofrece los rasgos más marcadamente «sociales» de los últimos años de producción lorquiana. Bernarda, mujer autoritaria que ha enviudado por segunda vez, se enclaustra en su casa con sus cinco hijas para guardar un riguroso y severísimo luto. En la casa, verdadero universo cerrado, se desarrollará toda la acción, dominada por el silencio y el ocultamiento que impone su poder tiránico. Las únicas referencias al mundo exterior serán las noticias que la Poncia, sirvienta de Bernarda, traiga del pueblo —maledicente e hipócrita, como los habitantes de la casa—; y, sobre todo, Pepe el Romano, auténtico catalizador de la acción a pesar de no aparecer nunca en escena. De él, de este gañán —símbolo poético del «macho»— se enamoran todas las hijas de Bernarda; pero sólo Adela, la menor, lo conseguirá: ella es la rebelde, la que se enfrenta a la autoridad, a las convenciones y a la represión moral de su madre y del pueblo; y también la que muere, suicidándose, a causa de la doblez de quienes la rodean.

d) Alberti

Rafael Alberti nació en 1902 en el Puerto de Santa María (Cádiz); «superviviente» de la Generación del 27, en un principio pensó dedicarse a la pintura, faceta que sigue cultivando todavía hoy. En el seno de la Generación evolucionó con radicalidad hacia la literatura comprometida y desde 1931, con la República, defendió desde el Partido Comunista los ideales revolucionarios. Exiliado en Francia, en Argentina y en Italia, regresó a España en 1977 y en 1983 se le concedió el Premio Cervantes.

Su obra se caracteriza por su amplitud y variedad. Se inició en una rígida «poesía pura» que presentaba evidentes contactos con la Vanguardia; también fue —junto a Lorca— uno de los más fieles representantes de la lírica neopopular; y encarna, por fin, el espíritu de una «poesía civil» comprometida que no siempre ha sido correctamente valorada. Además de por esta diversidad, la poesía de Alberti sorprende por la precocidad de su madurez: tengamos en cuenta que el poeta gaditano la alcanzó ya en su primer libro, *Marinero en tierra* (1924), por el que mereció la admiración de la crítica y, con ella, el Premio Nacional de Literatura. Su principal acierto es la revitalización cultista de las formas estróficas tradicionales, aunque con matices personales de influjo gongorista. En esta línea se hallan también *La amante* (1925) y *El alba del alhelí* (1926), presididos —como *Marinero en tierra*— por la

añoranza del mar y de la Andalucía marinera, que remiten a la nostalgia de la infancia y al expreso deseo de revivir la inocencia característicos de su producción.

La poesía de Alberti se va preparando para un profundo cambio con los libros en los que se ciñe a una tradición estrictamente culta, representada en este caso por Góngora. El primero de ellos, compuesto en una línea de deliberado hermetismo, es *Cal y Canto* (1927), de estilo muy trabajado en los aspectos sintácticos y léxicos, pleno de imágenes complejas y perfecto en su estructura estrófica. Pero el verdadero viraje de su poesía lo realizó gracias al Surrealismo: *Sobre los ángeles* (1928) acaso sea uno de los libros decisivos en la carrera poética de Alberti, quien por esos años atravesaba por una particular crisis de valores. Las imágenes surrealistas le servirán en este caso para expresar ese sentimiento de angustia interior, resumido en la imagen de la expulsión del Paraíso: el poeta ha perdido la felicidad y se encuentra en un mundo sin sentido, con el alma vacía y rodeado de extraños seres, los «ángeles» del amor, de la ira, del fracaso y del desconcierto:

*Ángel de luz, ardiendo,
¡oh, ven!, y con tu espada
incendia los abismos donde yace
mi subterráneo ángel de las nieblas. (...)*

La salida de tal crisis la encuentra Alberti en su aplicación a la poesía con una actitud muy alejada de la del artífice y próxima —por el contrario— a la del obrero. Es una «poesía civil» (nombre que él mismo da a su poesía política y social) nacida de una actitud de servicio a la sociedad. Aunque haya podido decirse que la poesía de esta época, llevada por sus afanes revolucionarios, se despreocupa de la calidad estética, debemos reconocer que su tono panfletario alcanza con frecuencia gran hondura. Destacan entre las obras de este momento *El poeta en la calle* (1931-1936) y *De un momento a otro* (1932-1938), además de poemas de guerra en contra de los rebeldes fascistas y en defensa de la República. La presencia de España y de la guerra marca sus primeros poemas del destierro, que con frecuencia recurren a motivos e inspiraciones anteriores a su «poesía civil» —*Entre el clavel y la espada* fue el primero de ellos—; pero también España, la guerra y la reconciliación siguen presentes en obras posteriores —por ejemplo, en *Retornos de lo vivo lejano* (1952)—.

Alberti fue recuperando paulatinamente en su poesía las formas tradicionales y clásicas, además de las facetas innovadoras a las que siempre fue tan dado. En este sentido, la mejor composición de su destierro y una de las mejores de su producción es *A la pintura* (1953), donde las impresiones del poeta imponen su subjetivismo a la objetividad de los lienzos contemplados y marcan las distancias desde la serenidad de Botticelli al desgarrador acento de Goya. De esta época es también su libro de memorias *La arboleda perdida* (1949 y 1987), que con una prosa efectiva y sincera nos informa de su vida y de la época que le tocó vivir con sus amigos y conocidos. El

final del destierro y de la espera de España está constituido por la etapa romana, cuyo acierto más declarado es «Roma, peligro para caminantes», composición incluida en los *X sonetos romanos*. Acabado ya el exilio, a Alberti se le deben libros como *Canciones del alto valle del Aniene*.

e) Cernuda

El sevillano Luis Cernuda (1902-1963) es el más romántico de los poetas de la Generación del 27, pues su ideal consistía en unir poesía y vida; en su lírica dejó al desnudo su alma, cantando con gran profundidad y belleza su deseo amoroso homosexual, uno de los pilares de su producción poética. Su obra, sin embargo, carece de estridencias y está aquilatada en la contemplación y la reflexión —aprendidas de los románticos ingleses, en concreto de Keats—; y presenta formas clasicistas de gran belleza —de las que gustó a través de los alemanes, fundamentalmente de Hölderlin—. Frente a una realidad oscura y coercitiva, Cernuda nos presenta el mundo a la luz de la idealización y la nostalgia de un «paraíso perdido» revestido de formas peculiares: las del mundo de la Antigua Grecia.

El ideal clásico está presente ya en las primeras obras cernudianas, que presentan tonos románticos y un fondo de «pureza» poética aprendida de Juan Ramón Jiménez y de Guillén; no obstante, sus formas y moldes son esencialmente clasicistas y todavía algo rígidos. Una voz estrictamente personal encontramos ya en *Un río, un amor* (1929), formalmente más libre a pesar de su clasicismo y, sobre todo, más osado en la profundización de sus sentimientos, siendo el primer paso para una poesía surrealista que, como siempre entre los autores del 27, fue un medio de expresión y de análisis de un yo conflictivo y en crisis. La mejor muestra de esta poesía la tenemos en *Los placeres prohibidos* (1931), obra de madurez donde encontramos la expresión de ese «deseo» que alentó toda la producción de Cernuda. Su madurez expresiva descubrió la definitiva realización de su problemática personal en el tema de la insatisfacción, dispuesto sobre la oposición entre realidad y deseo (a partir de 1936 Cernuda agrupó toda su producción poética bajo ese significativo título de *La realidad y el deseo*). Su crisis personal lo lanzó a denunciar y repudiar los convencionalismos y la hipocresía de la moral burguesa; su sentimiento de rebeldía estaba alentado, además, por la soledad y el aislamiento en una sociedad que ni podía comprenderlo ni lo aceptaba en su seno. *Donde habite el olvido* (1933) e *Invocaciones a las gracias del mundo* (1935), dos de sus mejores libros, son meridianos en el desarrollo poético de esa personalidad «romántica», tanto por su sinceridad, su sencillez y su claridad, como por los temas que desarrollan: el amor y la muerte como forma de olvido y la búsqueda de refugio en una mitología que invita a la reflexión y a la trascendentalización del ser.

En el exilio Cernuda se dejó ganar por un pesimismo del que no supo reponerse totalmente y que inundó su poesía con acentos de radical desengaño vital y de cierto

ideal humanitarista. La muerte, la nostalgia de España y la pérdida de la juventud son los temas presentes en sus libros de esta época, entre los que podemos recordar *Las nubes* (1941) y *Con las horas contadas* (1957). Todavía dio Cernuda a la luz poco antes de su muerte uno de sus libros fundamentales, *Desolación de la quimera* (1962), donde el recuerdo de España y la juventud perdida siguen siendo temas fundamentales; pero en el cual hay una recuperación de su actitud de romántica rebeldía, una generalizada actitud crítica que encuentra en el «paraíso» de la Grecia clásica su refugio ideal.

6. Otros poetas del «27»

Aunque suele tenerse por integrantes de esta Generación a artistas en terrenos muy dispares, nosotros volveremos a ceñirnos al género poético para recordar a otros autores muy dignos de mención. Ése es el caso de Pedro Salinas (1892-1951), maestro de maestros de quien podemos recordar, aparte de su poesía, su obra en prosa —sus ensayos y relatos del exilio—. Su lírica responde a los principios de la «poesía pura», queriendo acercarse a la verdadera y profunda realidad por medio de la inteligencia; su sencilla apariencia esconde una obra densa y trabajada que subraya la importancia de ideas y conceptos. Salinas se inició en la Vanguardia, aunque respetando siempre el orden y el sistema; pero la mejor faceta de su producción la tenemos en su «trilogía» de tema erótico compuesta por *La voz a ti debida* (1933) —quizás su mejor libro—, *Razón de amor* (1936) y *Largo lamento* (publicado en 1971, pero concluido en 1938). Con su lírica amorosa, Salinas se ha ganado un puesto de honor entre los líricos españoles del siglo xx, pues su concepción del amor como medio de conocimiento, como conjunción total y perfecta de pasión y razón, le proporciona una dimensión de modernidad que ha creado escuela.

Poeta variado, crítico de prestigio y teórico de la Vanguardia y del 27, Gerardo Diego (1896-1987) no fue, sin embargo, uno de los mejores poetas de la Generación. Hay que reconocerle que lo experimentó prácticamente todo, especialmente en su primera época vanguardista; tocó el Ultraísmo y el Surrealismo, pero sus mejores composiciones surgieron de la Vanguardia creacionista —véase el *Epígrafe 4.b.* del *Capítulo 5*—, en cuya estela se halla su libro *Manual de espumas* (1925). Después cultivó una lírica tradicional —de signo tanto culto como popular— influida básicamente por las formas del Siglo de Oro y que incidió sobre el sentimiento religioso. De esta época podemos destacar sus *Versos humanos* (1925) y los *Versos divinos* compuestos desde 1938.

Poca importancia tuvo en esta época la poesía de Dámaso Alonso (1898-1989), cuyos *Poemas puros, poemillas de la ciudad* (1921), sinceros y humanos, pecan de cierta ingenuidad; es muy digna de mención, por el contrario, su labor como erudito —que nunca abandonó—, debiéndosele la recuperación de Góngora y, sobre todo, la

comprensión y valoración de su lengua poética. En el terreno creativo tuvo valor, recién salida España de la Guerra Civil, su libro *Hijos de la ira* (1944); influido por el Surrealismo, marcó un hito en la poesía española de posguerra —Alonso no abandonó nuestro país— por sus desgarradores acentos de desasosiego y religiosidad en un mundo cruel y caótico.

Citemos por fin a la par a dos poetas malagueños cuya labor editora fue fundamental: a Emilio Prados (1899-1962) y Manuel Altolaguirre (1905-1959) se les debe la fundación y publicación de *Litoral*, sin duda una de las mejores y más influyentes revistas literarias de la época. Prados fue un intelectual revolucionario que durante los años treinta encontró en el Surrealismo la forma de conjugar su violento pesimismo vital con su necesidad de compromiso social. Pero su época más significativa es la de su poesía hermética, siendo *Jardín cerrado* (1946) su mejor obra, libro de tonos místicos con los cuales intenta hallar el poeta un punto de equilibrio frente a su desgarramiento. Altolaguirre, el más joven de los poetas tradicionalmente considerados del 27, fue por el contrario un poeta sencillo, que cultivó una poesía convencional de buenas dosis de autenticidad. Su producción de los años 1926 a 1946 la agrupó bajo el título *Las islas invitadas*, un libro heterogéneo donde predominan las formas populares y los temas románticos.

7. Otros autores de entreguerras

a) *Los novelistas «sociales»*

Cercana la entrada de los años treinta, en un momento especialmente crispado ideológica y políticamente de la vida pública, aparecieron en España una serie de narradores que hicieron de lo social el tema de sus novelas. Por estos años —ya lo hemos visto en los integrantes de la Generación del 27— se abandonaba la tónica dominante del «arte deshumanizado» (véase el *Epígrafe 1*) y se manifestaba una rehumanización conocida con la denominación de *Nuevo Romanticismo* —término que se debe al título de un ensayo de José Díaz Fernández—: se repudiaba la intrascendencia vanguardista y se proponía, por el contrario, un arte conflictivo que reflejase la colectividad y al hombre como ser social.

La mayoría de los autores de esta tendencia fueron poco influyentes a pesar del gran número de lectores con que contaron. Recordemos los nombres de Julián Zugazagoitia (1890-1940), que fue el primero en poner en práctica los postulados del «Nuevo Romanticismo» y cuyas novelas *El botín* (1929) y *El asalto* (1930) son auténticas crónicas del movimiento socialista en el País Vasco; y los menos populares de José Más (1885-1941) —que proponía un anarquismo más utópico que militante— y de Andrés Carranque de Ríos (1902-1936), autor más estrictamente realista que

social cuyas novelas presentan ecos regeneracionistas.

Otros novelistas sociales, por el contrario, confirmaron por medio del género su valía literaria e influyeron en autores posteriores a pesar de que su producción abarcase en la mayoría de los casos pocos años. Entre éstos sobresale Joaquín Arderius (1890-1969), que en la década de los treinta escribió algunas de las mejores y más elaboradas novelas sociales. Muy influido en su juventud por el Expresionismo germano y por Valle-Inclán y en su madurez por el Surrealismo, sus obras están presididas por visiones apocalípticas de un mundo decadente. Sus últimas obras, quizá las mejores —destaquemos *Justo el Evangélico* (1929), *Campesinos* (1931) y *Crimen* (1934)—, le deben mucho a una concepción clásica del realismo narrativo, ajustado y preciso, según creía que exigían sus ideales revolucionarios. César M. Arconada (1898-1964), por el contrario, es un lírico de la novela social que prefería la expresión íntima y romántica para subrayar las bondades de su ideal igualitario. Sus obras de madurez presentan, no obstante, una actitud más realista y también más materialmente comprometida y solidaria —sobre todo, con los campesinos en *Los pobres contra los ricos* (1933) y *Reparto de tierras* (1934)—. Su mejor novela es *Río Tajo* (1938), que no pudo llegar a ver la luz en su momento a causa de que en esos días caía en manos «nacionales» Barcelona, donde se imprimía la novela. La obra es un lírico pero sobrecogedor relato sobre la guerra en el que Arconada toma abierto partido por la lucha revolucionaria y por la guerrilla popular.

El más conocido e influyente de estos narradores es Ramón J. Sender (1902-1982), que desde el exilio siguió escribiendo y llegó a enlazar con los autores sociales de posguerra. Su producción insiste sobre la crítica a la burguesía y a su poder ideológico, legitimado por el Gobierno y la Iglesia. A estas dos instituciones las hace con frecuencia blanco de sus críticas, por entender que desde ellas se difunde, potencia y justifica la injusticia y la desigualdad. Sus primeras obras pecan de un exceso de partidismo motivado por su militancia anarquista —*O.P. (Orden Público)* (1931) y *Siete domingos rojos* (1932)—; posteriormente incorporó a su novela elementos característicos de la Vanguardia y fue uno de los narradores sociales más preocupados por los valores estéticos de su prosa. En esta línea debemos recordar su obra *Mr. Witt en el cantón* (1935), que, sin abandonar sus postulados críticos y testimoniales, es a la vez una de sus mejores novelas de preguerra. En el exilio la obra de Sender se hizo más equilibrada y recurrió al realismo tradicional sin renunciar, no obstante, a su denuncia. En los años cincuenta fue cuando la producción de Sender dio sus mejores frutos, sobre todo con *Réquiem por un campesino español* (1953) —que originalmente se llamó *Mosén Millán*—, estilísticamente afín al realismo social de posguerra.

b) Otros narradores

I. LOS HUMORISTAS. Prueba de la diversificación de la narrativa española de

entreguerras es el nacimiento de una importante tendencia de novela humorística. Durante estos años su maestro fue Wenceslao Fernández Flórez (1884-1964), cuya producción es relativamente desigual. Desde sus primeras novelas Fernández Flórez demostró poseer grandes dotes para la ironía, incluso cuando escribía en un estilo pretendidamente serio —como el naturalista de *Volvoreta* (1917)—. Sus mejores obras se fundamentan en una consciente des-realización del mundo en torno, que aparece tratado desde la ironía, el escepticismo y la imaginación. Dos buenos ejemplos los tenemos en *El secreto de Barba Azul* (1923), desolador relato donde propone el suicidio colectivo como única solución a los males humanos; y en *El malvado Carabel* (1930), que nos demuestra cómo las mejores intenciones fracasan ante los poderosos. Su mejor obra, no obstante, añade a su capacidad de fabulación y a su insobornable escepticismo la cualidad de la poesía: *El bosque animado* (1944) es, más que una novela, un conjunto de relatos que tienen como fondo un escenario natural al que Fernández Flórez sabe concederle la vida de la imaginación.

Muy distinta es la obra de Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), cuyo humor tuvo gran éxito en la posguerra. Su producción no tiene la conciencia ni la profundidad de la de otros autores y se limita a insistir en elementos tradicionalmente cómicos. Su tema predilecto es el de las relaciones sexuales, con el cual hasta cierto punto realiza una ridiculización —siempre en clave moralista— de la novela erótica contemporánea. Aunque su novela más célebre fue *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes...?* (1931), es mejor *Amor se escribe sin hache* (1929), la primera que escribió, más fresca y original que las restantes.

II. LA NUEVA NOVELA Y EL REALISMO TRADICIONAL. Otros narradores españoles intentaron por estos años una renovación del género que, sin embargo, no prosperó. Estos intentos no eran nuevos, pues en realidad algunos integrantes de la Generación del 98 ya habían obtenido importantes logros con nuevas formas narrativas, como también lo habían hecho los narradores novecentistas, empeñados en la construcción de una novela «intelectual».

Pero estos jóvenes narradores fueron más lejos e intentaron, pese a las dificultades teóricas, una narrativa vanguardista. Es el caso de Francisco Ayala —nacido en 1906— y de Antonio Espina (1894-1976), que hicieron del fragmentarismo narrativo y de la metáfora las bases de una nueva forma de hacer novela. Son, sin embargo, intentos poco logrados a pesar de algunos momentos brillantes, sobre todo en el caso de *Cazador en el alba* (1930), de Ayala (cuyas mejores obras las escribe en sus años de exilio). Un camino distinto sigue Benjamín Jarnés (1889-1949), quizás el novelista más interesante de esta tendencia y por el que apostaron con mayor fuerza los teóricos del «arte deshumanizado» —su mejor novela es *Viviana y Merlín* (1930) —. Jarnés optó por una narración brillante y recargada que se complacía en la sensualidad; prosista finísimo y sensible, sus novelas pecan de falta de movimiento y de un afán excesivo de deslumbramiento.

Frente a estos renovadores de la novela —de escasa repercusión— y frente a los realistas «sociales», siguió existiendo un grupo de cultivadores del realismo tradicional. Entre ellos sobresale Francisco de Cossío, más que por el conjunto de su producción, exclusivamente por *Clara* (1929), relato psicológico y sentimental en la mejor vena de la novela tradicional (sin embargo, en 1940 publicó *Taxímetro*, novela vanguardista muy alabada). Junto a él podemos situar a Ramón Ledesma Miranda (1901-1963), cuya obra se desarrolló preferentemente con posterioridad al período que nos ocupa; sus mejores novelas son *Antes del mediodía* (1930), memorias de un señorito burgués que destacan por su espontaneidad; y *La casa de la Fama* (1951), novela-saga sobre la ruina de una familia almeriense.

c) *Dramaturgos de entreguerras*

El teatro burgués —cuyas tendencias hemos considerado en el *Epígrafe 6.b.* del *Capítulo 3*— sigue dominando en los locales españoles durante el período de entreguerras, cuando coexiste con el de jóvenes autores que se adueñan progresivamente de la escena y comienzan a incorporar nuevos enfoques dramáticos. Entre los representantes del teatro burgués citemos en primer lugar a José María Pemán (1898-1981), a quien se debe la consagración de la ideología reaccionaria y resumen y cima de los artistas partidarios del franquismo. Entre sus piezas dramáticas, verdaderas armas de propaganda, sobresalen *El divino impaciente* (1933), de corte católico-traditionalista; y el drama histórico *Cisneros*. Después de su consagración como «poeta oficial» de Franco, escribió *De ellos es el mundo* (1938), de exaltación fascista; más tarde, en los 50 y los 60, degenera en un teatro cómico-folklorista que sigue la senda apromblemática de los Álvarez Quintero. En el género cómico ya antes —cronológicamente— había sobresalido Pedro Muñoz Seca (1881-1936), cuya única pieza reseñable es *La venganza de don Mendo* (1918), delirante parodia del drama posromántico y del teatro en verso. En una línea más moderna se halla la producción cómica de Enrique Jardiel Poncela (a su obra narrativa nos hemos referido en el *Epígrafe 7.b.I.*), en la cual hay una acusada ruptura con la reproducción convencional de la realidad —como si el autor y sus personajes se negasen a aceptarla—. A él se le deben las primeras formulaciones —poco profundas— del «teatro del absurdo» en España, habiendo creado una estética de lo inverosímil que tiene sus mejores títulos en *Angelina o el honor de un brigadier* (1934), *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* (1936) y, sobre todo, en *Eloísa está debajo de un almendro* (1940), acaso su mejor obra.

Uno de los más firmes renovadores del teatro español de esta época fue Alejandro Casona (1903-1965) —sus auténticos apellidos eran Rodríguez Álvarez—. Exiliado desde 1937, regresó a nuestro país en 1962 y hasta su muerte su obra conoció un éxito resonante en una España tímidamente aperturista. Antes del exilio fueron muy aplaudidas *La sirena varada* (1934) y *Nuestra Natacha* (1936); esta última denuncia

el carácter represivo y carente de cariño del sistema educativo español. *La sirena varada*, por su parte, constituye el pilar de su producción junto a *Prohibido suicidarse en primavera* (1937) y *Los árboles mueren de pie* (1949); las tres desarrollan uno de los temas más queridos de Casona: el del compromiso existente entre fantasía y realidad, complementarias en su tarea de proporcionarle sentido a la existencia. También puede recordarse, aislada en el conjunto de su producción, *La dama del alba* (1944), la más bella de sus obras por su aire de misterio, por la mágica atemporalidad que arroja la presentación de su Asturias natal y por su marcado simbolismo, con la muerte ocupando un lugar central.

Menos conocida es la producción de Jacinto Grau (1877-1958), quien desarrolló su labor fuera de España a causa de su disconformidad con el panorama teatral nacional. En el conjunto de su producción, caracterizada por su variedad y por su atención a nuevos enfoques y tratamientos de la materia dramática, sobresale *El señor de Pigmalión* (1921), una farsa por la que obtuvo renombre en toda Europa. En tono tragicómico reelabora Grau el tema del creador que se enamora de su propia obra; en este caso, los muñecos de Pigmalión —que, curiosamente, tipifican algunas actitudes y comportamientos hispánicos— se rebelan contra su creador y lo asesinan.

Citemos, por fin, a un radical dramaturgo que vivió gran parte de su vida exiliado y cuyo nombre es uno de los más conocidos fuera de nuestras fronteras: el autor vanguardista Max Aub (1903-1972), creador en nuestro país —aunque sin seguidores inmediatos— un teatro dominado por la abstracción y el antirrealismo. Su obra vanguardista más característica acaso sea *Una botella* (1924), en cuya representación domina la escena una enorme botella sobre la que todos los personajes hablan y opinan sin prácticamente haberla mirado. Aub potenció la comunicación con el espectador a partir de los años 40, años en que dominaba en sus obras la presencia obsesiva y constante de la guerra, en un deseo de hacer de su producción un soporte de la memoria colectiva de la Europa de posguerra. Las mejores piezas de esta época son *De un tiempo a esta parte* (1939), soberbio monólogo dramático que deja traslucir la angustia de una Europa entregada al invasor; *Morir por cerrar los ojos* (1944), sobre el envilecimiento de todo un pueblo —Francia— al entregarse a los nazis; y *El rapto de Europa* (1946), que dramatiza el horror de los fugitivos en una Europa donde no hay posible refugio.

Modernismo y Vanguardia en Hispanoamérica

1. Política y literatura hispanoamericanas en el siglo xx

La actualización experimentada por la cultura hispanoamericana desde finales del siglo pasado hasta mediados del nuestro fue tan profunda y fulgurante, que bien se merece el calificativo de «revolución». Esta inusitada puesta al día de los principales países hispanoamericanos —y no nos queda más remedio que generalizar— se debe a que la transformación estructural iniciada con la Independencia entre los siglos XVIII y XIX había llegado a su fin; la política, la economía y la sociedad hispanoamericanas disfrutaban de su mayoría de edad y la cultura estaba en condiciones de revelarse —y hasta de rebelarse— al resto del mundo. En el caso de la literatura, esta «revolución» tomó su forma primera a la sombra de Europa, aunque pronto los autores hispanoamericanos igualaron y hasta superaron en originalidad a los innovadores europeos, hasta el punto de que por vez primera en su historia el influjo americano revertió en el Viejo Continente (sobre todo en España, visitada fructíferamente por los mejores autores hispanoamericanos del momento).

El cambio económico y social propiciador de esta revolución cultural se realizó en unas condiciones que, a la larga, revelarían las contradicciones de los procesos políticos hispanoamericanos (por ejemplo: para la independencia cubana en 1898 fue indispensable la ayuda norteamericana, siendo sustituido el imperialismo político español por el económico de los Estados Unidos). A finales del siglo XIX se produce en Hispanoamérica un auténtico proceso de colonización económica dirigido fundamentalmente desde Estados Unidos, Inglaterra, Francia y España; se ponían así las bases de una tímida industrialización y de una estructura financiera capitalista que estaba en manos, sin embargo, de intereses extranjeros, y se iniciaba el proceso de capitalismo imperialista que todavía hoy marca la realidad hispanoamericana. El resultado fue la aparición de un proletariado incipiente que se alió bien con el populismo, bien con un socialismo todavía utópico; o que realizó una progresiva y peculiar fusión de ambos para dar forma a doctrinas de «mestizaje» de gran eco en movimientos sociales y políticos posteriores —y cuya piedra de toque fue la Revolución mejicana de 1910, símbolo de independencia, nacionalismo y populismo—. En este proceso la conciencia burguesa característica de la literatura anterior fue desapareciendo debido a su subordinación al nuevo sistema, que provocó en ella una

honda crisis de valores. Entre éstos habían estado, en el terreno cultural, el del arte como forma utilitaria —defendido por los románticos y sus continuadores—, que dejó entonces lugar a una concepción esteticista; y el del nacionalismo, cuya mejor expresión literaria fue el «gauchismo», con el que se rompió totalmente para dejar paso a un cosmopolitismo cuyo punto de referencia era Europa. A diferencia del Viejo Continente, sin embargo —y de ahí la peculiaridad de su cultura contemporánea—, Hispanoamérica era todavía una civilización en potencia, un Nuevo Mundo por descubrir que se desplegaba pleno de espontaneidad y de imaginación ya en el primer movimiento genuinamente hispanoamericano con que entraba el siglo xx: el Modernismo.

2. El Modernismo hispanoamericano

En absoluto es gratuita la aparente ambigüedad del término «*Modernismo*» con que se designa al movimiento de renovación literaria conocido por Hispanoamérica entre finales del siglo pasado y principios de éste. El término se debe a Rubén Darío, cima y resumen del movimiento; pero en realidad él no hizo sino optar por la designación más simple posible para la «moderna» corriente artística que hacía de la ruptura con la literatura anterior sus señas de identidad. En torno a ella no hubo posiblemente tantos «modernistas» como algunos quisieron ver, aunque el movimiento ciertamente aglutinó a un buen número de autores; esta cohesión exasperaba a los sectores literarios más conservadores: en sus labios, el término era eminentemente peyorativo y suponía la descalificación de un arte considerado extranjero, irrespetuoso con la tradición hispana, extravagante y excesivo en sus atrocidades contra el sentido común, la decencia y la gramática. Muchos jóvenes autores hispanoamericanos y españoles vieron en él, sin embargo, la adaptación y nacionalización de la nueva literatura —del Parnasianismo y del Simbolismo, fundamentalmente— y la posibilidad de producirla en frontal oposición a las formas heredadas y a la tradición cultural.

Al margen del prurito de novedad de que hicieron gala algunas figuras de segunda fila, la principal aportación del Modernismo a la literatura hispanoamericana fue su superación de la estética y de la ética precedentes: el modernista no es ya un intelectual en el sentido ilustrado-romántico del término; es un esteta, un artista, un profesional del arte —en nuestro caso, de la palabra— que contempla el mundo con nuevos ojos. En esta contemplación intervienen factores muy distintos y no exclusivamente artísticos: uno de ellos es el perfeccionamiento espiritual a través del arte, idea tomada del Simbolismo europeo proveniente del idealismo romántico. A esta aspiración unieron los modernistas el ideal parnasiano de «arte por el arte», idóneo para llegar a dicha perfección. Con todo, el Modernismo fue independiente de las literaturas europeas —como ya antes lo había sido la literatura gauchesca—; y fue

también el primer momento histórico en el cual el influjo entre la literatura hispanoamericana y española se ejerció desde aquel lado del Atlántico, invirtiendo por vez primera su sentido habitual (no fue, afortunadamente, la última, pues esta influencia se ha dejado sentir con cierta frecuencia de ahí en adelante).

3. Darío y los poetas modernistas

a) Primeros modernistas

Aunque a Rubén Darío se le debe la real configuración y la difusión del Modernismo, con anterioridad a él existían en Hispanoamérica —al margen de los «premodernistas» (en el Volumen 7, *Epígrafe 3 del Capítulo 18*)— poetas a los que podemos considerar modernistas, pero cuya obra no supo adoptar su definitiva orientación hasta la publicación de *Azul*...

El más destacado de ellos fue el colombiano José Asunción Silva (1865-1896), cuya poesía apareció póstumamente en 1908 —esto es, cuando el Modernismo estaba definitivamente asentado—. Su asimilación de la moderna literatura rehusó todo esteticismo y estuvo presidida por la sobriedad y el sentido de la medida; en ella confluyen, como en la de otros iniciadores, Modernismo y Romanticismo, y predomina una sentimentalidad seria y profunda que aleja al autor de todos los tópicos modernistas. Su lírica gira en torno a la sugestión que provoca el recuerdo, motivado éste, a su vez, por una sentida melancolía; el dolor, la desilusión y el desconsuelo la presiden, y su imagen omnipresente es la de la muerte como culminación de la insatisfecha aspiración humana a la felicidad. Su libro más importante se titula —significativamente— *Nocturnos*; alguno de ellos está próximo a la pompa modernista, pero los mejores son aquéllos cuyo objeto y aliento es el sentimiento, por lo general erótico.

Entre los iniciadores del Modernismo debemos recordar también al cubano Julián del Casal (1863-1893), autor de transición; y al mejicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), de lírica muy personal. El primero escribió intensamente durante sus cuatro últimos años de vida y nos dejó una serie de libros entre los que destaca *Bustos y rimas*, donde la música adquiere el valor trascendental de que carecen otras obras suyas. Su culto a lo artificial, heredado de Baudelaire, y su decorativismo parnasiano quedan convincentemente sometidos a su sensibilidad. Algo similar podemos decir de Gutiérrez Nájera: pulcro prosista y buen conocedor de la literatura extranjera, no cayó en el error de hacer un culto del refinamiento y la musicalidad que admiraba del Parnasianismo y del Simbolismo. Sus vivencias y sentimientos personales encuentran una expresión idónea —aprendida de Bécquer— en el aire triste y melancólico de su poesía, cuya cima es *Tristissima Nox* (donde también hay lugar para un morboso

erotismo que gusta de jugar con los fuertes contrastes que le ofrece la imagen decadente de la mujer).

b) *Rubén Darío*

Al nicaragüense Rubén Darío (1867-1916) —seudónimo de Félix Rubén García Sarmiento, que adoptó ese apellido de un ascendiente— se le debe la consolidación y difusión del Modernismo hispanoamericano. Su quehacer literario lo desarrolló en Madrid —donde difundió el Modernismo—, en París —donde lo afianzó y desarrolló cultivando la amistad de parnasianos y simbolistas— y en Buenos Aires —desde donde ejerció su magisterio—. Por más que pueda ponerse en entredicho la validez de la totalidad de su obra —*Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza* son sus dos libros indiscutibles—, Darío fue, ha sido y sigue siendo un poeta fundamental para la historia de la literatura en lengua castellana, y sólo su fecundidad poética, la conciencia de su responsabilidad y su propia vida pudieron consigo mismo y acabaron con él de mano del alcohol.

Su producción se inició con *Abrojos y Rimas*, dos libros que, pese a ofrecernos toques parnasianos, caen en el melodramatismo y deben demasiado a la imitación de Bécquer y de otros románticos españoles. Caso distinto es el de *Epístolas y poemas*, publicado en 1888 con el título de *Primeras notas* y cuyo perfeccionado sentido del verso se aleja ya de sus libros anteriores. Aun con tonos románticos, en *Primeras notas* existen ya una musicalidad y un colorido modernistas experimentados a través de la imitación no encubierta de un buen número de modelos.

En *Azul...* (1888; segunda edición, 1890), libro con que Darío confirmó el Modernismo, podemos encontrar buena parte del sensualismo exaltado característico del movimiento; también en *Azul...* encontró respuesta el poeta a todos sus planteamientos sobre la literatura, descubriendo que no se trataba tanto de buscar nuevas formas como de darles otro sentido a las tradicionales. En *Azul...* los sentimientos panteísta y vitalista y la equilibrada musicalidad están al servicio de la recuperación del aliento lírico, cuya base es ahora —como novedad— la armonía y la plasticidad. No todo es nuevo, por tanto, en este libro capital del Modernismo; pero la sensualidad, la melancolía y los sentimientos de la naturaleza, del deseo amoroso y del paso del tiempo están tratados con una musicalidad y un colorido nuevos que arrastran al lector y lo enardecen.

La culminación de su poesía se produjo con *Prosas profanas* (1896; segunda edición, 1901), libro de madurez de Darío, síntesis de los ideales éticos y estéticos de la lírica modernista en Hispanoamérica y auténtica eclosión del Modernismo. El título mismo del libro indica cómo la palabra poética alcanza en *Prosas profanas* resonancias litúrgicas y se hace música sagrada, celebrativa y trascendente en el marco de un mundo esencialmente bello de rica materialidad plástica y armónica:

*Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.*

En tanto que materia de la lírica, la música no sólo invade todos y cada uno de los poemas, sino que informa su estructura, como si nos hallásemos ante una partitura. Todo está al servicio de una auténtica orgía de los sentidos y de la sensibilidad en este mundo inusitadamente bello en su materialidad y melancólico en su dimensión moral, refugio de la belleza y reducto último de una trascendencia que reside en el interior del individuo. La religión de Darío es la dignificación de lo profano, la celebración de un mundo perfecto nacido de la sensibilidad del artista: el pasado y el presente, la tradición y la modernidad, el americanismo y la hispanidad...; todo tiene su sitio y su sentido en *Prosas profanas*, puesto que nada le es ajeno al ojo del poeta y a su palabra:

*(...) toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
en cada átomo existe un incógnito estigma;
cada hoja de cada árbol canta un propio cantar
y hay un alma en cada una de las gotas del mar; (...)*

Los rasgos más acusados del Modernismo, aquéllos que en manos de otros autores fueron simple tópico, encuentran en *Prosas profanas* su mejor expresión y su plena vigencia: el clasicismo adopta un aire culturalista filtrado por la sensibilidad francesa; el materialismo está destilado en un selecto y exclusivo aristocratismo; y el deseo amoroso como anhelo de entrega total se desarrolla en tonos decadentes:

*(...) Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.
Sé mi reina de Saba, mi tesoro,
descansa en mis palacios solitarios.
Duerme. Yo encenderé los incensarios.
Y junto a mi unicornio cuerno de oro
tendrán rosa y miel tus dromedarios.*

En *Cantos de vida y esperanza* (1905) Darío intenta responder a un deseo de mayor profundización en temas que había soslayado en obras anteriores y que creía dignos de reflexión. Es evidente, por tanto, que quienes habían acusado al Modernismo y, con él, a Darío y a su poesía, de intrascendencia, falta de seriedad y superficialidad, no habían comprendido la ética latente en la estética modernista.

Toda la desilusión que Darío había intentado esconder tras su culto a la belleza encuentra en *Cantos de vida y esperanza* su sitio y su expresión. Aunque los temas siguen siendo básicamente los mismos, ahora el poeta se enfrenta a ellos directa y sencillamente; la atmósfera decadente y refinada y los ambientes galantes y paganos dejan sitio al corazón romántico, marco por excelencia de la lírica; y el rico cromatismo y la acusada musicalidad se disuelven en una tenue luz y en una voz apagada pero cálida. La naturaleza americana se asienta a partir de esos años en el lugar ocupado hasta entonces por las sensaciones y las experiencias culturalistas y cosmopolitas de Darío: el centro de interés de la poesía se desplaza hacia el hombre en su plenitud y, con él, a las civilizaciones y a los pueblos. De esta época son sus más conocidas composiciones «civiles», que si bien no son lo mejor de su producción, al menos demuestran su inequívoco interés por el tema americano (recordemos «Caupolicán» en *Azul...* y el *Canto épico a las glorias de Chile*, del año anterior); en ellas celebra las peculiaridades de lo americano y canta el valor de lo hispano en un tono de optimista confraternización que recuerda a Whitman.

Con *El canto errante* (1907) y *Poema del otoño* (1910) asistimos al declive de la obra de Darío, pues si bien siguen siendo libros formalmente válidos, poco aportan ya a su evolución. El primero tiene excelentes estampas de escritores contemporáneos; y el segundo, algo mejor, rebosa un personal sentimiento de declinación vital y destaca por su tratamiento de la mujer no ya como fuente de placer, sino como madre.

c) *Continuadores del Modernismo*

Entre los herederos de Darío, el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) es uno de los más sobresalientes por su afán de continua experimentación, que si bien resta equilibrio a su obra y la lastra con un exceso de influjos, por otro lado hace de él un lírico original. Su mejor libro es *Lunario sentimental* (1909), donde aquilata sus sentimientos en una lograda expresión que no desdeña la dificultad y que juega magistralmente con el idioma para ir del lirismo a la ironía. Lugones no fue, sin embargo, un poeta que cayese en el ornamentalismo ni en la morbosidad decadente; no en balde, antes de encontrar su mejor voz en el *Lunario* —y dejando de lado su romántico y grandilocuente libro *Las montañas del oro* (1897)—, Lugones había pasado con *Los crepúsculos del jardín* (1905) por un momento de delicado y sentido simbolismo que nunca llegó a abandonar totalmente. Después de *Lunario sentimental*, la poesía de Lugones encontró todavía excelentes momentos en *El libro de los paisajes* (1917), su libro más lírico por su inspiración, sinceridad y mesura. Sus últimos versos, por el contrario, desembocan en un exaltado nacionalismo que tiene en *Río Seco* (1938) su más clara expresión.

Junto a Lugones —a veces, frente a él—, se considera como a uno de los mejores modernistas hispanoamericanos al uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875-1910). Su poesía, vigorosa y arriesgada, se tiene a sí misma como referente único y presenta

evidentes deudas con el concepto de «surrealidad» en su intento de crear un sistema que explique por sí mismo un mundo poco ligado al real (éste parece ausente de su obra y de su propia vida: su bohemia lo llevó al desequilibrio cuando se refugió en su «Torre de los panoramas», desde la que decía contemplar el mundo sin asomarse a la ventana). Herrera y Reissig aportó a la poesía hispanoamericana un nuevo sentido del Modernismo y del ejercicio literario —que algunos piensan superior al del propio Darío—; con sus libros *Las pascuas del tiempo* (1900), *Los maitines de la noche* (1902) y *Berceuse blanca* (1910) revolucionó el sentido de la musicalidad y del colorido modernistas y originó toda una metafísica basada en el inconsciente y traducida poéticamente en unas imágenes y un estilo radicalmente nuevos. Su estética posiblemente poco tiene ya que ver con el Modernismo, y mucho que decirle a la Vanguardia: lo que para aquél era colorido y musicalidad se convierte con Herrera y Reissig en contrastes y claroscuros, desquiciamiento alucinante de los sentidos, independencia de la metáfora, etc., en un deliberado barroquismo que potencia una inusitada percepción de la realidad.

De muy distinto signo es la alta conciencia artística que demuestra poseer el colombiano Guillermo Valencia (1873-1943). Fue uno de los más intransigentes estetas hispanoamericanos —su producción prácticamente se limita a *Ritos*, un libro de 1891 ampliado en 1941— y su obra, que bebe en los clásicos —aunque también de exótico preciosismo—, sólo hace concesiones al arte más culto y refinado. No obstante, su lírica sobresale por su tono meditativo, por su sinceridad y por su alcance filosófico enraizado en lo cristiano, que dan lugar a una de las producciones más equilibradamente clásicas del Modernismo.

Signo más convencional presenta la obra de uno de los poetas modernistas más reconocidos por sus contemporáneos, el mejicano Amado Nervo (1870-1919), que contactó tempranamente con el Modernismo en la obra de Gutiérrez Nájera y que conoció personalmente a Darío. Su lírica incidió sobre los aspectos musicales del verso y desdeñó todo ornamentalismo, siendo en realidad una de las más sobrias del movimiento. También podemos señalar la seriedad con que trató el tema amoroso, trascendido con tonos de elegíaco misticismo en *La amada inmóvil* (1912), acaso el mejor de sus libros. El fin del Modernismo llegó con la obra de dos autores de signo muy distinto: el peruano José Santos Chocano (1875-1934), mal versificador, puso su retoricismo al servicio de la exaltación americanista sin caer en la cuenta de que, creyendo ser modernista, sus tópicos implicaban la descalificación del movimiento; por el contrario, el mejicano Enrique González Martínez (1871-1952) fue un poeta discreto empeñado en perfeccionar su verso rechazando las orientaciones ya «oficialmente» modernistas y combatiendo su superficialidad. Recordemos que, con su libro *La muerte del cisne* (1915), González Martínez le declaraba la guerra —también «oficialmente»— al Modernismo con sus versos «*Tuércete el cuello al cisne / de engañoso plumaje...*».

d) *Poetisas modernistas*

Hagamos referencia ahora a aquellas poetisas que vivieron la renovación de la lírica hispanoamericana en un momento de confluencia de movimientos e intereses. Su obra no respondía inequívocamente a los rasgos más sobresalientes del Modernismo pero, desde esa coexistencia de tendencias, contribuyó de forma poco ostentosa —aunque no menos notoria— a la creación de una nueva poesía hispanoamericana.

I. GABRIELA MISTRAL. El mejor ejemplo de lo que decimos lo tenemos en la figura de la chilena Gabriela Mistral (seudónimo de Lucila Godoy Alcayaga, 1889-1957). Su obra tiene por una parte acentos modernistas y vanguardistas, mientras que por otra presenta una voz tan personal que no puede ser tenida sino por excepcional (así lo creyeron sus lectores, por quienes era considerada la mejor poetisa hispanoamericana del siglo xx mucho antes de que tal parecer fuese refrendado con el Nobel de 1945). Su lírica sigue la línea modernista de actualización de una sentimentalidad romántica de validez universal, siendo la nostalgia, la naturaleza, la muerte y el dolor sus grandes temas; su autora elimina por otra parte grandes dosis del retoricismo modernista y apuesta por una expresividad que hermana sinceridad y rigor sin renunciar ni a la evocación musical ni a la diafaneidad de la palabra poética.

Su mejor libro es *Desolación* (1922), presidido por un sentimiento de maternidad imposible y de cuyas composiciones son los niños el centro animador: la nostalgia de la infancia, el recuerdo del hombre amado y muerto, el dolor del vientre no fecundado encuentran aquí notas más trascendentes y personales que en su anterior libro, *Sonetos de la muerte* (1914), tintado por fúnebres y tétricos colores modernistas. El dolor de Mistral alcanza una dimensión universal con *Tala* (1938), que presenta varias novedades respecto a libros precedentes: en primer lugar, su tono es más reflexivo que emotivo, y la autora se abre a las tragedias que por esos años asolaban al mundo —con acentos especiales para la Guerra Civil española—; en segundo lugar, la poetisa vuelve los ojos a un Dios hasta entonces escondido en su obra; y, por fin, aparecen tonos profundamente americanistas que hacen causa común con los más humildes.

II. OTRAS AUTORAS. Al contrario que la de Gabriela Mistral, la lírica de la uruguaya Juana de Ibarbourou (1895-1979) goza de una sensualidad panteísta heredada del Modernismo. Su musical y colorida captación de la naturaleza la aprendió de Herrera y Reissig; no obstante, sus libros *El cántaro fresco* (1920) y *Raíz salvaje* (1922) presentan notas de original personalidad en su exaltación de la comunión con lo creado, al igual que más tarde, en *La rosa de los vientos* (1930), supo trascender su intimismo en una visión más amplia y ambiciosa del mundo. Junto a ella podemos situar a otras poetisas del Río de la Plata de acentos estrictamente modernistas. La

poesía de la uruguaya María Eugenia Vaz Ferreira (1880-1925) supo poner freno a su atormentada nostalgia con el refinamiento y la musicalidad; por el contrario, en la órbita de un decadentismo morboso cayó la también uruguaya Delmira Agustini (1886-1914): su mejor libro, *Los cálices vacíos* (1913), centra el tema amoroso en el deseo insatisfecho; mientras que casi inocente e ingenuamente romántica parece la argentina Alfonsina Storni (1892-1938), en quien no obstante encontramos la mayor conciencia crítica y estilística de este grupo de poetisas, yendo su evolución desde la estética romántica a un simbolismo cercano al «arte puro».

4. La Vanguardia en Hispanoamérica

El período de entreguerras fue uno de los más fructíferos conocidos por la poesía hispanoamericana, después del momento de eclosión que había supuesto el Modernismo. Su experimentación formal, su musicalidad y, en general, su potenciación de los elementos sensoriales fueron asimilados y aceptados por los jóvenes autores; pero la intención de la obra de éstos distará mucho del esteticismo —e incluso del sentimentalismo— modernista. Como el resto de las Vanguardias literarias de estos años, la hispanoamericana se originó por la confluencia de estéticas y de autores; los artistas e intelectuales que dejaron Hispanoamérica para instalarse durante algunos años en Europa —en París y Madrid, fundamentalmente— no sólo fueron un número considerable, sino que también —lo que es más importante— constituían un grupo que, con todas sus diferencias, tenían intereses e ideales comunes. De ahí también el peso que hubo de tener la Vanguardia en Hispanoamérica, y no sólo en los nombres de sus más claros representantes (Huidobro, Borges) ni de autores que en su momento participaron de la Vanguardia (Neruda, Vallejo), sino también en el caso de quienes vivieron ese momento de renovación en Europa y luego, en sus países, le dieron una forma particular que nos tocará tratar más adelante (Carpentier, Asturias, etc.). Del mismo modo, no podemos olvidar la influencia ejercida por estos autores sobre los españoles con quienes convivieron, tanto en este momento de cosmopolitismo cultural como en la poco posterior época de compromiso político: Aleixandre, Alberti, Lorca y Cernuda (véase el *Epígrafe 5* del *Capítulo 4*) quizás lo dejasen notar más patentemente; pero también ejercieron su influencia sobre otros muchos. Además, fue usual la comunicación entre nuestro país e Hispanoamérica tanto en forma de publicaciones como de colaboraciones en revistas, conferencias, etc. (razón por la que muchos de los autores obligados a exiliarse durante la Guerra Civil española hicieron su hogar de los países hispanoamericanos, de los que en muchos casos no volvieron).

a) *J. L. Borges*

Asombra a quien se asoma por vez primera a ella el marcado y desbordante carácter humanista de la obra del bonaerense Jorge Luis Borges (1899-1986), que abarca diversos géneros —poesía, relatos, ensayos y artículos— y remite a uno de los personajes más cultos de nuestro siglo.

El Ultraísmo domina la poesía de Borges, que intentaba rehabilitar una lírica genuina cuyos elementos primordiales fuesen la imagen y la metáfora. Esta depuración encontró sus mejores momentos conforme avanzaban los años, cuando la visión de la ciudad se implicó con los recuerdos del poeta y su percepción del paso del tiempo y de la existencia. El valor de la poesía borgeana, en consecuencia, es global, por más que podamos señalar la mayor importancia de algunos de sus libros: en primer lugar, *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925), en los que no debe engañarnos el hecho de que su centro sea la capital argentina. La ciudad se contempla aquí con el hálito romántico de la idealización y progresivamente va transformándose en la obra de Borges en el símbolo de una forma de vida, casi en un mito: el de la «frontera», el «arrabal» —el Buenos Aires del extrarradio— como lugar de confluencia, penetración y enriquecimiento de valores ocultos a la vista de los seres convencionales. Con *El hacedor* (1960) Borges volvió a la poesía sin abandonar la narración —en este libro se dan la mano ambos géneros—; obra fundamental de su producción, su tono es esencialmente reflexivo y en ella su lírica adopta actitudes cercanas al descriptivismo romántico inglés (aspecto presente también en *El oro de los tigres* y *La moneda de hierro*, de 1972 y 1976, respectivamente). Y es que, pese a estar Borges muy enraizado en América, por otro lado su obra intenta superar todo nacionalismo e incluso toda idea de tradición cultural: cualquier tradición es válida —y Borges se sirvió de ellas, desde la hebraica y las orientales a las clásicas y modernas occidentales— para invitar a la reflexión y para trascender lo anecdótico en lo metafísico.

Pero el Borges que se lee hoy preferentemente, el que se ha ganado un lugar de honor entre los autores universales, es el narrador, el cuentista, el escritor de relatos fantásticos. A Borges lo inició en el género Adolfo Bioy Casares (sus frecuentísimas colaboraciones han dado lugar a un buen número de interesantes relatos); éste y su madre han sido dos de las presencias constantes en la vida de Borges, que a causa de su progresiva ceguera —prácticamente total antes de la década de los cuarenta— siempre necesitó de alguien para la creación de su obra. Aunque su consagración se produjo entre los cincuenta y los sesenta, perdurando su fama hasta su muerte —fue el eterno candidato al Nobel y obtuvo el Premio Cervantes de 1980—, la valoración de su narrativa ha conocido momentos diversos y difíciles, sobre todo cuando se le ha acusado de alambicamiento e intelectualismo excesivo.

El pulcro y medido clasicismo estilístico y su afán de pretenciosa erudición son un lujo que Borges se puede permitir: a los relatos borgeanos sólo pueden acceder quienes estén al tanto de sus claves y dispuestos a adentrarse en un mundo donde el hombre es en apariencia sólo un referente del pensamiento, sujeto y objeto de

reflexión por parte de lector y autor. De ahí el que no sea en absoluto gratuita la frecuente aparición de sus temas más queridos —la Cábala, el Laberinto y la Biblioteca—, como tampoco el recurso a la disposición del relato sobre categorías míticas y legendarias. Todos estos elementos presuponen una interpretación del mundo a partir del idealismo: el todo y sus partes, azar y armonía, orden y caos se funden en esta cosmovisión que implica en sí un misterio y su resolución, pero no en tanto que juego de lógica, sino en tanto que fruto de una necesidad que da sentido al mundo y a la existencia. Los más significativos relatos borgeanos son aquellos que inciden en esta concepción del mundo y de la literatura; acaso el mejor de sus libros de narraciones sea *El Aleph* (1949), donde el tema fantástico estructura toda una metafísica del conocimiento basada en el esoterismo, siendo en este libro donde encuentran mejor desarrollo y sentido sus conocimientos de la Cábala. Más tardío, *El libro de arena* (1975) también merece ser reseñado como una de sus mejores colecciones; la fantasía tiene aquí mayor cabida que en otras obras borgeanas, aunque el matiz de improbabilidad es tal que no puede despistar al lector, ofreciéndosele a éste la posibilidad de reflexionar sobre las implicaciones existenciales y metafísicas de los límites del tiempo:

(...) Prisionero del Libro, casi no me asomaba a la calle. Examiné con una lupa el gastado lomo y las tapas, y rechacé la posibilidad de algún artificio. Comprobé que las pequeñas ilustraciones distaban dos mil páginas una de otra. Las fui anotando en una libreta alfabética, que no tardé en llenar. Nunca se repitieron. De noche, en los escasos intervalos que me concedía el insomnio, soñaba con el libro.

Sobre este tema versan sus más tempranos relatos, incluidos en *Historia universal de la infamia* (1935), en *Ficciones* (1944) y, sobre todo, en la temprana *Historia de la eternidad* (1936), que sin ser uno de sus mejores libros esboza las formas y los ideales característicos de la obra de Borges: la idea del eterno retorno, para cuya presentación echa mano de la imagen del Laberinto (laberinto vital donde confluyen y se confunden presente, pasado y futuro).

b) *Huidobro*

Uno de los más claros participantes y conformadores de la Vanguardia hispanoamericana fue el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), excelente conocedor de las Vanguardias europeas y uno de los más conscientes e influyentes vanguardistas de lengua castellana. Huidobro pasó buena parte de su vida en Europa —en París y Madrid—, donde prácticamente estableció su residencia desde 1916 (incluso regresó para participar en la Guerra Civil española y más tarde en la Segunda Guerra Mundial).

Sus primeros años de estancia en París y Madrid le brindaron la oportunidad de dar forma definitiva a su credo estético, cuyas bases se hallaban, no obstante, en su sentido innato del nuevo arte y de sus necesidades expresivas. En la capital francesa conoció la poesía de Apollinaire, se relacionó con los surrealistas —aunque Huidobro siempre denostó tal movimiento— y amistó con Picasso y Gris; y en Madrid conoció a Larrea, Gerardo Diego y Joan Miró. Merced a todas esas influencias —y en concreto al peso del cubismo en su obra—, Huidobro dio forma a algo más que una efímera e intrascendente Vanguardia: el «*Creacionismo*», que intentaba subrayar no ya la dimensión creativa de la nueva poesía, sino sus repercusiones creadoras; es decir, el aliento vital que debe imprimir la creación poética a cada palabra y que hace de la poesía una creación perfecta salida de la mano del dios de la nueva literatura:

*Por qué cantáis la rosa, ¡oh, poetas!
Hacedla florecer en el poema.
Sólo para nosotros
viven todas las cosas bajo el sol.
El poeta es un pequeño Dios.*

Es difícil establecer la fecha de aparición del Creacionismo, aunque la primera mención explícita la realizó Huidobro en 1916, poco antes de su marcha a París. Fue en el período de entreguerras, en la década de los veinte, cuando el Creacionismo de Huidobro tomó carta de naturaleza e influyó en otros poetas. Sus notas más acusadas son su carencia de referente real —el poema no «canta» una realidad, sino que «es» una realidad cantada—; su marcado carácter intelectual; y la potenciación de los recursos imaginativos (fundamentalmente de la metáfora, gracias a la cual se incrementa, cuando no se abole, la distancia entre la lógica del poema y la de la realidad).

c) Otros vanguardistas

En Argentina, y siguiendo la estela de Borges, fue muy fecunda la labor poética ultraísta. La valoración del paisaje —sobre todo, paisaje urbano— y de la tradición son sus notas más acusadas. Destaca entre estos poetas Eduardo González Lanuza, que sabe sobreponerse a su pesimismo en tonos elegíacos y logra así reconstruir —más que crear— una visión del mundo redentora de la destrucción a que lo condena el paso del tiempo. Su paisajismo es sobresaliente por sus formas sensualistas y su tono de acendrado panteísmo. Aunque menos reseñables, son dignos de recordar Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal (1900-1970); ambos fueron señalados ultraístas, aunque su obra poética ha ido evolucionando hacia la contención expresiva y la temática religiosa. La tradición hispana y el misticismo confluyen en sus respectivas obras, marcadamente clasicistas y cuyas fuentes son los autores

españoles del Siglo de Oro.

México también fue otro centro importante de la Vanguardia hispanoamericana, aunque no con la combatividad ni la peculiaridad del Río de la Plata. Los vanguardistas mejicanos son herederos bien del Modernismo —con su colorismo y su exotismo románticos—, bien de la «poesía pura» —aprendida directamente de Juan Ramón—. Sólo la producción de Jaime Torres Bodet (1902-1974) está en una línea de irreductible Vanguardismo —en concreto, surrealista—, siendo destacable por su utilización de la metáfora. El más plástico de los poetas mejicanos de este momento era Carlos Pellicer (1899-1975), cuya nostalgia de una existencia plena no es óbice para la creación de una lírica exuberante y colorista. La muerte fue el centro de la obra de Xavier Villaurrutia (1903-1950) —su obra más significativa lleva por título *Nostalgia de la muerte*—; sus formas y acentos son, sin embargo, más clásicos que los del anterior. Por el contrario, José Gorostiza (1901-1973) es representante inequívoco de una «poesía pura» que parece casi tener perfil: su palabra cincelada, su ritmo medido y espontáneo y su sincera melancolía, lo convierten en un clásico del verso contemporáneo mejicano.

El otro gran núcleo de renovación lírica hispanoamericana del siglo xx estuvo en las islas del Caribe. En Puerto Rico la Vanguardia encontró voz propia aproximándose a los temas y las formas de la negritud, razón por la cual fue adquiriendo un marcado carácter local. El autor más significativo de esta tendencia fue Luis Palés Matos (1898-1959), en cuya lírica el ritmo y la música encuentran un sentido fundamental; fue un poeta sensualista que captó como ningún otro los particulares sentimientos negristas del pueblo y que, influido por el momento neopopulista de algunos autores de la española Generación del 27, revistió su poesía de formas folklóricas y de acentos socio-políticos que no siempre fueron comprendidos. También encontró cultivadores esta poesía negrista en Cuba: a pesar de cierto lastre erudito, Emilio Ballagas (1908-1954) es el autor más digno de mención de esta corriente poética; pero sus mejores composiciones pertenecen a la «poesía pura», de la que fue uno de los grandes representantes en Hispanoamérica. El mejor de ellos, sin embargo, fue Eugenio Florit, que en libros como *Doble acento* llegó a la «poesía pura» a partir del influjo de los clásicos de la Antigüedad, pasando por una época de acendrado cultismo aprendido en los autores del Siglo de Oro español.

Escasos nombres reseñables quedarían por recordar de la Vanguardia hispanoamericana, que fuera de los países que hemos citado dejó pobres frutos. En Perú, sin embargo, existen dos nombres con peculiaridades propias. La obra y leyenda vital de Carlos Oquendo de Amat (1906-1936) han sido recuperadas en los últimos años: fue un bohemio «maldito», heredero del espíritu finisecular francés, que adoptó un tipo de Vanguardia afín al Surrealismo como forma de iconoclastia e irreverencia. Estricto representante del Surrealismo peruano fue César Moro (1903-1956), cuyo conocimiento de la poesía francesa le llevó a escribir en ese

idioma, apareciendo póstumamente sus libros en castellano.

5. De la Vanguardia a la poesía comprometida

Nos corresponde ahora tocar la obra de dos poetas fundamentales de la literatura hispanoamericana. Pablo Neruda es, junto a Rubén Darío, la figura señera de la poesía hispanoamericana del siglo xx y uno de los grandes exponentes de la literatura contemporánea en lengua castellana. También hizo mella en España —más que en su país— la obra del fulgurante y fugaz César Vallejo, cuya personalidad, valentía y honestidad impresionaron hondamente a quienes lo conocieron. Ambos fueron grandes renovadores de la poesía hispanoamericana y pueden ser adscritos a la labor vanguardista; pero son, además, los dos nombres más destacados de una poesía abierta a circunstancias sociales y políticas comprendidas a la luz de un proceso que implicaba al hombre y a la colectividad.

a) Neruda

La figura y la obra del chileno Pablo Neruda —seudónimo de Neftalí Reyes Basoalto— (1904-1973) son inmensas y fundamentales en la literatura hispanoamericana del siglo xx, de la que es uno de sus grandes representantes (lugar que refrendó el Nobel de 1971). En su obra se dan la mano todas las aportaciones poéticas de nuestro siglo, pero su voz es tan personal que, pese a haber encontrado eco en varias generaciones, no ha podido ser continuada ni imitada.

Los orígenes de su poesía, a los que realmente no renunció a pesar de su innegable evolución ideológica y estética, los hallamos en el principio romántico de la identificación entre vida y literatura. Neruda intentaba en todo momento subordinar su creación a sus vivencias, a su propia experiencia vital, sin que ello quiera decir que nos hallemos ante una producción autobiográfica. Buena prueba de lo que decimos son los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) que Neruda publicó siendo poco más que un adolescente (y que se han convertido para muchos jóvenes en un «vademécum» de la voz amorosa de nuestro siglo). La concepción dramática del mundo y de la existencia patente en este libro volveremos a encontrarla constantemente en la obra nerudiana: la vida como contraste, como enfrentamiento continuo de contrarios, le proporciona además a su poesía un sabor particular similar al de los barrocos españoles que tanto admiraba. La forma de su poesía y, sobre todo, sus imágenes, están considerable y muy directamente afectadas por esta concepción y por estas fuentes: la alta sugestión y la poderosa imaginería simbólica y metafórica que hallamos ya en estos *Veinte poemas de amor* no son tanto herencia del Surrealismo como fruto de la originalidad de un autor que, al tratar una

problemática universal —la relación necesaria entre amor y dolor—, sabe darle una forma directa, potente, sugestiva y moderna («*Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, / te pareces al mundo en tu actitud de entrega...*»). En la misma línea se halla su libro *Tentativa del hombre infinito* (1925), animado por el sentimiento de fugacidad del tiempo. La forma es en este caso no ya sólo moderna, sino esencialmente inédita: el poeta se salta las normas ortográficas, destroza la sintaxis, agolpa las metáforas y hace sucederse las imágenes en alegorías alucinantes de ambientación onírica que recuerdan la también obsesionante presencia del tema del fluir temporal en el Surrealismo pictórico.

Pero su experiencia del transcurso del tiempo encuentra sus acentos más personales y su voz más madura en *Residencia en la tierra*. Es significativo el interés de Neruda por publicar en España este libro, cuya primera parte apareció en 1931 en Chile y que en España se publicó junto a la segunda en 1935; y lo es porque presenta evidentes puntos de contacto con los libros sobre los que trabajaban en estos años autores como Alberti y Lorca. La relación entre estos poetas fue especialmente fecunda, pues por una parte los españoles encontraron en la obra del chileno las formas con que responder y expresar su propio sentimiento de crisis; y Neruda, por su parte, comprendió en España que era posible encontrar una respuesta a su angustia abandonando la autocomplacencia y abriéndose al ser humano. No obstante, este libro fue compuesto en un momento en que este proceso aún no estaba en marcha en el poeta hispanoamericano, y en *Residencia en la tierra* sigue existiendo un análisis interior, una profundización en sí mismo que sólo más tarde llevará a Neruda a abrirse al mundo material. Por ahora sólo ve a su alrededor y en su propio interior violencia, destrucción y podredumbre, el horror de una existencia abocada a la muerte, la desesperación de una humanidad cuyo destino es ser «río que durando se destruye». Todo parece inconsistente y fugitivo a su alrededor, y al fijar incansablemente su vista en la realidad, todo le parece responder a un inmenso caos,

(...) sueños que salen de mi corazón a borbotones,
polvorientos sueños que corren como jinetes negros,
sueños llenos de atrocidades y desgracias...

Será a partir de *Tercera residencia en la tierra* (1947) y, sobre todo, con *Canto general* (1950), cuando Neruda encuentre en el mundo material, en el hombre de carne y hueso y en la circunstancia concreta el motivo de su canto. Su experiencia en España —sus amistades y la guerra civil— serán en un principio su fuente de inspiración; pero después a la poesía nerudiana todo, absolutamente cualquier cosa o persona le será suficiente: su lírica se abre a la comprensión, la ternura y la solidaridad, pero también al horror, el odio y la crudeza; y, a pesar de todo, se ofrece amplia y esperanzadamente al mundo. El tono épico y el meditativo tienen ahora su lugar en una poesía de rica materialidad, plástica por excelencia y no pocas veces

prosaica hasta extremos por debajo de lo artístico. El *Canto general* es en realidad una crónica de la América hispana realizada en clave lírica y desde la perspectiva de una nueva civilización y de siglos de cultura: de la grandeza de su exuberante naturaleza a la pequeñez de sus modernos tiranos, pasando por las ricas culturas precolombinas, el dominio español y la tarea libertadora, todo tiene sitio en este inmenso fresco de la historia americana. «Alturas de Machu Picchu», con el tema del regreso al germen de la historia y del hombre, es posiblemente su exponente máximo:

(...) *Puse la frente entre las olas profundas,
descendí como gota entre la paz sulfúrica
y, como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana.*

El pasado, la leyenda y sus figuras fascinan a Neruda por su valor histórico palpitante; busca en ellos su vinculación con el presente, con el hombre de hoy y con sus circunstancias. De ahí que en el *Canto general* tengan su lugar composiciones hondamente comprometidas con el hispanoamericano y el chileno de sus días; composiciones en que alienta el comunismo militante de Neruda y dedicadas —como antes a los caciques indígenas y a los héroes de la Independencia— a los mineros y campesinos chilenos y, en general, a los trabajadores hispanoamericanos.

Sobre aspectos aún más sencillos de la realidad se vuelcan las *Odas elementales* (con ediciones de 1954, 1956 y 1957) y *Navegaciones y regresos* (1959). En ellos cantaba los sentimientos de amistad o simpatía que le unían a personajes como Gómez de la Serna y Lenin, y celebraba realidades y objetos tan vulgares como la cebolla, las papas fritas y la sandía. Es muy discutible y discutido el valor de esta última etapa de la poesía nerudiana: crítico incansable de las injusticias y eficaz denunciador de la situación de Hispanoamérica, Neruda mantuvo un arte coherente en su lógica interna, aunque su altura decayese notablemente en algunos libros de sus últimos quince años. Como botón de muestra, diremos que sus *Cien sonetos de amor* (1960), obra de madurez, no tienen parangón con los *Veinte poemas...* de juventud; por su lado, *Incitación al nixonicidio* (1973) no pasa de ser un panfleto, un libro circunstancial que ataca la política imperialista estadounidense en la figura del presidente Nixon. Pero existen también magníficos frutos de esta etapa de la producción nerudiana: por ejemplo, *Estravagario* (1958) y *Memorial de la Isla Negra* (1964), dos libros que ponen las bases del proceso de memoria a que se someten Neruda y su obra en sus últimos años. Éste desemboca en *Confieso que he vivido* (1974) y *Para nacer he nacido* (1977), libros póstumos en prosa —el primero mejor que el segundo— extraordinarios para comprender no sólo al hombre y su poesía, sino también la época que vivieron y su postura frente la vida.

b) Vallejo

Sorprende en la poesía del peruano César Vallejo (1892-1938) su rápida evolución, su influjo posterior y, sobre todo, la trayectoria vital de su autor. Vallejo conoció la injusticia, la marginación y el desarraigo; y murió en París en la más extrema pobreza, reconocido por los mejores autores del momento: todo debido, en primer lugar, a su condición de mestizo; en segundo lugar, a su postura de insobornabilidad y coherencia; por fin, al hecho de que su poesía fuese asociada a un partido, cuando en realidad nunca quiso plegar a la política su arte —en la opinión de que la estética podía ser revolucionaria sin necesidad de ponerse al servicio de credo alguno—.

El primer libro de Vallejo, *Los heraldos negros* (1918), sigue las huellas del Modernismo, aunque con las dosis de originalidad características de la posterior lírica vallejana. Hay en *Los heraldos negros* un fondo romántico que, como Neruda, Vallejo parece no abandonar nunca totalmente: la amargura y la angustia dominan en una lírica plena de tonos sombríos y donde alienta ya la voz de un poeta real que no se esconde tras el verso, sino que es desvelado por medio de él. La desesperación que invade al poeta al contemplar el mundo y al constatar la injusticia imperante le hace volverse hacia cualquier lado en busca de una respuesta: la increpación, la rebeldía y el tono de protesta ante los hombres y ante Dios —cuya presencia, aun por negación, es constante en su obra— hacen ya acto de presencia en este libro que inaugura la actitud de denuncia característica del poeta peruano.

A pesar de su radical humanidad y del sentimentalismo de sus poemas, Vallejo fue uno de los autores hispanoamericanos más conscientes del papel de la Vanguardia y uno de los más libres, originales y personales vanguardistas en lengua castellana. De esa lucidez y maestría son muestra sus innumerables artículos y su condición de fundador en París de la revista *Favorables-París-Poemas*, de efímera existencia pero de gran peso. Pero el mejor fruto de su particular genio vanguardista es anterior a su marcha a París: *Trilce* (1922) —resultado casi inmediato de su experiencia de la cárcel, de la miseria y del hambre— es posiblemente el libro más significativo de Vallejo por su afirmación de su libertad personal y creadora. El mundo agitado y caótico de la injusticia, la desigualdad y la violencia encuentra en la exploración del inconsciente y en su expresión surrealista una de sus formas más logradas de expresión, lejos ya de los restos modernistas. En *Trilce* les tocaba el turno al rechazo de cualquier norma —lógica, literaria o lingüística—, a la exigencia estilística y a la conciencia de un lenguaje coloquial y directo, intransigentemente humano. Era el momento, en definitiva, de construir una poesía libre por excelencia, eximida de cualquier obligación con el «arte puro» tanto como del sometimiento a la gratuidad; el momento, también, de ahondar con los recursos vanguardistas en el corazón y en la inteligencia humanas, en los sentimientos y en la razón, a los que Vallejo apelaba para el desarrollo de una humanidad integral.

Ahora bien, hay en *Trilce* demasiado lugar para la experimentación, para la asociación de imágenes, para la creación metafórica pura. Todo esto va a quedar

superado en la posterior poesía vallejiana, que no se publicó sino póstumamente: estas composiciones dieron lugar a los *Poemas humanos* (1939), donde lo experimental se sacrifica al sentimiento de comunión con el hombre y que es, no obstante, el más amargo de sus libros. En sus versos la angustia parece querer tomar forma; los sentimientos de desolación, de dolor, de muerte y de vacío inundan estos *Poemas humanos* donde todo es interrogación y exclamación, asombro y desaliento ante el misterio del destino humano. Estos sentimientos cobraron cuerpo con la Guerra Civil española, que Vallejo sintió como si fuera suya propia: el poema *España, aparta de mí este cáliz* (1937-1938) acaso sea uno de los mejores surgidos a raíz de nuestro conflicto civil, tanto por su tono coloquial y directo y por su estilo antirretórico, como por su sincera emotividad, atenta a la problemática de los más humildes.

6. Formas de la narrativa hispanoamericana contemporánea

La narrativa hispanoamericana de principios de nuestro siglo seguía centrando su visión del mundo en el ya clásico enfrentamiento entre civilización y barbarie. El tema provenía del XVIII, de los orígenes mismos de la conciencia independentista hispanoamericana, y había vertebrado de una u otra forma la producción literaria durante todo el siglo XIX, que se había debatido entre Ilustración y Romanticismo. Campo y ciudad, indigenismo y cosmopolitismo, tradicionalismo y progresismo se daban la mano en un incansable esfuerzo de la literatura por comprender la realidad hispanoamericana, como ya había venido haciéndose desde la obra de Bello a la de los «proscritos» argentinos, pasando por la gauchesca y la melodramática (véase el *Capítulo 13* del Volumen 6). El camino de la novela del siglo XX no iba a variar aparentemente, pero sí sustancialmente: esa dicotomía que había parecido insalvable intenta ser superada ahora dialécticamente, originándose una peculiar visión de lo que es, ya de por sí, una realidad original (camino por el que se llegará, precisamente, al «realismo mágico» y al «boom» posterior).

a) La novela gauchesca: Güiraldes

El tema del gauchaje, adoptado por la literatura hispanoamericana de la región del Plata desde el siglo pasado, encuentra a principios del XX una aparente revitalización fruto de una evocación nostálgica de ese modo de vida ya superado. Esto se hace especialmente patente en la novela *Don Segundo Sombra* (1926) del argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927), que prácticamente liquida el género —junto a la obra del también argentino Benito Lynch (1885-1951), de mucha menos altura—.

En *Don Segundo Sombra* se enfrentan una concepción espiritualizada de los

modos de vida del gaucho y los elementos materiales —económicos, legales, etc.— de la vida hispanoamericana moderna. Esta tensión entre la tradición autóctona que representa el gaucho y la apuesta por la modernidad urbana y europeísta se resuelve narrativamente en el compromiso con los valores tradicionales. Se trata, claro está, de una opción estrictamente literaria, pues en realidad esos modos de vida no sólo mueren con el viejo gaucho, sino que en él estaban ya muertos en vida: Don Segundo sólo ha sido un caso aislado al que, como tal, Güiraldes canta en tanto que superviviente de una raza ya extinguida. El tono nostálgico y elegíaco traspasa, por tanto, el relato de las formas culturales tradicionales de la vida del gaucho, que por otra parte no es ya sino una «sombra», un sueño de lo que en su día fue y ya no puede ser.

Pero *Don Segundo Sombra* no sólo tiene el valor de haber sido la novela que cerró la literatura gauchesca; desde el punto de vista artístico es, además, una obra reseñable por su cuidado y mesurado esteticismo, aprendido de los modernistas y deudor del «arte puro». Buena muestra del estilo de Güiraldes son otras obras suyas: excesivos artísticamente nos parecen sus *Cuentos de muerte y de sangre* (1915); más depurados por el filtro de una fina subjetividad, sus relatos autobiográficos, melancólicos y descriptivos *Raucha* (1917) —también sobre el personaje del gaucho— y *Xaimaca* (1923) —casi un diario sentimental—, aun siendo reseñables, no alcanzan la altura de su obra maestra.

b) Novela «de la selva»: Gallegos y Rivera

Proveniente también del siglo XIX —tanto del Romanticismo como del Naturalismo—, la novela «de la selva» refleja como ninguna ese enfrentamiento entre civilización y barbarie característico de la literatura hispanoamericana contemporánea. La atracción por el paisaje en sus manifestaciones más imponentes ya había tenido su lugar en producciones literarias precedentes, siendo muy pocos —desde los mismos conquistadores españoles— quienes habían podido resistirse a enmarcar al hombre en ese ámbito. La diferencia consiste en que ahora la naturaleza se arroga el protagonismo, adquiere valores simbólicos y se transforma en una compleja imagen del mundo a través de los ojos americanos.

I. RÓMULO GALLEGOS. El autor más significativo de este tipo de novela es el venezolano Rómulo Gallegos (1884-1969), cuyo nombre es digno de figurar junto al de los grandes maestros de la narrativa hispanoamericana contemporánea por el conjunto de su producción, pero sobre todo por *Doña Bárbara*, que inaugura una línea de enorme trascendencia para la historia de la narrativa hispanoamericana. La preocupación de Gallegos por una adecuada percepción y reflejo de la realidad de su país fue una de las constantes de su producción; en ella se trasluce su educación regeneracionista, de la que son muestra, además, su interés por la incidencia moral de

los gobiernos y por el espíritu nacional, así como sus tendencias políticas liberales — Gallegos fue elegido presidente de la República en 1947, pero su mandato fue interrumpido por una dictadura—.

Esas preocupaciones las hallamos en sus dos primeras novelas, *Reinaldo Solar* (1921) y *La Trepadora* (1925), que, en un intento de encontrar los elementos de la identidad nacional, tratan el tema de la regeneración individual y colectiva, la primera desde un pensamiento individualista y con elementos autobiográficos, la segunda en una proyección eminentemente social que tiene su centro en la teoría del mestizaje. Novelas de Gallegos posteriores a *Doña Bárbara* inciden también sobre este tema, aunque desde perspectivas diferentes; recordemos *Cantaclaro* (1934), relato intimista e impresionista que constituye una interpretación lírica de su patria, su paisaje y sus gentes. Acentos sociopolíticos valientemente críticos tiene *Pobre negro* (1937), donde se debate abiertamente el problema racial hispanoamericano y donde el tema de la guerra civil encuentra una expresión lúcida y carente de falsedades e hipocresías. Junto a *Doña Bárbara*, y con un tema muy similar, puede situarse *Canaima* (1935), acaso más perfecta artísticamente que su obra maestra —sobre todo por su estilo desbordante acorde con su visión de la selva—, pero menos significativa para la exposición de su pensamiento.

La mejor novela de Gallegos es *Doña Bárbara* (1929), hito de la historia de la narrativa hispanoamericana y gran éxito editorial de la primera mitad de nuestro siglo en Hispanoamérica. Con *Doña Bárbara* quedó definitivamente abolida la dialéctica decimonónica civilización/barbarie y a partir de ella existió una nueva visión narrativa de la realidad hispanoamericana marcada por la fusión de ambas. La naturaleza venezolana como posibilidad de fecundación y de nueva vida, pero también como misterio e irracionalidad salvaje —descrita en un estilo ya crudo, ya poético— se resume en la figura central de doña Bárbara, en torno a la cual gira la narración. La irrupción en el relato de la violencia impide la realización en ese personaje femenino de la «civilización» encarnada por Santos, principio de cultura, orden y educación; pero la unión entre éste y Marisela, hija de la protagonista, marca el nacimiento de una nueva era, rematada con la desaparición —y la posible muerte— de doña Bárbara. La nueva visión de la naturaleza se convierte de este modo en la razón de ser de las posibilidades futuras de Hispanoamérica.

II. RIVERA. Más actual que *Doña Bárbara* nos parece *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera (1889-1928), hombre aventurero cuyas experiencias en la selva como inspector de pozos de petróleo fueron la base de su libro. En *La vorágine* la protagonista es la misma naturaleza, en una visión que podría parecernos heredada del Romanticismo pero cuyo melodramatismo es tan consciente que afecta también a la estructura de la novela. A la visión que de la selva tienen los personajes, y a la tópica relación melodramática que con ella parecen querer establecer, le sucede la realidad impuesta por la naturaleza: en su seno el hombre debe renunciar a sus

formas de relación social, pues es la selva la que determina los comportamientos del hombre que se aventura en ella (estas implicaciones del tratamiento de la selva, o de la «tierra» en general, serán características de la novela hispanoamericana de nuestro siglo).

La selva es en este caso una realidad desbordante e inabarcable que marca el destino del ser humano; es un «tótem» al que se sacrifica la cordura, la moral y la existencia entera; es «la» realidad por excelencia en su manifestación total e implacable. Queda clara, por tanto, la intención de Rivera de subrayar la crudeza de las condiciones de vida impuestas tanto por la selva como por aquellos que creen estar explotándola y que en realidad sólo explotan a sus semejantes. No hay que olvidar que Rivera hizo moverse la narración en las regiones caucheras de la selva americana, sin renunciar a la denuncia de esos modos de vida que él conocía tan bien y que compara con una nueva forma de esclavitud fomentada por unos seres humanos cuyos corazones son tan inmisericordes como el de la naturaleza. Por eso podemos concluir que hay en *La vorágine* una ironía última: la de quien comprende que el hombre se aventura en la naturaleza virgen queriendo explotarla y que es él quien finalmente resulta explotado. El final abierto de la novela, en este contexto, hace posible que las palabras «los devoró la selva» puedan ser interpretadas como una victoria o como una derrota del ser humano —en cualquier caso, como una victoria de la naturaleza—: que los personajes hubiesen muerto sería muy distinto a que hubiesen asumido un modo de vida primitivo en el cual han vivido realmente durante toda la narración.

c) *Novela de la Revolución mejicana*

En 1910 estallaba en Méjico una revolución nacional que iba a enfrentar a la masa de la población contra la oligarquía, a las provincias contra la capital. En ésta se habían asentado los terratenientes, los empresarios y representantes de compañías extranjeras y los altos cargos de la Administración. El descontento cundió rápidamente desde el norte, en contacto con Estados Unidos y cuyos pozos de petróleo habían posibilitado el desarrollo de una burguesía poderosa: a estos criollos se unieron las capas populares, entre las que destacó el «charro», ranchero o pequeño propietario que pasó a ser símbolo de la Revolución mejicana. Entre los intelectuales y artistas, la ideología revolucionaria se formó y difundió desde el «Ateneo de la Juventud»: a él perteneció Alfonso Reyes (1889-1959), uno de los mejores ensayistas hispanoamericanos del siglo xx junto al también mejicano Octavio Paz; el pensamiento de Reyes —que también fue poeta— es humanista por excelencia, y se basa en el idealismo, el tradicionalismo y el populismo.

El mejor representante de la novela de la Revolución fue Mariano Azuela (1873-1952), formado en ese humanismo populista característico de la burguesía liberal ilustrada que él defendió como periodista. Su idealismo quedó roto cuando, en

1913, el general Huertas asesinó a Madero y se autoproclamó caudillo de la Revolución: desde ese momento, Azuela tomó conciencia de las reales condiciones materiales del poder político y apostó por el compromiso con el marxismo y por el ejercicio de una literatura de lucha cuyo espíritu distaba mucho del de sus libros *Los fracasados* (1908) y *Mala yerba* (1909). De esas experiencias surge *Los de abajo* (1916), sin duda su mejor novela y la más significativa de esta tendencia, conmovedor testimonio y lúcida interpretación de los sucesos revolucionarios escrito en un agilísimo y eficaz estilo forjado en la experiencia periodística de Azuela. *Los de abajo* tiene como personaje central a Demetrio Macías, uno de esos «charros» crueles pero generosos, valerosos pero ignorantes, que fueron atrapados por la violenta espiral revolucionaria. La novela se dispone como la historia de quien va en busca de su trágico destino, la muerte que Macías encuentra en el mismo lugar donde por vez primera entró en combate. Más allá de su simbolismo —el posible fracaso de la Revolución o, por el contrario, la necesidad de que el lugar de los caídos sea ocupado por otros revolucionarios—, *Los de abajo* sabe analizar sin miedos ni complejos las reales condiciones y las contradicciones de una revolución modélica para Hispanoamérica.

A menor altura figuran otros novelistas mejicanos que tocaron el tema de la Revolución. Citemos a Martín Luis Guzmán (1887-1976), con *El águila y la serpiente* (1928), y a Gregorio López y Fuentes (1895-1967), con *El indio* (1935), novelas donde el pueblo es el verdadero protagonista. Posterior es la obra de un innovador de la narrativa mejicana, Agustín Yáñez (1904-1980); la mejor de sus novelas, *Al filo del agua* (1947), interesa por la superación del realismo en el tratamiento del tema de la Revolución, pudiendo ser considerada uno de los puntos de arranque de la nueva novela mejicana de la segunda mitad del siglo.

d) Otros tipos de novela

I. NOVELA INDIGENISTA. También la novela indigenista hizo del realismo su modo narrativo; esto es, lo adoptó no sólo como estilo, sino como forma de conocimiento y recreación del mundo. El antecedente más inmediato de este tipo de novela lo tenemos en la obra de Clorinda Matto de Turner (en el Volumen 7, *Epígrafe 2.a.* del *Capítulo 18*), cuya defensa del pueblo andino fue asumida por autores posteriores.

Sobresale como mejor novelista indigenista el boliviano Ciro Alegría (1909-1967): su narrativa, mesurada y equilibrada a pesar de su resuelta crítica, se halla al margen del mero polemismo, y supo superar toda crudeza gratuita en su presentación de un mundo y unos personajes injustamente oprimidos. Su mejor novela, que sigue leyéndose hoy con delectación —y referente de la narrativa hispanoamericana contemporánea—, es *El mundo es ancho y ajeno* (1941), la obra más ambiciosa de su autor y también la más lograda, tanto por la veraz descripción de los modos y condiciones de vida de los indios como por la grandiosidad de la pintura

del paisaje andino, que sabe sobrecoger al lector.

Al boliviano Alcides Arguedas (1879-1946) se le recuerda por su novela *Raza de bronce* (1919), polémica y partidista, pero también sincera y emotiva cuando sintoniza con el paisaje y con los problemas de su pueblo. Recordemos junto a él al ecuatoriano Jorge Icaza (1906-1973), narrador fecundo entre los años 30 y 40; sus novelas son más abstractas que las de Arguedas, pero con su efectiva crudeza saben hacer partícipe al lector con efectividad —y cierto maniqueísmo— de los sentimientos de opresión y humillación experimentados por los indios. Siguiendo esta tendencia, podemos todavía citar a un autor ecuatoriano que, sin ser estrictamente «indigenista», adoptó una postura comprometida en la defensa de su pueblo: Demetrio Aguilera Palma (1905-1981), de quien podemos reseñar los relatos que, junto a otros autores, publicó en el volumen *Los que se van* (1930). Más sugestivas son sus novelas *Don Goyo* (1933) y *La isla virgen* (1942), que preludian en buena medida el «realismo mágico» apostando por una conciencia artística que no traicione las peculiaridades ni de la literatura ni de la realidad hispanoamericanas.

II. MODERNISMO Y EXOTISMO NARRATIVOS. No hay que desdeñar, pese a su escasa trascendencia, el peso de la narrativa hispanoamericana modernista; aunque sus cultivadores no fuesen demasiado influyentes, el valor de su prosa los hace merecedores de atención.

El argentino Enrique Larreta (1875-1961) es el máximo representante de esta narrativa modernista: su novela *La gloria de don Ramiro* (1908) recrea, como la de los modernistas españoles, la historia de nuestro Siglo de Oro, y sobresale por su sensualismo —impregnado de erotismo y misticismo— y por el delicado refinamiento de su prosa. Cercano a él, aunque intentando traspasar la apariencia y buscando la verdad interior humana, los relatos del argentino Eduardo Mallea (1903-1982) rebosan sensibilidad sin renunciar a un estilo elevado y hasta intelectualista. Más allá de modas y corrientes, la obra de Horacio Quiroga (1878-1937) sigue resistiendo el paso del tiempo: su exotismo es algo más que una estética, es un modo de expresión de su experiencia y de su percepción del mundo, presididas por la presencia de la selva. Sus relatos —citemos *Cuentos de la selva* (1918)— y su novela *Anaconda* (1921) están en la línea de los esteticistas posrománticos, con quienes compite en la recreación de los más sutiles matices de unos ambientes como de ensueño.

1. Los inicios del siglo xx en Gran Bretaña

En principio, la base sobre la cual se asentó la literatura inglesa de los comienzos de nuestro siglo fue el rechazo consciente del victorianismo, de ese regusto más o menos oficialista que había impregnado de una u otra forma la cultura de la segunda mitad del XIX. Se afirmaba de este modo esa tendencia generalizada a finales de siglo —a través del esteticismo y de la decadencia— que venía reclamando el derecho al cultivo de la imaginación y a la búsqueda de la belleza artística. Este arte que podríamos decir «neorromántico» arremetía contra la atonía del arte realista, las limitaciones de la filosofía materialista y la intolerancia y estrechez de la moral burguesa, y fue adueñándose paulatinamente de las letras inglesas hasta el punto de poder hablarse, si no de una revolución artística generalizada —como la conocida por la Francia finisecular—, de una decidida ruptura, extraña en la tradición inglesa, con la literatura anterior. Tal ruptura se había gestado en la obra de autores ya considerados entre los representantes de la literatura inglesa de fin de siglo (recordemos la fuerte y diferenciada conciencia artística de Oscar Wilde, a los líricos prerrafaelitas, a Hopkins y, en el género narrativo, a Henry James, Stevenson y Carroll); pero su consciente remate llegó con los mejores representantes de las letras inglesas del primer tercio del siglo XX, entre los que figuran —no debe desdeñarse ni sobrevalorarse su presencia— algún avanzado de la Vanguardia norteamericana: es inexcusable citar a Ezra Pound (1855-1972), cuya diversa actividad cultural, especialmente interesante en el campo de la edición y de la creación lírica, animó las letras británicas y las asomó a un rico panorama artístico de múltiples influencias; en cuanto a T. S. Eliot, su formación se completó en Europa, donde residió la mayor parte de su vida —en Londres se acogió a la nacionalidad británica— y a cuyo universo cultural realmente pertenece en tanto que verdadero motor de la renovación de la lírica inglesa de nuestro siglo.

Hacia los años veinte la nueva concepción del arte literario estaba plenamente asentada en Inglaterra. Muy pocos eran los autores que para esa década se planteaban y practicaban la literatura como una reproducción de la realidad, como una mimesis aproblemática, sin conciencia crítica. La complejidad de la realidad les convencía de

la necesidad no de una reproducción, sino de una re-creación; esto es, de la obra literaria como creación total, como realidad equiparable a la del mundo, y no como simple porción de ella. De ahí, como en buena parte de Europa, el carácter decididamente experimental de la literatura inglesa del período de entreguerras, conocida con la denominación de *Modernismo*, término que en este caso tiene un valor más amplio y ambiguo que en otras literaturas: no es que los autores británicos poseyeran una conciencia menos lúcida de las necesidades del arte novecentista, sino que existía entre ellos una menor conciencia de «escuela», una especie de desinterés por la comunidad de sus esfuerzos, debida tanto a su dispersión geográfica —pues el peso de la cultura dejó de gravitar permanentemente sobre Londres— como a su postura de retiro voluntario —que en algunos casos pudo llegar, por diversas razones, al autoexilio, como en el caso de Joyce—.

2. Renovadores de la poesía inglesa

En general, el panorama de la poesía inglesa de nuestro siglo decepciona cuando se lo compara con el de la lírica decimonónica. Aunque existen voces muy dignas de ser tenidas en cuenta por su notabilidad, en su conjunto la lírica inglesa de nuestro siglo sólo ocasionalmente ha logrado fulgor propio; es más, muchas de estas voces bien arribaron a nuestro continente de los Estados Unidos, bien provenían de una «periferia cultural» británica —de la irlandesa, fundamentalmente— que intentaba poner de manifiesto sus rasgos diferenciales y se resistía por ello a ser confundida con la inglesa: a ésta le había llegado la hora de enriquecer su ya rica tradición poética con las innovaciones formales y conceptuales del nuevo pensamiento artístico.

a) Yeats

El irlandés William Butler Yeats (1865-1939) es uno de los grandes líricos británicos contemporáneos, por más que el conjunto de su poesía no alcance excesiva altura. El valor de su obra —avalado por la concesión del Premio Nobel en 1923— se debe al hecho de haberse constituido en punto de arranque para la lírica novecentista inglesa, cuya orientación definitiva confirmará Eliot, el verdadero maestro de la poesía anglosajona. Por otra parte, y acaso no tan al margen de los valores estrictamente literarios, Yeats debe ser recordado como uno de los más destacados artistas comprometidos con la independencia de Irlanda, tanto por su contribución al desarrollo de un drama nacional (*Epígrafe 5.c.*) como por su labor política, que culminó con su representación de la Irlanda independiente como senador entre 1922 y 1928.

Yeats se confirmó como figura indiscutible desde sus primeros libros, herederos

directos del idealismo romántico a través del simbolismo visionario de Blake y del esteticismo prerrafaelita, influencias que podemos localizar claramente en su primer libro, *Los viajes de Oisín* (*The wanderings of Oisín*, 1889). Su producción inicial insistía en la composición de baladas de corte tradicional, en una vía de conservadurismo poético que hundía sus raíces en el siglo XVIII y al que se había consagrado el Posromanticismo inglés. No es por ello de extrañar que el mismo Yeats se considerase el último romántico, aunque no tanto en un sentido necesariamente taxonómico como desde el punto de vista de la teoría poética, por la cual estuvo hondamente interesado. Pese a conocer y valorar la renovación literaria modernista —a cuya cabeza se instalaría Eliot—, el poeta irlandés se sabía y declaraba continuador de la tradición poética inglesa; su posición respecto a ésta era fundamentalmente enriquecedora, nunca limitadora: es decir, proponía una poesía que no se limitase a continuar torpemente la tradición, sino que la vigorizase con la aportación lírica de nuevas generaciones. Buena muestra del compromiso entre tradición y modernidad sería el libro *El viento entre las cañas* (*The wind among the reeds*, 1899), en el cual encontramos el embrión de logros rítmicos y de símbolos e imágenes usuales después en el poeta.

De esta convergencia de elementos dispares en su producción nace la personalísima dimensión de la lírica de Yeats; el hecho de que en ella confluyan las tendencias más significativas de la poesía inglesa anterior, no hacen sino confirmarla como la más temprana muestra de las posibilidades de la lírica de nuestro siglo a partir de la asimilación y superación de modelos precedentes. Desde su Posromanticismo inicial, la poesía de Yeats supo dejarse influir por el Simbolismo francés —especialmente por el intelectualismo de Mallarmé—, gracias al cual sus inquietudes filosóficas, no carentes de motivaciones religiosas, encontraron un cauce adecuado de expresión literaria; es también ésta la época durante la que Yeats se comprometió de forma más decidida con el nacionalismo irlandés, ampliando sus inquietudes literarias al género dramático y sus constantes temáticas a la mitología y a la religiosidad célticas, tratadas de modo particular en su afán de dar con las claves diferenciadoras del espíritu irlandés. Pero quizá fuese el Simbolismo la corriente poética que de forma más notable había de conformar la lírica de Yeats; la filiación religiosa de su pensamiento —en el que confluían elementos neoplatónicos, cristianos, budistas e incluso masónicos— casaba a la perfección con una concepción simbolista del arte como forma de conocimiento según la cual el símbolo era el revestimiento formal, material, de la imaginación. Para Yeats, el mundo nace de la palabra (el Verbo cristiano), y la palabra poética —como el gesto dramático— permite al mundo sobrevivirse; es decir, la palabra poética tiene un valor mágico, pues permite vivificar lo caduco (y de ahí la importancia del elemento elegíaco en la poesía de Yeats). En este sentido, su lírica es ya decididamente contemporánea: se aparta de la concepción del arte como reproducción y se suma, aun respetando la tradición, a la teoría y la práctica de un arte como re-creación, es decir, como

creación «otra», distinta a la realidad pero tan real como ella.

Todo lo que aquí estamos diciendo lo comprendió Yeats y lo asimiló en su obra de forma gradual; sorprende que, en una época de plena madurez, prestigio y reconocimiento, el poeta irlandés fuese capaz de evolucionar como lo hizo. Así pues, debemos reconocer en lo que vale la insobornabilidad de este lírico, que no tuvo empacho en ajustarse a las propuestas del «arte puro» una vez que ya tenía claramente trazado su camino poético. Animado por el norteamericano Ezra Pound, por entonces su secretario en Londres, Yeats aprendió de los modernistas que era posible someter la imaginación a la forma sin caer en el esteticismo, y que un exigente sentido formalista no solamente no estaba reñido con el intelectualismo, sino que era su complemento; de esta forma su obra daba el paso necesario para deshacerse del lastre prerrafaelita y optar por una forma orgánicamente creativa. Tales exigencias formales no le hicieron renunciar al personal sabor de su poesía, puesta ahora al servicio de una estricta depuración que la condensara hasta el extremo del ansiado ideal de pureza (prueba de ello es el hecho de que, en sus últimos años de vida en el sur de Francia, Yeats se dedicase por entero a la corrección del conjunto de su obra). Su poesía ganó entonces, sin duda, en sinceridad y simplicidad —que no en sencillez— y alcanzó sus mejores momentos líricos en algunos de sus libros más redondos, entre los que podemos citar *Los cisnes salvajes de Coole* (*The wild swans at Coole*, 1919) y *La torre* (*The tower*, 1928); ganó, por otro lado, en riqueza de factura y en profundidad lingüística, en el convencimiento de que era posible conseguir un poema total donde el lenguaje no reprodujese el mundo, sino que lo crease de nuevo. Composiciones como *Byzantium* demuestran que el esteticismo yeatsiano se hace entonces estrictamente dinámico, cambiante, dialéctico; la lengua adquiere entonces un vigor que sólo los no iniciados en el Arte, un Arte puro y absoluto, pueden confundir con el artificio o el enmascaramiento (la «imagen-máscara» de la cual gustó Yeats expresa entonces el sentido ritual, litúrgico, del nuevo arte, al que sólo puede acceder una selecta minoría).

b) T. S. Eliot

I. VIDA E IDEALES ARTÍSTICOS. Pocos ponen ya en duda la validez de incluir el nombre del estadounidense Thomas Stearns Eliot (1888-1965), nacido en St. Louis, entre la nómina —y quizás a la cabeza— de los poetas ingleses contemporáneos. Su formación se inició en los Estados Unidos, en la universidad de Harvard, y se completó en las de París y Oxford; en Europa se convirtió en uno de esos curiosos casos, no demasiado extraños a principios de nuestro siglo, de norteamericanos trasterrados al Viejo Continente: conciliador de tradición y modernidad, supo ofrecernos una lúcida estampa crítica tanto de la historia europea como de su disolución en el tecnicismo de la urbe contemporánea. Desde Londres, donde se instaló definitivamente tras su nacionalización en 1927, Eliot destacó en la primera

mitad de nuestro siglo como uno de los más cosmopolitas poetas europeos y como inigualable crítico y teórico de la literatura, valores por los que mereció en 1948 la concesión del Nobel.

Su influjo en el seno de la intelectualidad británica fue mucho mayor —y más decisivo— que en su país de origen: en Inglaterra la poesía de Eliot encarnó a la perfección los valores de la modernidad occidental, conciliados en su misma persona con los modos de vida y las actitudes tradicionalmente británicos. Estéticamente modernista, poéticamente rupturista y revolucionario, el trasfondo de su formación es estrictamente clásico, su filosofía fundamentalmente humanista y religiosa y sus ideales políticos, conservadores hasta el punto de mostrar inclinaciones parafascistas (aparente contradicción en la que igualmente cayeron gran número de intelectuales europeos y norteamericanos). T. S. Eliot fue el primer poeta inglés capaz de superar la conciencia de crisis de los valores tradicionales y de prestarle voz poética a las exigencias de un mundo radicalmente nuevo; un mundo, también, alienante y complejo, en todo diferente al que tradicionalmente había tenido cabida en la lírica inglesa y europea. Esto no quiere decir que la poesía de Eliot suponga una exaltación de la cultura y la sociedad de entreguerras; muy al contrario, los sentimientos predominantes en su obra son el de crisis de la modernidad y el de leve añoranza del mundo tradicional. Pero ello no le impide al poeta anglo-norteamericano dar con la expresión de estas nuevas sociedad y cultura.

Su concepción y producción poéticas están fundamentadas en la idea del fragmentarismo de la realidad: el mundo no puede ser percibido ni recreado como un todo, puesto que al hombre se le manifiesta como restallantes fulgores dispersos. La misión del arte sería por tanto captar tales momentos de conciencia y manifestación del mundo y tratar de darles una ordenación de sentido sin traicionar su naturaleza inconexa y aparentemente caótica. Según lo dicho, los poemas de T. S. Eliot resultan siempre de la yuxtaposición de elementos fragmentarios unidos por una leve idea unificadora; la tarea del lector consistirá en descubrir la oculta hilazón que el autor ha desvelado en el caos del mundo y que convierte al arte en un medio de conocimiento de la realidad. La filiación de tales ideas estéticas y filosóficas es innegablemente simbolista, aunque hunda sus raíces en los poetas «metafísicos» ingleses e incluso en la Antigüedad clásica; la novedad de su pensamiento —debida en buena parte a Ezra Pound, también maestro de Eliot— se halla en su planteamiento y, sobre todo, en su resolución estética, plenamente inserta ya en el movimiento vanguardista por su recurso al fragmentarismo (que se dejó sentir primero en las artes plásticas) como intento de representación fidedigna —lo que no es sinónimo de objetiva— de la realidad del mundo.

Puede por tanto afirmarse que el problema fundamental que plantea la obra modernista de Eliot para su comprensión no es, como algunos le achacaron, la falta de lógica, sino acaso su exceso: su lírica, notablemente intelectualista, descansa sobre unas bases teóricas filosóficas y estéticas profundamente estudiadas y asimiladas;

pero su lógica no remite directamente a la realidad exterior, sino que antes hay que pasar necesariamente por la «lógica del poema» (presente en prácticamente todos los vanguardistas europeos del momento). Desde este punto de vista, al que Eliot aspiraba conscientemente, la «poesía» (la poeticidad) de una composición no puede ser captada de forma lineal, sino globalmente, hasta el punto de que la poesía no existe más que en el poema mismo. El resultado es una lírica extremadamente hermética; e incluso más, unas composiciones poéticas cerradas, casi un refugio creado por el poeta para defenderse de un mundo que comprende pero del que no participa, un mundo con sus propias reglas y cuya clave de conexión con la realidad objetiva depende en definitiva del poeta mismo.

II. OBRA POÉTICA. Entre los libros de T. S. Eliot que responden inequívocamente a sus concepciones artísticas iniciales sobresale *La tierra baldía* (*The waste land*, 1922), sin duda su libro fundamental, sobre el que descansa la consiguiente renovación poética en lengua inglesa y, por tanto, el más significativo para la historia de la lírica británica de nuestro siglo. A diferencia de libros anteriores en los que de alguna manera también había arremetido contra la estulticia de las ciudades emblemáticas del capitalismo inglés de preguerra —y pensamos concretamente en *Pufrock y otras observaciones* (*Pufrock and other observations*, 1917)—, en *La tierra baldía* Eliot intentó sintetizar y condensar una nueva visión del mundo contemporáneo de la que pudiera afirmarse que rezumara modernidad.

En *La tierra baldía* encontramos toda la desolación, la impotencia, la falta de ideales y la monotonía de la vida del siglo xx, si bien contempladas desde una perspectiva hasta cierto punto humanista que el poeta creía indispensable para evitar el derrotismo. El resultado es algo así como un documental del ocaso de la civilización occidental tras la Primera Gran Guerra, un largo y complejo poema unitario hecho a retazos y que, más que captar nuestro pensamiento —y era la intención de Eliot—, impresiona desde el primer momento nuestra imaginación. A raíz de su carácter eminentemente subjetivo, *La tierra baldía* ha generado desde su publicación un amplio discurso crítico (iniciado por el mismísimo Eliot, a quien se le deben, además de las de este libro, otras interpretaciones teórico-críticas de poemas suyos que llegaron a constituir un auténtico corpus hermenéutico): la fidelidad de Eliot a las fórmulas contemporáneas de pensamiento le impidió producir una obra cuya lógica creía ya trasnochada, ciñéndose a unos medios expresivos no del todo comprendidos por sus contemporáneos y que en la actualidad se cuentan entre los habituales en la lírica de nuestro siglo. En conclusión, el verdadero valor de la lírica de Eliot es hoy esencialmente histórico, pues descansa sobre su efectividad en un momento determinado y en su valor representativo de los inicios de la literatura contemporánea.

A partir de los años treinta la poesía de Eliot evolucionó ostensiblemente por varias probables razones: consideremos entre ellas el hecho de que la formación del

poeta estuviese firmemente arraigada en el clasicismo humanista; la reorientación sufrida por toda la literatura europea en torno a esta década; y, por fin, la comprensión por parte del autor de la imposibilidad —o, al menos, de los inconvenientes teóricos— de seguir transitando por la vía del más estricto modernismo poético (pues, en muchos casos, como el paso del tiempo se encargaría de ir demostrando, el exceso de experimentalismo podía llegar a empobrecer notablemente el arte literario para convertirlo en un simple campo de pruebas o en una intrascendente actividad lúdica). El respeto a formas más clásicas en libros como *Miércoles de Ceniza* (*Ash Wednesday*, 1930) y *Cuatro cuartetos* (*Four quartets*, 1944) nació de la contemplación por parte de Eliot de su propio paisaje interior; de la crisis de la civilización occidental surgió entonces un generalizado sentimiento de crisis espiritual al cual respondió el poeta, el hombre de carne y hueso, con un canto a modo de plegaria. La poesía de Eliot, convertido ahora al catolicismo, gana en valores líricos, en ritmo y calidad musical, realmente magistrales en las cuatro composiciones —casi himnos religiosos— que integran los *Cuatro cuartetos*, el mejor libro del poeta anglo-norteamericano junto a *La tierra baldía*.

III. TEATRO Y CRÍTICA. El resto de la producción literaria de Eliot no tiene parangón con su obra poética, por la cual alcanzó su nombre la resonancia de la que todavía goza. No obstante, su obra dramática y sus ensayos críticos merecen, con razón, ser reseñados tanto junto al resto de su obra como junto a la producción teatral y crítica inglesa de la primera mitad de nuestro siglo.

En cuanto a su teatro, Eliot destaca como uno de los autores ingleses realmente empeñados en producir un drama poético contemporáneo; su principal interés era conseguir crear un teatro que, respondiendo a las demandas del siglo XX, lograra actualizar el drama nacional clásico. Eliot estaba convencido de que para lograrlo se necesitaba, en primer lugar, dar con la nueva expresión de la verdad permanente del mundo, gracias a la cual alcanza el teatro la categoría de clásico —tanto en la Antigüedad como en la Edad Moderna, tanto en Grecia y Roma como en Inglaterra, Francia y España— traduciendo a un lenguaje esencial y de alcance universal una visión del mundo de validez general. El autor anglo-norteamericano confiaba plenamente esta tarea a la poesía, sin la cual —según él— es absolutamente imposible crear un lenguaje esencial; en consecuencia, los problemas que plantea su obra dramática, como en ocasiones su poesía, son su excesivo lastre intelectualista y su afectación artística de modernidad. Sólo algunas de sus piezas nos hacen olvidar con sus logros globales la rigidez estructural, lingüística y caracterológica que suele achacársele a la obra dramática de Eliot: recordemos entre ellas *Asesinato en la Catedral* (*Murder in the Cathedral*, 1935), obra de tema religioso que conmemora el martirio de Thomas Becket; y, sobre todo, *Reunión familiar* (*The family reunion*, 1939) y *La fiesta de cocktail* (*The cocktail party*, 1949), estas últimas de tema contemporáneo y nacidas de un intento de profundización sobre los temas habituales

de la «comedia de salón». Las tres sobresalen por su utilización del coro, del que Eliot se sirve —al estilo trágico antiguo— para comentar o ensalzar el comportamiento de sus héroes, cuya vida intenta iluminar la gris existencia del mundo contemporáneo.

Los ensayos críticos de Eliot se cuentan entre los mejores del siglo xx en lengua inglesa; además, debido a su convencimiento de que el pasado literario determina el presente, recuperó autores y obras del período áureo de las letras inglesas y desempolvó nombres indispensables para su historia literaria (a Eliot se le debe en gran medida la revaloración de Donne y los poetas «metafísicos» del xvii). Pero el valor fundamental de su obra crítica descansa sobre su respeto a la tradición: moderación, regusto académico y leve subjetivismo son sus notas más acusadas, y su elaborada utilización del idioma uno de sus pilares básicos.

c) *Otros poetas «modernistas»*

El Modernismo británico hubo de dar sus mejores frutos en el terreno narrativo, mientras que en la lírica debe hablarse, más que de modernistas en sentido estricto, de renovadores de la poesía. Los mejores líricos del momento sólo muy tangencialmente pueden adscribirse al Modernismo; por el contrario, los poetas plenamente modernistas no merecen demasiada atención, aunque constituyen una buena muestra de los caminos por los que en Inglaterra transitó parte de la lírica durante poco más del primer tercio del siglo xx.

Recordemos en primer lugar a Edith Sitwell (1887-1964), poetisa que, como nadie en el Reino Unido, personifica la cultura y las artes vanguardistas y cuyo experimentalismo llegó a grados de radicalidad no alcanzados por otros compatriotas. En un principio su obra se acercó al Futurismo y al Cubismo, época de la que datan seis antologías cuyo título de *Ruedas* (*Wheels*, 1916-1921) se debe a su frío aliento maquinista. En la misma línea se hallan sus libros originales más interesantes: *Fachada* (*Façade*, 1922), de influjo simbolista; y *Ceremonias de la Costa de Oro* (*Gold Coast customs*, 1929), largo poema dramático de impecable estructura y lenguaje excepcionalmente maduro. A partir de los años cuarenta, Edith Sitwell dejó sentir en su obra su conversión al catolicismo; su poesía se rehumanizó decisivamente en los temas, mientras que estéticamente se dejó influir por un barroquismo metafísico con leves audacias surrealistas. De esta época son sus más influyentes poemas; en ellos —citemos los «Tres poemas de la Era Atómica» («Three poems of the Atomic Age»), incluidos en *La sombra de Caín* (*The shadow of Cain*, 1947)— da forma a sus sentimientos de soledad, tristeza y desolación en un mundo del que han sido expulsados Dios y todo calor humano.

William Empson (1906-1984), aun siendo de una generación posterior a la «modernista», se acerca a ella por el sentido intelectualista y formalista de su obra.

Su lírica queda al margen del politicismo en el que se movieron los principales líricos contemporáneos (los de los años treinta: véase el *Epígrafe 4.b.*) y opta por un barroquismo expresivo y por un tono irónico alejado de todo compromiso. Sus complejas composiciones, lo suficientemente ambiguas como para sugerir la imaginación del lector, sobresalen por su hermetismo, si bien no alcanzan las cotas de imaginación creadora de los grandes maestros.

3. Poetas de transición

No hay que olvidar el papel jugado en la historia de la lírica inglesa por algunos poetas cuya obra queda al margen de las nuevas corrientes y que se adaptan a la lírica contemporánea respetando la tradición. A los mejores de estos líricos de transición deberíamos haberlos incluido cronológicamente entre los victorianos; pero, por su propio carácter y necesidades expresivas, no habían participado ni del lirismo posromántico oficial ni de la estética finisecular.

a) *La herencia victoriana*

El tono y los temas predominantes en la poesía de Thomas Hardy (1840-1928) no difieren prácticamente en nada de los característicos de su obra narrativa, dependiendo su visión de la naturaleza y del hombre en su seno de su formación romántica, aunque el fondo de su pensamiento sea materialista y hasta determinista (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 4*). Al componer su obra lírica en su madurez, tras su abandono del género narrativo a principios de siglo, Hardy pudo conjugar un respetuoso cuidado formal con un tono convincente y animadamente conversacional; del mismo modo, temas que podrían haberse anquilosado en un simple sentimiento de fatalismo romántico, encontraron en su lírica una conceptualización y expresión decididamente más modernas, muy cercanas a una corriente existencialista de cierta influencia en otros líricos ingleses contemporáneos. Sus primeros poemas se limitaron al terreno meramente formal, cayendo en cierto experimentalismo narrativo y dialectal emparentado con el tradicionalismo lingüístico de algunos poetas nacionalistas románticos; al final de su vida, sin embargo, optó por una poesía más intelectual a la par que sincera, en la cual reaparecen los temas que le habían obsesionado en su narrativa: el pasado, la fugacidad del tiempo y el destino. Sus composiciones breves, dignas todavía hoy de ser tenidas en cuenta, dejan entrever sin estridencias la desolación que embarga el alma del poeta, ofreciéndose, a la vez que como continuación de la poesía sentimental tradicional, como alternativa al «arte puro» practicado por algunos modernistas. Por el contrario, su ambiciosa tentativa de un poema épico-dramático, *The Dynasts* (1904-1908), nos parece hoy un intento fallido de composición total según era

entendida entre finales del XIX y principios del XX; formalmente, su complejidad nos parece gratuita y, temáticamente, su reconstrucción literaria del pasado histórico —centrándose, una vez más, en la figura de Napoleón—, muy poco conseguida, desdeñable casi frente a los grandiosos cuadros ofrecidos sobre el mismo tema por los novelistas decimonónicos europeos.

Todavía podemos recordar entre los herederos de la lírica posromántica victoriana algunos nombres dignos de consideración. El de Robert Bridges (1844-1930) acaso sea el más conocido; consciente emulador de la poesía tradicional inglesa, sus esfuerzos fueron recompensados con el título de Poeta Laureado, signo inequívoco de su arropamiento por parte de la crítica oficial. Su lírica puede ser tenida por estrictamente posromántica tanto por sus excelencias formales, aprendidas de la poesía finisecular y centradas en el tratamiento del ritmo, como por su tono reflexivo, su temática intimista y su enfoque subjetivo. Menos difundida, la obra de A. E. Housman (1859-1936) presenta evidentes concomitancias con la de Hardy por su pesimismo, a caballo entre el fatalismo romántico y la angustia existencialista, así como por el bucolismo con el cual parece querer sobreponerse al hastío del mundo contemporáneo. Por otro lado, como Oscar Wilde, debió hacer frente a una sociedad que lo rechazaba por su homosexualidad y a la cual se cerró de forma casi patológica, por lo que su mundo poético constituyó en buena medida el único lugar posible para su vida en plenitud.

b) *Poetas «georgianos»*

Justamente en los diez años anteriores a la publicación por T. S. Eliot de *La tierra baldía* —esto es, entre 1912 y 1922—, aparecieron en Inglaterra cinco antologías que daban a conocer la llamada poesía «georgiana». En la actualidad el término presenta connotaciones peyorativas y engloba a los líricos que a principios de siglo escribieron ignorando la renovación poética modernista, estuviesen o no incluidos en las correspondientes antologías. El valor de la obra de la mayoría de estos poetas es, evidentemente, más que discutible, pero tampoco debe rechazarse en bloque, pues aunque ciertamente sus representantes más significativos no ofrecen mayor interés, hubo ciertos poetas más o menos adscritos al grupo cuya posterior evolución los hace hoy reseñables.

Entre los «georgianos» más representativos pero menos interesantes tenemos a Rupert Brooke (1887-1915) y Walter de la Mare (1873-1956). El primero gozó de relativa fama en vida y de una apoteosis póstuma debida a su muerte en la Primera Guerra Mundial, que lo convirtió en el símbolo de toda una generación caída en las trincheras. Sus poemas más estimados fueron los salidos de la experiencia de la guerra, aunque no por sus valores literarios —ceñidos a las formas románticas y a ciertas audacias finiseculares—, sino por su sentido patriotismo, de tono eminentemente optimista y aproblemático. En cuanto a la extensa y personalísima

obra de Walter de la Mare, ha sido siempre muy aplaudida, aunque la crítica nunca le ha otorgado demasiado valor; sus composiciones pecan de un idealismo poco remansado, esto es, gratuitamente ceñido a su individualidad, y resultan en consecuencia excesivamente fantásticas.

Mayor profundidad se le reconoce a la obra de Edward Thomas (1878-1917); frente a la de los dos autores anteriormente citados, su lírica superó el amaneramiento y la hueca retórica heredada del victorianismo y supo encontrar un tono personal, sobrio y sincero que se echa en falta en otros «georgianos». Algo muy parecido podemos decir de las composiciones de Andrew Young (1885-1973), ancladas en el tradicionalismo poético británico —tono reflexivo, preponderancia del paisaje, intimismo— pero actualizadas con una nueva voz lírica que no renuncia a cierto sabor clásico. Por fin, incluiremos aquí —aunque no figuró en ninguna antología «georgiana»— a Edmund Blunden (1896-1974); como Brooke, participó en la Gran Guerra del 14, pero frente a otros poetas, compañeros de armas que optaron por una poesía más comprometida humana y socialmente (véase el *Epígrafe 4.a.*), Blunden se refugió en una producción respetuosa y fríamente academicista que le ganó cierto respeto junto a sus numerosos estudios sobre la historia literaria inglesa.

c) *Otros poetas tradicionales*

Para evitar su confusión con los «georgianos» más tradicionalistas —y, sobre todo, con los menos enriquecedores del panorama poético—, reservaremos este espacio para determinados líricos cuya obra, aun habiendo sido incluida en su momento en la antología «georgiana», ofrece un mayor peso específico por su inteligencia y personalidad. Su sabor tradicionalmente inglés no responde ya a un continuismo aporreado, sino a su conciencia de ser herederos de los genios de la modernidad; pero renunciaron también a novedades gratuitas e intentaron demostrar con su obra que aún existía lugar en la poesía del siglo xx para la tradición y que su respeto no implicaba necesariamente el rechazo de cualquier atisbo de innovación.

Para muchos críticos, Robert Graves (1895-1985) personifica con su vida, excéntricamente británica, y con su amplia obra, personal hasta lo individualista, los valores consagrados y permanentes de la poesía netamente inglesa, con todos sus valores y sus posibles defectos. Más allá de esta primera apreciación, y pese a tratarse de un lírico nunca espectacularmente novedoso ni influyente, Graves ha sido uno de los mejores y más representativos poetas ingleses del siglo xx, a la vez que un intelectual serio y riguroso que nunca quiso ejercer de tal (y de ahí su retiro desde 1929 en Mallorca, isla de la que hizo su refugio y a la cual, con todo, prestó muy poco sitio en sus libros). La obra de Graves persiguió desde sus inicios «georgianos» la búsqueda de la verdad poética por medio de una lírica exigente; podemos por ello decir que el sentido de su poesía es romántico y clásico a la vez, si bien a sus primeros libros les faltaba sinceridad y les sobraba pose intelectualista; a partir de los

años cuarenta, sin embargo, su voz alcanzó registros de sentida y refrenada pasión que fueron asentándose con el paso de los años, pudiendo entreverse en sus últimos libros a un hombre vencedor de su propio pesimismo y capaz de amar a un mundo con el que se reconcilia en la poesía.

John Masefield (1878-1967), autor de gran prestigio en vida —hasta el extremo de ganar el título de Poeta Laureado a la muerte de Bridges—, cultivó prácticamente todos los géneros literarios, aunque se le sigue recordando por su ingente y notable obra lírica. Llama la atención en su poesía el tratamiento de los temas español y marino, generalmente unidos en el pasado histórico por medio de su interés por la empresa colonizadora americana; en este sentido, en su obra Masefield se deja admirar por toda labor descubridora humana, al tiempo que adopta una actitud de reverente respeto por la naturaleza.

4. Poesía y compromiso sociopolítico

a) Poetas de la Primera Guerra Mundial

El comienzo de la Gran Guerra del 14 significó la constatación por parte de los combatientes de que el mundo había cambiado radicalmente. Estos cambios, que venían produciéndose desde mediados del XIX, encontraron a principios del siglo XX una fuerte resistencia en la sociedad británica, conservadora por naturaleza pero a la cabeza de los nuevos tiempos. La entrada del país en guerra encerraba por tanto una radical contradicción, pues políticamente suponía la defensa del *statu quo* del capitalismo inglés, mientras que, humanamente, enfrentaba a los jóvenes, idealistas y hasta cierto punto románticos —en el sentido más literal del término—, a la realidad de los intereses, la brutalidad y la inhumanidad del nuevo siglo, al horror de la guerra moderna.

Los jóvenes poetas a quienes les tocó vivir la experiencia de la guerra se lanzaron a la empresa animados por un patriotismo idealista (es el caso del lírico Rupert Brooke, de quien hemos hablado en el *Epígrafe 3.b.*) y volvieron del campo de batalla desalentados y con sus mochilas repletas de poemas duramente emotivos, desgarrados y patéticos. Buena prueba de lo que decimos la constituyen las composiciones de Wilfred Owen (1893-1918): mientras que en un principio pecaron de un exceso de patrioter sentimentalismo, sus últimos poemas saben aprovechar patéticamente el vigor de su rechazo a la guerra y de sus ansias de paz para el mundo. La característica más acusada de todas sus composiciones es su innegable fuerza retórica, cuya raigambre tradicional no le impidió a Owen ensayar con nuevas formas en un intento de lírica más vital y directa. Pero fue Siegfried Sassoon (1886-1967) el poeta inglés que de forma más efectiva se opuso frontalmente a la guerra y al

belicismo en general. Oficial de reconocido valor, demostró igualmente su insobornable valentía al señalarse como el más decidido crítico de esa guerra y al ser el primero en publicar sus composiciones antibélicas. Aunque por su intención su poesía pudiera parecernos más consciente que la del resto de sus compañeros, sobre quienes influyó poderosamente, su altura literaria es menor que la de Owen. Su fin más inmediato era el de comunicar a sus compatriotas la sensación de horror e impotencia que se experimentaba en el frente, eliminando la falsa imagen épica que aún pudiera existir de las guerras modernas. Su lírica es por tanto, dentro de la del grupo, la más cruda y amarga, y se caracteriza por su sentido de la ironía, cercano en ocasiones al humor negro, y por el ambiente onírico —como de pesadilla— en el que se mueve. Menor altura alcanzó la obra del pintor y poeta Isaac Rosenberg (1890-1918), cuya expresividad nos recuerda, no obstante, a Sassoon. Su tensa y amarga poesía no logró desprenderse de sus modelos fundamentales, la Biblia y William Blake, de quienes aprendió el lenguaje apocalíptico y visionario, así como las imágenes de dolor, humillación y sufrimiento características de su poesía.

b) Poesía «política»: el Grupo de Oxford

Los condicionantes por los que se produjo en Inglaterra una poesía política —así llamada con precauciones— no se diferencian en nada de los del resto de los países occidentales. En el Reino Unido, es cierto, el enfrentamiento entre fascismo y comunismo no tuvo especial virulencia, aunque tampoco fue menor que en naciones de condiciones económicas y políticas similares. Los años treinta fueron un difícil período para toda Europa: el continente estaba prácticamente recién salido de una tremenda guerra, vivía aún una crisis económica como no se ha repetido en todo el siglo xx, experimentaba el horror de los regímenes totalitarios —de derechas e izquierdas— y se aproximaba a pasos agigantados, como algunos comprendían, a otra gran guerra.

Ante este panorama, muchísimos intelectuales y artistas optaron por el cultivo de un pensamiento y una acción cultural comprometidos en la solución de los problemas que acuciaban no tanto al país —en este caso Inglaterra— como a toda Europa. La afiliación partidista no era entonces extraña entre los autores ingleses, ya fuera a la derecha más reaccionaria (incluso al fascismo, extraño en Gran Bretaña) como a la izquierda más extrema (al Partido Comunista, tradicionalmente ajeno al panorama político inglés). Es significativo a este respecto el hecho de que todos ellos provinieran de las filas de la más rancia burguesía británica y pertenecieran a una clase culta y hasta cierto punto elitista formada en Oxford, razón por la cual, dada esta comunidad de intereses y preocupaciones, se ganaron el apelativo de «Grupo de Oxford».

I. AUDEN. W. H. Auden (1907-1973) fue el más deslumbrante, ingenioso y fácil de

los poetas del Grupo de Oxford, del cual llegó a actuar como cabeza. Su persona, independiente y rebelde, y su poesía, realista y veraz a la par que de cuidadosa factura, se convirtieron en referente para los líricos de los treinta y los cuarenta. Fruto de unos nuevos tiempos llamados a dar entrada en el arte a las formas de los nuevos medios de comunicación, al mundo mecanizado y a la sociedad de clases, sus obras más interesantes de esta primera etapa poética están marcadas por un inequívoco izquierdismo crítico; destacan entre ellas *La Danza de la Muerte* (*The Dance of Death*, 1933) y, sobre todas, la polémica *España* (*Spain*, 1937), movida por sus sentimientos de simpatía hacia nuestro país, aunque no tanto a sus tierras y gentes como al simbolismo de nuestra última contienda civil en tanto que aviso del peligro fascista.

A partir de la década de los cuarenta la obra de Auden comenzó a dejarse ganar por un conservadurismo primeramente moral y religioso, después estético y, finalmente, político: tras su emigración a los Estados Unidos en 1939 publicó libros religiosos de tema y formas tradicionales, como *Mientras tanto* (*For the time being*, 1945), donde acaso se deje notar el influjo de T. S. Eliot, el norteamericano trasterrado a Inglaterra (*Epígrafe 2.b.*). Desde Norteamérica Auden combatió con todas sus fuerzas el comunismo y siguió dando con regularidad sus libros a la imprenta; algunos de ellos —destaquemos *El escudo de Aquiles* (*The shield of Achilles*, 1955) y *Homenaje a Clío* (*Homage to Clio*, 1960)— son fundamentales para la historia de la poesía en lengua inglesa pese a carecer de la frescura, vigor y veracidad de sus libros juveniles. Su influjo, en definitiva, no se limitó al Grupo de Oxford, sino que ha continuado hasta nuestros días, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra (dónde regresó finalmente), con libros exigentes y bien pensados en los cuales ha desnudado su alma para darnos su visión, escéptica pero humana, del mundo contemporáneo.

II. OTROS POETAS DE OXFORD. El paso del tiempo parece empobrecer la valoración de la obra del resto de los integrantes del Grupo de Oxford: el realismo lírico y el testimonialismo al que estos poetas aspiraban fue rápidamente superado y, aunque ha dejado un claro rastro en la poesía inglesa de nuestro siglo, su valor se limita hoy en la mayoría de los casos al de un mero documento de época.

Mucho de ello hay en la actual valoración del irlandés Louis MacNeice (1907-1963), quien fue, no obstante, un poeta brillante, de verso fácil a la vez que seguro gracias a su innegable dominio del idioma. Su obra poética destaca por el equilibrio entre sus impresiones personales y la realidad observada —como demuestra en *Diario de otoño* (*Autumn journal*, 1938), su libro más reseñado—, si bien su afán razonador puede robarle lirismo a muchas de sus composiciones. Es notable su esfuerzo por ampliar y a la vez simplificar la materia poética, así como la expresión de su insatisfacción ante la sociedad, la cultura y la civilización contemporáneas.

Los primeros poemas del irlandés Cecil Day-Lewis (1904-1972) quieren ser un documento de la época y critican al conjunto de la sociedad inglesa por refugiarse en el progreso y la técnica para vivir de espaldas a los problemas del mundo actual y obviarlos. El mejor libro de esta época está inspirado en la guerra civil española: *Oberturas de muerte* (*Overtures to death*, 1938) no se limita a poetizar las hazañas de los soldados republicanos —cayendo ocasionalmente en la mera propaganda—, sino que hace del campo de batalla hispano un símbolo de los peligros del fascismo. Cuando se declaró la Segunda Guerra Mundial dejó de señalar Day-Lewis a enemigo alguno y denunció como el más terrible de los males la guerra misma; a partir de los cincuenta, el autor se refugió en una poesía temáticamente conservadora y estilísticamente más hermética que degeneró en cierto academicismo e incluso en un leve patriotismo irlandés.

Más idealista es la obra de Stephen Spender, cuyo izquierdismo era más romántico y utópico que realmente efectivo: militó durante algún tiempo en el Partido Comunista para abrazar más tarde, como otros intelectuales, la causa anticomunista. La guerra civil española fue también en su caso el revulsivo de todo compromiso político; su experiencia con ambos bandos —y después la Segunda Guerra Mundial— le hizo rechazar el horror de la guerra y convertirse en un decidido antibelicista. Sus composiciones líricas, tanto de esta época —agrupadas en *El centro inmóvil* (*The still centre*, 1939)— como posteriores, rezuman notables dosis de religiosidad y filantropía, siendo su centro de atención los hombres y el paisaje. Durante su madurez, su lírica se ha convertido paulatinamente en una nostálgica evocación del pasado, magistral en su librito *Días generosos* (*The generous days*, 1969), en el que Spender nos devuelve un recuerdo sosegado y sereno de los días de ardor y entrega juveniles de toda su generación.

III. ROY CAMPBELL. A los poetas del Grupo de Oxford suele contraponérseles la figura del surafricano Roy Campbell (1901-1957), contradictoria, cambiante y, cuando menos, curiosa. Campbell arremetió furiosamente contra el Grupo de Oxford, pero también contra los poetas «georgianos» representantes de la tradición inglesa: es posible que, nacido en unas tierras prácticamente vírgenes, denostara el refinamiento y las convenciones de la poesía de unos y otros.

Su obra destaca, precisamente, por su vigor y fuerza, por un derroche imaginativo cuyo aparente desaliño responde a cierto primitivismo expresivo conscientemente buscado. Sus ideales le llevaron a defender todo aquello que creía corresponderse con lo original y a atacar todo posible artificialismo; políticamente reaccionario, se le tachó de fascista, aunque debemos advertir que Campbell se creó una leyenda vital de la que no hay que fiarse totalmente. Vivió una temporada en España, país que conocía quizá mejor que cualquiera de sus compatriotas y que, sin duda, comprendía como ninguno: el hecho de que su *Fusil florido* (*Flowering rifle*, 1939) defienda la ideología falangista española responde únicamente a su deseo de preservar los que él

crea verdaderos valores hispanos, del mismo modo que durante la Segunda Guerra Mundial defendió a los aliados por representar los auténticos valores europeos frente a la barbarie nazi.

Si poco más podríamos decir de su poesía, cuya fuerza desaprovecha Campbell de forma lastimosa, hemos de reconocer que a su pluma se deben excelentes traducciones de obras y autores españoles: por encima de sus versiones de dramas clásicos y de composiciones líricas contemporáneas —entre ellas de Lorca, cuya simbología primitiva e hispana le atraía poderosamente—, destacan sus traducciones de San Juan de la Cruz, de inigualable belleza en lengua inglesa.

5. Teatro británico de la primera mitad del siglo xx

La situación del género dramático en Gran Bretaña a principios del siglo xx no difería grandemente de la ofrecida durante la centuria precedente, cuando el drama había alcanzado uno de sus momentos más lamentables a causa de su conservadurismo y anquilosamiento. En realidad, y a pesar de lo que podamos decir de los autores y obras reseñados a continuación, el teatro británico de la primera mitad de nuestro siglo apenas si deja sentir en los escenarios cambio alguno: las obras dramáticas predominantes son de corte banalmente sofisticado, de notable factura pero de escasos contenidos, y llamadas a satisfacer el gusto de la burguesía posvictoriana. La presión de los intereses económicos, el monopolio de los circuitos comerciales y la inercia de actores y representantes hicieron muy difícil la incorporación a la escena inglesa de las nuevas tendencias dramáticas; y, por fin, el hecho de que siguiera existiendo en Inglaterra la figura del censor no hacía sino preservar el control ideológico del poder sobre las manifestaciones teatrales.

Aunque existían serias inquietudes éticas y estéticas entre los intelectuales y artistas de anteguerra, en el teatro se dejaron sentir con menor fuerza a causa tanto de la naturaleza conservadora del género como de sus implicaciones comerciales. Pero prueba de que existieron es el hecho de que se intentase la apertura de locales en la «periferia cultural» (esto es, al margen de los circuitos comerciales y a expensas de Londres, la capital); desde escenarios como el del Abbey Theatre de Dublín —acaso el más conocido—, del Gaiety Theatre de Manchester o del People's Theatre de Newcastle se difundieron las piezas dramáticas británicas más eclécticas de esta primera mitad del siglo xx.

a) *Shaw*

Dentro del grupo de los dramaturgos preocupados por el tema social, quien gozó de mayor favor a pesar de censuras, prohibiciones y escándalos fue el dublinés

George Bernard Shaw (1856-1950). Su inclinación al teatro se la debe al traductor William Archer, que introdujo en Inglaterra la obra de Ibsen (véase el *Epígrafe 1.a.* del *Capítulo 14*); antes, Shaw había escrito algunas novelas y alcanzado cierto renombre como crítico musical y como orador. Desde la última década del siglo XIX y hasta su muerte, durante más de medio siglo, el autor dublinés se esforzaría por crear un drama de ideas —más o menos doctrinario— sin grandes innovaciones, respetuoso hasta cierto punto con las formas y el lenguaje burgueses y guiado por su afán crítico frente a una sociedad hipócrita y a las injusticias de un sistema basado en el principio de la desigualdad.

Shaw se convertía de este modo en el más eficaz portavoz de un teatro levemente social, levemente convencional y levemente ingenioso: su extensa obra, excelente muestra de la moderación del teatro inglés de nuestro siglo, presenta todas las virtudes y limitaciones del drama burgués crítico, instalado en realidad en el seno del sistema e incapaz por tanto de escapar de la órbita de burguesismo conservador. Del mismo modo que es su racionalismo lo que le lleva a atacar lo irracional del poder y del sistema mismo, Shaw escapa de toda estridencia en nombre de la razón: a su obra le faltan la pasión y el calor humanos capaces de trascender el simple ingenio para convertirse en inteligencia; peca de cierto flematismo —tan tópicamente británico— que no pasa de lo divertido; y es excesivamente didáctica, doctrinaria incluso —en una época que así lo reclamaba, es cierto—. Por otro lado, su dominio del idioma convierte a sus piezas en verdaderas armas de persuasión; su estilo vivo y agitado, agradable todavía hoy para un gran sector de espectadores, gusta de la paradoja y del juego de palabras e invita a una atención que, no obstante, se limita demasiado a lo cerebral y no toca la fibra sensible —ni sensorial ni emocionalmente— del espectador.

En su producción dramática sobresalen algunas piezas muy dignas de ser tenidas en cuenta. Entre las de su primera época destacan aquéllas en que Shaw atacaba las convenciones sociales de las clases dominantes y presentaba al espectador —al burgués medio— la otra cara de una sociedad injusta. Citemos entre ellas dos obras de la serie publicada por Shaw en 1898 bajo el título de *Comedias desagradables*: en 1892 concluyó *Casas de viudos* (*Widower's houses*), donde denunciaba la especulación de los ricos propietarios en los barrios pobres y, a partir de ella, reflexionaba sobre los mecanismos con que los poderosos controlan la vida de los oprimidos. Mejor drama es *La profesión de la Sra. Warren* (*Mrs. Warren's profession*, 1893), tenida todavía hoy por una de sus piezas más notables; en ella consigue Shaw darle la vuelta al tema de la mujer deshonrada: la protagonista, una prostituta, ejerce su trabajo con tal dignidad —idéntica a la de otros trabajadores— que se gana la admiración de su hija; sin embargo, ésta no la perdona cuando descubre todo el entramado social, de corrupción e injusto enriquecimiento, que sostiene el negocio de su madre.

Sus mejores piezas las escribió Shaw en el período de anteguerra, entre 1900 y

1914; en este último año estrenó *Pygmalion*, una de sus grandes obras y, sin duda, la que mayor éxito le proporcionó, pues en este caso la delicada poesía del tema trasciende la primera intención del autor, la de demostrar que la buena educación que divide entre clases altas y bajas es una simple convención social. En el personaje femenino de *Pygmalion* pone Shaw toda la ternura y simpatía que fue incapaz de trasvasar al resto de caracteres de su producción: Eliza Doolittle, la florista barriobajera a la que el profesor Higgins hace objeto de un experimento, se transforma sutilmente a los ojos de todos en una mujer de asombrosa delicadeza (variación del tema griego de Pigmalión, el rey de Chipre que esculpió una estatua de Galatea de la que se enamoró y a la que Afrodita le concedió el don de la vida a petición suya). Hay que mencionar también su pieza *Hombre y superhombre* (*Man and superman*, 1905), reseñable por demostrar su interés por el concepto de «superhombre» —tomado de Nietzsche— y sus repercusiones a nivel individual y social (aunque más correctamente deberíamos hablar de una «supermujer», personificación en este caso de una suprema fuerza vital ante la que todo y todos se rinden). Desde estos años comenzó a mostrar Shaw su desconfianza en las soluciones colectivas y su inclinación hacia fórmulas autoritarias de pensamiento y acción política: sus ideales corroen entonces la base misma de la democracia y reclaman la necesidad de líderes (admiraba a Mussolini, Stalin y Hitler) que implanten una nueva religión inmanente en un mundo que se resiste a ello. Algo de esto hay en una de sus mejores obras de sus últimos años, *Santa Juana* (*Saint Joan*, 1923), en la cual nos presenta el martirio de la santa como resultado no tanto de la maldad de la sociedad que la juzga como de la inconsciencia de un mundo ignorante de su necesidad de santos precursores que lo abran a la felicidad.

b) Otros dramaturgos «sociales»

I. SEGUIDORES DE SHAW. El interés por el tema social en el teatro inglés de los primeros años del siglo XX no fue exclusivo de Shaw; muchos otros dramaturgos intentaron realizar un drama de ideas que, por lo general, pecaba —como el del maestro— de leve burguesismo y falta de emoción dramática, así como de un pretendido objetivismo que no era tal y que seguía empobreciendo la dramaturgia inglesa.

Tan es así, que sólo recordaremos un par de nombres: Harley Granville-Barker (1877-1946) es considerado el contemporáneo de Shaw más efectivo en su intento de superación del teatro posvictoriano, a pesar de que su producción pueda parecernos, si no demasiado intelectual, poco dramática en su presentación de las ideas. Sus mejores obras posiblemente sean las más tempranas: entre 1901 y 1910 escribió una serie de dramas de implicaciones más o menos sociales cuya temática feminista las pone en conexión directa con los naturalismos europeos. En la línea de Shaw escribió *El casamiento de Ann Leete* (*The marrying of Ann Leete*, 1901), donde, como el

maestro, le confía al personaje femenino una poderosa fuerza vital superadora de toda convención; sobre el tema del aborto escribió *Destrucción* (*Waste*, 1907), que, por su osadía, no fue representada públicamente hasta treinta años después.

En cuanto a John Galsworthy (1867-1933), la orientación de su obra viró desde su liberalismo inicial a un conservadurismo mal encubierto (posiblemente fuera éste el que le valiera el Premio Nobel de 1932). Sus dramas se caracterizan, no obstante, por su notable imparcialidad, a pesar de que no invite a ella el tema sobre el que Galsworthy prefiere insistir: el sentido de la justicia en la sociedad contemporánea y cómo en su desequilibrio acaba inclinándose del lado de los poderosos. La obra que de forma más inmediata se ciñe a este tema es *El estuche de plata* (*The silver box*, 1906), donde denuncia las diferencias con que son juzgados ricos y pobres; más imparcial es *Lucha* (*Strife*, 1909), excelente puesta en escena de las absurdas repercusiones de las huelgas «salvajes» industriales.

II. SUPERACIÓN DEL REALISMO. A no pocos dramaturgos ingleses no se les escapaba que el realismo no era idóneo para la representación en la escena del mundo social que les tocaba vivir. Las nuevas experiencias poéticas, como también las narrativas y las dramáticas del resto de Europa, invitaron a algunos autores a intentar nuevas formas teatrales que superasen la plana visión realista.

James Bridie (1888-1951) hizo de la historia, la mitología y la Biblia sus máximas fuentes de inspiración, por lo que no es de extrañar que su producción dramática sea un intento de interpretación en clave simbólica de la moral. Sus obras intentan profundizar, por tanto, en las motivaciones de la conducta humana y ahondan de forma novedosa —y no exenta de ironía— en los temas de la predestinación y de la bondad y la maldad, con ciertos atisbos de implicación social que en cierto modo lo acercaron, sobre todo en un primer momento, a Shaw.

Mayor conexión con la realidad social de su momento presentan las piezas dramáticas de J. B. Priestley (1894-1984), cuya aplicación al género dramático fue tardía, pues se inició con la adaptación de sus novelas de mayor éxito. Más tarde Priestley realizó serias tentativas de experimentalismo dramático y desarrolló en la escena las posibilidades de otros géneros (música, danza, máscaras...). Como resultado de ellas, entre 1932 y 1937 dio a la luz una interesante trilogía dramática de reminiscencias existencialistas y sociales en que, subrayando la dimensión temporal —con saltos hacia atrás y adelante—, presenta las esperanzas y frustraciones del ser humano. Confiado en el continuo mejoramiento de la colectividad y del individuo, la obra de Priestley incide continuamente en el sentido de responsabilidad que debe guiar la conducta humana.

c) *El nuevo drama irlandés: el «Abbey Theatre»*

Como hemos visto, no a todos los dramaturgos británicos de principios de siglo

les parecía suficiente el realismo burgués como fórmula de reproducción dramática del mundo; más aún, a no pocos seguidores del teatro de Ibsen en Inglaterra les parecía empobrecedora la aportación del drama social al panorama teatral, pues obviaba la carga poética con la que se había ido impregnando el mejor teatro europeo de los últimos años. Los mejores resultados de un teatro que intentaba conciliar la poesía con el compromiso social, el lirismo con el objetivismo, se dieron en Irlanda; allí, el también poeta W. B. Yeats fundó en 1898 junto a otros artistas irlandeses la Compañía de Teatro Nacional Irlandés (Irish National Theatre Company), que desde 1904 tuvo como sede en Dublín el *Abbey Theatre*, de donde el movimiento tomó su nombre. La intención común a todos los autores integrantes del grupo, de tendencias artísticas muy diversas, era la de formar un teatro nacional irlandés plenamente desvinculado de la tradición inglesa, de la cual no se sentían parte; comprendían que, por su lado, la tradición irlandesa había ido perdiéndose paulatinamente, y que su recuperación se estaba llevando a cabo desde hacía escasos años a raíz de la afirmación cultural y patriótica romántica.

Del teatro de Yeats (para su obra lírica, véase el *Epígrafe 2.a.*) podemos decir que su influjo ha sido muy limitado, aunque constituye un buen punto de arranque para posteriores experimentos teatrales. En las obras de su primera época renunció a la prosa en favor del verso y al realismo en favor del simbolismo; se trata de obras de orientación similar a su lírica, cuya temática y personajes se basan en la mitología céltica. Sus mejores piezas pertenecen a un segundo momento, de madurez, cuando la poesía no se limita al molde formal, sino que impregna su consideración del mundo dramático: Irlanda se convierte entonces en un verdadero símbolo de la posible conciliación entre realidad y fantasía, entre conciencia y ensoñación, entre ideal y realidad, para lo cual el teatro de Yeats se abre a aportaciones de artes diversas entre las que destacan la danza y el teatro japonés.

El más equilibrado de los dramaturgos del Abbey Theatre fue, a pesar de su juventud, John Millington Synge (1871-1909); viajero incansable y excelente conocedor del gaélico —la ya casi extinta lengua autóctona irlandesa—, sus piezas ponen en escena con frescura y rigor toda la riqueza del mundo rural irlandés, verdadero protagonista de su producción. Synge supo explotar y conjugar los elementos más idealizados de la vida irlandesa con los más brutalmente realistas, dando lugar a una obra vigorosa que no gustó a todos los sectores, especialmente los más nacionalistas: obras como *El donjuán del mundo occidental* (*The playboy of the western world*, 1907) fueron motivo de admiración y de repulsa por presentar a un pueblo víctima de su propia naturaleza, a una masa social enferma a causa de su exceso de ensoñación y de su vida embrutecida y provinciana.

La producción dramática de Sean O'Casey (1880-1964) es más rica en matices que la de otros autores irlandeses, pues se inició tardíamente en el nacionalismo propuesto desde el Abbey Theatre para negarlo poco después desde su exilio en Inglaterra. Sus dos primeras piezas, *La sombra de un pistolero* (*The shadow of a*

gunman, 1923) y *Juno y el pavo real* (*Juno and the peacock*, 1924), estrenadas cuando O'Casey contaba más de cuarenta años, siguen la vía de estudio social ensayada por Synge y subrayan el decisivo papel jugado por el proletariado en la guerrilla independentista. Su convencimiento de que la necesidad de despertar la conciencia proletaria e instigar a la lucha de clases estaba por encima del patriotismo nacionalista, motivó el que su obra no fuese bien recibida por algunos sectores políticos irlandeses. En su producción posterior, escrita en Inglaterra —con obras como *La tacita de plata* (*The silver tassie*, 1929) y *Rosas rojas para mí* (*Red roses for me*, 1942)—, O'Casey abandonó el realismo para ensayar cierto simbolismo expresionista con el cual intentaba desentrañar las paradojas del pueblo irlandés, lo que le distanció aún más del grupo del Abbey Theatre.

d) Otros dramaturgos

Hemos agrupado hasta aquí las tendencias más significativas del teatro británico de la primera mitad de nuestro siglo, dejando a un lado, inevitablemente, a algunos autores que, aun cercanos a alguna de ellas, no participan clara ni plenamente de ninguna.

La obra dramática de James Barrie (1860-1937), por ejemplo, presenta evidentes deudas con el drama crítico burgués; pero, pese a existir en sus piezas cierto grado de denuncia, el hecho de que se centren en el sentimiento de la infancia y exploten la sensibilidad del público, lo apartan decididamente de otros contemporáneos. Su obra más difundida —que no la mejor— es *Peter Pan* (1904), en que un duende infantil lleva a unos niños londinenses a conocer el País de Nunca Jamás, un mundo donde los adultos no tienen cabida y al que el autor parece invitar al espectador una vez que éste haya dejado a un lado la maldad.

En la línea de teatro crítico dentro del sistema se halla la obra de dos dramaturgos cuya superficialidad aconseja tenerlos por representantes de la «comedia de salón». William Somerset Maugham (1874-1965), que cultivó el género hasta mediados de los años treinta, no ocultó nunca que con su obra dramática aspiraba básicamente a obtener dinero y fama; como él mismo reconocía, sus piezas resultan retóricas y artificiales, pero su facilidad no le quita a su autor cierto mérito en su capacidad de observación levemente inconformista. Más rebelde puede parecer a primera vista el teatro de Noël Coward (1899-1973), cuya crítica del convencionalismo no pasa, sin embargo, de lo intrascendente, y sus propuestas de lo sentimental; su producción dramática se inscribe en una tendencia de teatro burgués que apenas presenta variaciones con respecto al de dos siglos atrás: ridiculización de los vicios —eso sí, con valentía: alcoholismo, drogadicción, perversiones sexuales— y búsqueda de una vida cuya rectitud se base en el respeto a la propia individualidad.

Cerremos esta nómina con el nombre de Christopher Fry, uno de los escasos representantes del teatro poético inglés de nuestro siglo junto a junto a T. S. Eliot

(*Epígrafe 2.b.III.*), por quien está muy influido. También Fry prestó gran atención al tema religioso en su obra dramática, por lo general más sencilla y con menos pretensiones intelectualistas que la del escritor anglo-norteamericano; por el contrario, sabe jugar con el idioma de forma más efectista —quizá menos moderna— y lograr así un estilo poético propio que gozó de relativo favor entre el público de la época. Su obra más famosa fue su drama de ambiente medieval *La dama no es para la hoguera* (*The lady's not for burning*, 1948), donde manifiesta el poder de la vida y la alegría sobre la muerte y el dolor, tema constante —con mayor o menor peso religioso— en toda su producción.

La renovación de la novela en Inglaterra

1. La novela inglesa y el Modernismo

El problema fundamental que en Inglaterra se planteaba la novela en la encrucijada entre los siglos XIX y XX, en un momento en que las artes estaban renovándose vertiginosamente a tenor de la reflexión sobre su naturaleza y función en el mundo contemporáneo, era el de exigirse algo más que la simple narración de una historia relativamente interesante. Tales exigencias no llegaron, por supuesto, de la mano de las masas lectoras (en esencia, la fórmula realista burguesa sigue siendo todavía hoy la de mayor éxito de ventas), sino de parte de una progresivamente creciente minoría de autores —críticos y novelistas: recordemos a herederos del victorianismo tales como Meredith y Henry James— que reivindicaban un modo de novelar más atento, fuese formal o conceptualmente, a la conciencia de un nuevo siglo. Así pues, la novela del siglo XX nace en Inglaterra —como en el resto de Europa— a raíz no tanto de unas nuevas condiciones del mundo en torno como de los nuevos modos de conciencia que de él tienen los pensadores y artistas. Esa conciencia estuvo presidida, en sus distintas formas y con variantes, por un aguzado sentimiento de crisis individual y colectiva (preludiado por románticos como Kierkegaard, cuyas ideas influyeron poderosamente en estos años), frente a la orgullosa seguridad demostrada por Occidente hasta hacía poco tiempo. La sociedad inglesa, conservadora y tradicionalista por naturaleza, fue entonces casi obligada por los jóvenes artistas a contemplarse a sí misma desde una perspectiva inusitada que borrara la serena imagen que de sí venía formándose el país, ese Imperio Británico cuya desmembración se iniciaba justamente a raíz de la Primera Guerra Mundial.

El radical cambio de rumbo que se produjo en la novela inglesa del primer tercio del siglo XX, y que a nivel de todas las artes se conoce bajo el ambiguo sello de *Modernismo*, fue resultado de superar la contemplación posromántico-realista del mundo para intentar la reproducción del caos del mundo moderno. Este proceso, gradual pero rápido y decidido, tuvo carácter y alcance internacional, y en Inglaterra contó con algunos de sus representantes más significativos; entre ellos sobresalen, qué duda cabe, los integrantes del conocido como «grupo de Bloomsbury», elegante barrio londinense en el que residieron algunas de las figuras emblemáticas de esta Vanguardia inglesa de nuestro siglo. Sus nombres más característicos acaso sean los

del matrimonio Woolf —especialmente Virginia Woolf—, el del novelista E. M. Forster y el del pensador Bertrand Russell, además del norteamericano Ezra Pound, que si bien no pertenecía en sentido estricto al mundo de Bloomsbury, fue uno de sus mejores aglutinantes y catalizadores. Por su lado, y acaso sintomáticamente, no aparece junto al de ellos el nombre del irlandés James Joyce, el más revolucionario de los modernistas británicos —no en vano por él apostó fuertemente Ezra Pound—: su obra, especialmente *Ulises*, despertó en el grupo sentimientos encontrados, pues por un lado se la consideraba indispensable y por otro se la rechazaba por intrascendente, vulgar e incluso obscena.

De forma más o menos peculiar, varios fueron los modos narrativos de los que se sirvieron los novelistas británicos del primer tercio del siglo xx para traducir, ordenar o refugiarse del caos del mundo moderno (no en vano afirmaba en 1927 E. M. Forster en *Aspectos de la novela* que la narrativa se había convertido en un mágico refugio inasequible para los «monstruos del exterior»). A grandes rasgos, los mejores narradores ingleses optaron bien por el intento de reproducción, lo más fidedigna posible, de la conciencia humana, de sus estados y momentos; bien por la indagación en el subconsciente, en el lado oculto de nuestra existencia, fruto del interés mostrado en esos años por el psicoanálisis. Estamos, en definitiva, ante una novela esencialmente subjetiva, o al menos ante unos modos de narración que no renuncian a la aplicación de la subjetividad en el intento de apresar la objetividad; esto es, ante los herederos —como los líricos finiseculares— del pensamiento romántico, ante autores no en balde señalados como «neorrománticos» por no confiar en la plena objetividad de la realidad y no limitarla a lo físicamente tangible, aspirando a una realidad por encima de lo estrictamente material.

2. Joyce, maestro de la novela del siglo xx

a) Vida y obra

James A. Joyce nació en Dublín en 1882. Aunque pertenecía a una familia numerosa, su padre intentó proporcionarle siempre la mejor educación: hasta los nueve años estudió en el colegio jesuita de Clongowes, y después se trasladó a otro menos prestigioso a causa de las estrecheces económicas de la familia. Un sacerdote que confiaba en las dotes del joven y que había sido trasladado a otro centro de enseñanza obtuvo una beca para James y, en fin, los jesuitas —que tanto influyeron en su obra, en todos los sentidos— convencieron a su padre para que el chico estudiase con su hermano Stanislaus en la Universidad de Dublín, a cuyo colegio católico —de fructífera tradición humanista— acudió hasta 1902, cuando logró el título de licenciado en Letras.

Durante ese año colaboró Joyce en revistas literarias y, a fuerza de escándalos —defendió a Ibsen y atacó al Teatro Nacional Irlandés—, quiso hacerse un sitio en el panorama cultural. Como comprendió pronto que para ejercer la literatura debía obtener algún empleo remunerado, decidió estudiar en París; pero abandonó la carrera y durante un par de años ejerció el periodismo. Fueron tiempos difíciles pero gratificantes: conoció a Nora Barnacle, que será su compañera —y su esposa desde 1931—, mujer de escasísima cultura que, incapaz de leer uno solo de sus libros, comprendió como nadie a Joyce; y compuso numerosos escritos, entre ellos algún relato de *Dublineses* y otros que, transformados posteriormente, iban a pasar al *Retrato del artista adolescente*.

En 1904 Joyce partió de Irlanda —cuyo casticismo nacionalista repudiaba— y se encaminó al continente, instalándose finalmente en la ciudad italiana de Trieste, donde también residieron una hermana y su hermano Stanislaus. Allí vivió durante años la familia, engrosada con el nacimiento de un niño y de una niña en 1905 y 1907, respectivamente. La situación económica era por entonces muy grave: a causa del puritanismo británico, los relatos de *Dublineses* no podían publicarse, y Joyce se vio en la necesidad de trabajar en un banco, de dar clases particulares y de colaborar con un pequeño periódico local. Mientras, recurre con cada vez mayor frecuencia a la bebida, con cuyo abuso va perdiendo la vista. Hasta 1914 no pudo publicarse *Dublineses* —dos años antes ya había sido quemada una edición—; hasta entonces había dormido en algún cajón el manuscrito de *Retrato del artista adolescente*, que incluso había sido lanzado al fuego por el escritor y puesto a salvo por su hermana. El libro pudo publicarse gracias a la intercesión de Yeats, a instancias del cual le solicitó Ezra Pound un escrito a Joyce para ser editado en una revista. El narrador le envió una primera entrega del *Retrato del artista adolescente* y éste fue apareciendo en *The Egoist* mensualmente con tal éxito, que el autor se animó a rematar la novela. Pero al estallar la guerra Joyce abandona Trieste y se instala en territorio neutral, en Suiza. Al margen de todo lo que sucede a su alrededor, allí comienza a dar forma al *Ulises*, concebido originalmente como un libro revolucionario, novedoso hasta la indecencia, radical: todo lo tiene pensado, salvo los problemas que le iba a acarrear su publicación. Muchas gestiones tuvieron que hacer su editora y Ezra Pound, así como él mismo, para que pudieran ver la luz algunos capítulos en una modesta revista neoyorquina. Pero los números fueron confiscados, así que Joyce probó fortuna en París, donde estaba instalado —estamos en 1920—; con el apoyo de editores y críticos franceses y norteamericanos, el libro pudo publicarse allí tras numerosas pruebas y correcciones (en el mundo anglosajón, *Ulises* no apareció hasta 1933 en Estados Unidos y hasta 1936 en el Reino Unido).

Después de la revolución que supuso el *Ulises* y en medio de la cambiante Europa de entreguerras, Joyce siguió mostrando su incapacidad de conectar con la realidad circundante y de interesarse por aquello que no estuviese relacionado con el arte contemporáneo y con los cambios expresivos de los nuevos estilos artísticos. El más

radical ejemplo de estos intereses y de su progresiva cerrazón en el arte fue la publicación en 1939, al final de su vida, de *La vela de Finnegan*, una obra en la que Joyce había puesto grandes esperanzas y que no concitó, con mucho, el interés de su obra anterior. Progresivamente encerrado en sí mismo y en su obra, junto a su mujer, prácticamente ciego al final de sus días, Joyce murió en 1941 en París, la ciudad de la que había hecho su «torre de marfil».

b) «*Ulises*», una epopeya del siglo XX

Ulises (*Ulysses*, 1922) narra, en esencia, un día en la intrascendente vida de dos personajes, Stephen Dedalus y Leopold Bloom. La novela se desarrolla en el espacio de unas veinte horas de una jornada cualquiera, anodina y repleta —como todas— de estrecheces económicas y miserias morales sólo redimidas por el alcohol, las mujeres y la música (una de las debilidades de Joyce, cuya voz fue excelentemente educada por su padre y que, a su vez, educó la de sus hijos). El marco de la acción es Dublín, ciudad presente en toda la obra joyceana y que en *Ulises* sorprende al lector por ofrecerse, pese al subjetivismo de la voz narrativa, tan real como las ciudades de los clásicos decimonónicos (pensemos en el Londres de Dickens o en el París de Balzac). Al igual que en la obra de los maestros, la imagen de Dublín supera con mucho en este caso la realidad pretendidamente objetiva: al interpretarla desde su experiencia —y recordemos que Joyce abandonó Irlanda en 1904, y que desde 1912 no regresó nunca más a su país—; al evocarla desde el recuerdo con una mezcla de sentimientos de amor y odio, de entrega e incompreensión; y gracias a sus muy particulares medios literarios para la recuperación de la imagen de Dublín, en *Ulises* Joyce convierte su ciudad natal en una imagen total del universo, o al menos en un intento de interpretación, en un verdadero microcosmos que alude al macrocosmos, a la imagen global del mundo (por eso no existen, no pueden existir en su obra —ni en el *Ulises* ni en ninguna otra novela— las reivindicaciones nacionalistas tan características de los artistas y pensadores irlandeses del período, cuyo fanatismo y provinciano patriotismo llegó a atacar virulentamente).

Stephen Dedalus ya había sido el protagonista de *Retrato del artista adolescente*, novela de la cual —en cierta medida— puede considerarse continuación *Ulises*. La perspectiva desde la cual se trata ahora al joven es, sin embargo, diametralmente opuesta a la de su anterior novela: Stephen Dedalus es ahora contemplado desde la ironía, como todo en el *Ulises*; es, más que un artista, la caricatura de un artista, un autorretrato paródico de sí mismo por parte de Joyce. A Stephen Dedalus lo «adopta» Leopold Bloom, un hombre vulgar con el que se tropieza en un prostíbulo y que, desde ese momento, actúa en la novela como «padre» del joven. Gran parte de la crítica especializada sigue considerando el episodio del burdel y el entrecruzamiento de las vidas de los protagonistas en clave padre/hijo como centrales para establecer el paralelismo entre el *Ulises* de Joyce y la *Odisea* homérica: Bloom sería el Ulises

contemporáneo que cruza los mares de la vida cotidiana, es encontrado por su «hijo» (Telémaco) Stephen, que lo salva de Circe (en el burdel) y vuelve después de tan arriesgada aventura a los brazos de su esposa Molly, que le ha sido infiel (en necesario contrapunto con la fiel Penélope odiseica) y cuyo monólogo en sueños cierra el relato.

La lectura de *Ulises* en clave homérica fue propuesta por el propio Joyce y ha llegado a despistar sobremanera a la crítica: es evidente que la novela remite en gran parte a referencias clásicas, pero no son éstas las únicas. *Ulises* presenta, además, indudables analogías con toda la tradición cultural occidental, como si prácticamente estuviese dispuesta sobre un complejo juego de analogías de más de veinticinco siglos de deuda literaria: Homero, la Biblia, el teatro clásico, la mitología antigua y moderna...; todo ello en varios idiomas y merced a géneros diversos —pasados y presentes, desde la caballería a la novela rosa—. Todo tiene cabida en una novela que, en gran medida —y así lo dejó dicho Joyce— es un mero juego de erudito, aunque también una interpretación lúdica e irreverente del mundo contemporáneo. El mérito de Joyce radica en el hecho de que, reuniendo elementos muy dispersos culturalmente, lograrse una creación unitaria que, a su vez, era resumen de una imagen del mundo. Esto se lo debe el escritor irlandés —y él lo sabía— a que su orden mental, aprendido de los jesuitas, parte del cristianismo en tanto que conciliación de lo helénico y lo judío: su gran deseo —o, mejor aún, su secreta ambición—, cuya mejor expresión la constituye *Ulises*, es hacer de su mundo un «ómphalos», el ombligo (literalmente) de la cultura gracias a la fusión de contrarios por medio de la razón.

Referencias literarias aparte, lo que convierte a esta novela en una epopeya no es sino el alcance heroico que Joyce le otorga a sus protagonistas y a su expresión. Claro está que la heroicidad se establece desde la parodia: tenemos que recurrir una vez más al *Quijote*, el libro de cabecera de los novelistas ingleses, para comprender que Joyce introdujo al género en nuestro siglo del mismo modo que Cervantes, con una parodia, nos había proporcionado el modelo de la novela moderna. El original a parodiar es en este caso la novela burguesa, empeñada en proporcionarnos unas pautas de conducta, un ejemplo de persona por cuya sensibilidad e inteligencia la narración desembocaba siempre en un final feliz o, cuando menos, provechoso. Pues bien, *Ulises* parodia ese modelo ofreciéndonos los retratos caricaturescos de dos personajes anodinos cuyas vidas se cruzan en un burdel; su heroicidad consistirá en resistir los envites de la mediocridad y el aburrimiento de una existencia alienante, todo ello con unos medios de expresión radicalmente novedosos en su utilización.

A fuer de sinceros, en *Ulises* no existen demasiadas técnicas originales de Joyce: sólo el monólogo interior (o flujo de conciencia, «stream of consciousness», como lo denominan los anglosajones) encontró en su narrativa una forma revolucionaria que sorprendió a todos los lectores —y a muchos escritores que estaban intentado algo parecido desde hacía años—; pero, básicamente, la técnica la había aprendido del

francés Édouard Dujardin, como él mismo reconoció en varias ocasiones. La novedad de *Ulises*, lo que conmocionó la escena novelística mundial fue su atrevimiento, su ruptura de convenciones expresivas, estilísticas, estructurales... Todo sirve en esta novela para dislocar el sentido arbitrariamente narrativo de la realidad y crear una nueva perspectiva —o, mejor, la combinación de múltiples perspectivas— para la consideración del mundo desde la novela de forma similar a como lo venía haciendo la lírica. La utilización de estilos y registros diversos, desde el más culto al más vulgar, desde el latín litúrgico a la jerga barriobajera; las interferencias en la novela de otros géneros literarios —el teatro, la poesía, el periodismo...—; la confluencia de puntos de vista diversos —y hasta opuestos— por parte de distintos narradores y, en general, los muchos recursos que Joyce se atrevió a poner en juego en *Ulises* constituyeron un revulsivo para la novela burguesa convencional. Sus atrevimientos fueron tantos que la censura existente en los países anglosajones la emprendió con *Ulises*; el sentido puritano de la moral protestante consideró obscenas muchas de las referencias sensuales que llenan la novela. Y obsérvese que hemos dicho «sensuales»: a la moral imperante le molestaron no ya sólo las escenas sexuales —que no son pocas—, sino todo aquello que sonase a sensorial. Y, en *Ulises*, todo suena; toda palabra tiene en esta novela una sensorialidad muy acusada: tanto, que su lectura puede llegar a saturar los sentidos y, en determinadas escenas, a enardecerlos o desagradarlos. Pero, desde luego, como no puede quedar el lector es indiferente: había nacido una nueva forma de novelar.

c) *Otras obras de Joyce*

Con anterioridad al *Ulises*, otras obras de Joyce habían visto la luz. La primera de ellas fue el libro de relatos *Dublinese*s (*Dubliners*, 1914); en conjunto, las distintas narraciones del volumen nos ofrecen —como será característico de su obra— una visión global y personal de Dublín, aunque esta vez desde una perspectiva realista cuya principal aportación será la de un psicologismo convincentemente estudiado. Los habitantes de la ciudad, protagonistas de estos relatos de *Dublinese*s, parecen estar todos ellos lastrados por un misterioso peso, por una especie de culpa inexplicable que impide que los dublinese

s, que la ciudad, que Irlanda en su conjunto pueda siquiera echar a andar, como si todo progreso fuese imposible en un ambiente de inanición, de quietismo espiritual (del cual Joyce necesita huir para el cumplimiento de la vocación artística a la que se sentía irremisiblemente llamado, como nos deja entrever en el último relato de *Dublinese*s y como desarrollará poco después en *Retrato del artista adolescente*).

Retrato del artista adolescente (*Portrait of the artist as a young man*, 1916) puede ser considerado como un primer volumen del *Ulises*, no sólo porque su protagonista, Stephen Dedalus, lo sea también de varios de sus capítulos, sino especialmente porque el *Retrato* es una reflexión sobre la función del arte y del artista

en nuestro siglo, y *Ulises* el resultado de la aplicación de un artista a la literatura contemporánea. Podemos así afirmar que, pese a inseguridades o indecisiones, desde sus inicios literarios Joyce estuvo preocupado por la exploración por medio de la novela en sus obsesiones artísticas y personales. En este sentido, el *Retrato del artista adolescente* se convierte en la piedra de toque de su obra posterior, pues se trata de una revelación de su rechazo a la religión heredada —en forma de catolicismo jesuítico— y de una confesión de fe artística, de vocación y de compromiso de fidelidad y entrega a la literatura. Las líneas básicas de este pensamiento estético, características igualmente de los modernistas ingleses, provenían de la herencia idealista e irracionalista del Romanticismo europeo, cuyas fuentes se remontan a su vez a los inicios mismos de la Edad Moderna. En el caso de Joyce, su formación católica jesuítica nos pone sobre la pista de los verdaderos orígenes de su pensamiento: el cristianismo helenizado y humanista (neoplatónico) y la filosofía casuística de Santo Tomás, gracias a los cuales logra racionalizar su idealismo y pretende la búsqueda de la verdad por medio del cultivo de la belleza.

La más elaborada de las novelas de Joyce —que no la mejor— fue *La vela de Finnegan* (*Finnegan's Wake*, 1939; el título puede ser igualmente traducido por *El despertar de Finnegan*, en una ambigüedad buscada por el autor ya en el idioma original). De ella ofreció Joyce continuos adelantos en distintas revistas y, dada su dilatada redacción —diecisiete años tardó en concluirla—, siempre se refería a ella como *Obra en curso* (*Work in progress*). La historia, mínima, reelabora una jocosa leyenda popular irlandesa: Finnegan se acuesta tan borracho que se le cree muerto y, en pleno velatorio —entre bebida y comida—, se despierta para unirse a sus amigos. Más allá de su leve anécdota, *La vela de Finnegan* es un confuso monólogo interior que intenta reproducir el paso del sueño a la vigilia con una libertad lingüística tan extrema que roza la «escritura automática» surrealista. El resultado es una novela dispersa, morosa, lingüísticamente muy atrevida pero carente de significado por su evidente culto formalista: repeticiones de sonidos, juegos onomatopéyicos, combinaciones de palabras en diversos idiomas, etc.; casi pura poesía (algunas páginas son antológicas), pero no una novela, como ya advirtieron muchos de sus admiradores.

d) Alcance y sentido de la obra joyceana

Hemos podido comprobar cómo fueron pocos los libros publicados por Joyce —acaso ahora debemos recordar que su primera publicación fue una colección de poemas, *Música de cámara* (*Chamber music*), de 1907—; fue, no obstante, un escritor incansable, con un sentido de la responsabilidad artística realmente envidiable: a pesar de las continuas trabas que se le ponían a la publicación de sus libros —sólo su última novela, *La vela de Finnegan*, pudo ver la luz sin problemas—, no cejó en su empeño de convertirse en novelista, en artista, en un humanista —en el

sentido literal del término— del siglo xx.

Su obra es la primera y la más perfecta muestra del moderno cosmopolitismo, resumen y compendio del sentido de la vida y de la cultura de nuestro siglo, expresión del arte total y absoluto al que aspiraba el pensamiento artístico con base en el idealismo romántico. Su obra le exigía a Joyce un sacerdocio, una primera vocación y una posterior consagración; era —recordemos a los líricos finiseculares— una forma de religión, de relación con lo absoluto. Del mismo modo que el humanismo concilió en su momento neoplatonismo y racionalismo, religión y ciencia, Joyce supo partir de las formas de pensamiento católico —y concretamente jesuíticas— y las transformó en clave artística trascendente. En un intento de trascendentalización de todo lo que lo rodea, para Joyce su mundo es todo el mundo, y su vida, la vida por definición; esto es, su autobiografía se convierte en un filón inagotable al que acudir en busca del material literario, pues, una vez trasvasada a la novela, su existencia deja de ser individual para traducirse en términos absolutos. Novelar la propia vida era, por tanto, proporcionarle a ésta unos valores absolutos, al tiempo que se lograba así vivificar un arte moribundo. Desde su obra Joyce reflexiona, como ningún otro autor en Inglaterra y en toda Europa, sobre la función del arte y sobre el ejercicio literario, distanciándose de los narradores británicos tradicionales: puesto que el artista no se debe a la sociedad para la cual y de la cual escribe, en su novela no existen referencias a la realidad objetiva, cuya reproducción —entendida como fiel reflejo— es descaradamente obviada.

Para Joyce, la realidad no se percibe sino por el pensamiento, y éste no tiene forma sino gracias al lenguaje: revestir el mundo con un nuevo lenguaje es dar forma a un nuevo pensamiento; por otro lado, el arte no reproduce la realidad, sino que es una realidad en sí y sus referentes se hallan en su seno mismo, nunca en la realidad exterior: para este novelista irlandés, no hay objetividad más plena en el terreno literario que la de la literatura que se produce a sí misma negándose a ser un simple intento de reproducción de lo ya hecho. De ahí ese matiz provocador —y, ¿por qué no?, provocativo—, obsceno casi en su sensorialidad del arte narrativo joyceano. El lenguaje, el idioma, la palabra se convierten así en fundamento y expresión de su arte: a fuerza de distanciamiento, de extrañamiento —por servirnos de un término de la moderna retórica—, la palabra joyceana se reviste de caracteres mágicos y religiosos: su simple enunciación le abre al lector la posibilidad de nuevas perspectivas, de nuevos mundos, de una sensibilidad diferente... Como si de un alucinógeno se tratase, la palabra joyceana enreda al lector hasta el punto de confundir su sentido de la realidad, quizá para mostrarle nuevas realidades; en cualquier caso, no puede negarse la sugerente y evocativa potencia de esa lengua, a la que nadie puede sustraerse. Por eso, no es la exégesis la mejor forma de entender a Joyce, un escritor realmente difícil, sino que sólo su lectura debe mostrarnos la realidad de ese hombre contradictorio, alcohólico hasta la ceguera, irreligioso hasta la reverencia, católico a fuerza de superstición...: en sus libros está la vida de este

siglo xx dislocado con toda la fuerza de una expresión que experimentó hasta el límite, hasta la caricatura, hasta —en ocasiones— la pérdida del norte literario.

3. Otros narradores modernistas

a) Virginia Woolf

I. VIDA E IDEALES LITERARIOS. Junto al peculiar e indispensable Joyce, la mejor representante del Modernismo británico posiblemente sea Virginia Woolf (1882-1941), perteneciente a la alta burguesía intelectual inglesa. Hija de un afamado profesor y hombre de letras, Virginia se familiarizó con la literatura y la historia y heredó de su padre un espíritu crítico con la educación tradicional y con el papel que la sociedad posvictoriana seguía reservándole a la mujer. Casada a los treinta años con Leonard Woolf, hombre igualmente inquieto culturalmente junto al que editó algunas obras importantes (aunque rehusaron publicar el *Ulises* a causa de los problemas que podía acarrearles), ejerció durante un tiempo como periodista para dedicarse después por entero a la literatura. Virginia Woolf encontró la muerte en el río Ouse, al que se arrojó a raíz de la depresión producida por la pérdida de su casa en la guerra.

Su obra, que sólo muy ocasionalmente cae en alardes experimentalistas, sintoniza con el ideal de renovación estética e ideológica difundido desde el elegante barrio londinense de Bloomsbury en el que residió. Su inclusión en este grupo explica el que Virginia Woolf produjera una novela mucho menos revolucionaria y rupturista que la de Joyce, a quien admiró y de quien aprendió muchas técnicas; en realidad, su obra continúa explotando la vena psicológica propia de la novela moderna, aunque proporcionándole los medios necesarios para que la introspección se ajuste a un análisis adecuado a la ideología contemporánea. El subjetivismo artístico traspasa la novela de Virginia Woolf, cuyo poder de evocación y sensibilidad nos recuerda todavía el siglo XIX —sobre todo la exquisita sutileza de un Marcel Proust (véase el *Epígrafe 3 del Capítulo 1*)—; por otro lado, el enriquecedor equilibrio que sabe guardar entre las aportaciones de la nueva narrativa y la más fina emotividad hacen de la suya la novela más lírica del siglo XX inglés, la más rica en matices sensibles, la más intuitivamente imaginativa, hasta el punto de poder decirse con razón que su narrativa es una sucesión de poemas en prosa. En la obra de Virginia Woolf las nuevas técnicas, como el monólogo interior —o, más exactamente en este caso, el «flujo de conciencia» («stream of consciousness») —, el tratamiento del tiempo, el punto de vista, el fragmentarismo, el perspectivismo, etc., no intentan apurar las últimas posibilidades expresivas del nuevo arte narrativo, sino que están al servicio de la verdad psicológica; para intentar reproducirla, Virginia Woolf busca por medio

del arte, por medio de la verdad artística a la que aspiraba el esteticismo modernista, la correspondencia necesariamente objetiva entre conciencia y realidad.

II. OBRA NARRATIVA. Aunque la producción narrativa de Virginia Woolf estaba llamada a superar la novela moderna, sus primeras obras, las anteriores a la década de los años veinte, no hacen sino seguir los moldes de la novela tradicional. Había ya en ellas, no obstante, embriones de nuevas formas de introspección psicológica alejadas aún, con todo, de las de su narrativa de madurez. De esta época datan sus novelas *Viaje al exterior* (*The voyage out*, 1916) y *Noche y día* (*Night and day*, 1919). La primera de ellas es una narración de corte melodramático e intención doctrinaria cuyo obtuso simbolismo no logra adecuarse plenamente a los medios empleados, quedándose así en un intento de reproducción del proceso de desarrollo espiritual de su protagonista, una joven a la cual su viaje le supone una maduración por medio del contacto con tierras exóticas. *Noche y día* también presenta un tema más o menos típico, el de la búsqueda de modos de vida más sinceros y coherentes; en esta ocasión sí logra la autora subordinar el experimentalismo al conjunto de la obra, que pone en entredicho la posibilidad de que el ser humano llegue siquiera a conocerse a sí mismo.

La primera de las obras plenamente caracterizada por los nuevos modos y temas narrativos de Virginia Woolf es *El cuarto de Jacob* (*Jacob's room*, 1922), en que la autora manifiesta su máximo interés por el estudio de la conciencia y por la plasmación del discurrir temporal. La forma aparentemente biográfica de *El cuarto de Jacob* nada tiene que ver, así pues, con la tradicional, pues precisamente viene a poner de manifiesto la dificultad de adentrarse en la conciencia del ser humano para su real conocimiento. La personalidad de Jacob y la fugacidad del tiempo —el retrato del joven se reconstruye después de su muerte— son los reales protagonistas de un relato que se sirve de diversos narradores —los amigos de Jacob reunidos en su cuarto— y de diferentes puntos de vista para trazar una imagen radicalmente novedosa del personaje: la de un ser fragmentario cuya totalidad ni el lector, ni el autor ni los personajes son capaces de captar ni de ofrecer; la de una persona que —ahora, en pleno siglo XX— se nos presenta como más real, en tanto que misterio, que los personajes tradicionales a los que el novelista controlaba totalmente.

Aunque significó su primer éxito literario —nunca un éxito popular, claro está—, su novela siguiente, *Mrs. Dalloway* (1925), no podemos contarla entre las mejores obras de Virginia Woolf. Sus aspiraciones formales y estructurales estorbaron en este caso la poesía que la novelista sabía hacer rezumar en relatos menos ambiciosos, aunque debemos reconocer que —influida por el *Ulises* de Joyce— se trata de una de sus narraciones técnicamente más conseguidas. Con un argumento mínimo pero terriblemente complejo, la novela nos presenta la absoluta disociación existente, en el intervalo de doce horas, entre las acciones y los pensamientos de un grupo de disímiles personajes de cuyas propias conciencias nos va ofreciendo la autora retazos

inconexos.

Por el contrario, *Al faro* (*To the lighthouse*, 1927) y *Las olas* (*The waves*, 1931) pueden ser tenidas —con sus diferencias— por sus mejores novelas, debido básicamente al excelente dominio que en ambas demuestra de las técnicas narrativas. La sencillez del argumento de *Al faro* (la excursión planeada durante sus vacaciones por una familia y que, a causa del mal tiempo, no puede realizarse hasta que sus integrantes vuelven a reunirse años después) no está reñida con un magistral estudio de la situación y los personajes, entre los cuales se cierne el tiempo como verdadero protagonista. La morosa presentación del interior de los personajes y de sus complejas relaciones parece detener el tiempo de la narración y así, cuando la novela da el salto temporal a la segunda reunión familiar y a la definitiva excursión al faro, todo lo contemplamos desde una nueva luz: la muerte ha llegado para algunos de los personajes y para otros, los más jóvenes, la vida es radicalmente diferente. *Al faro* es, sin duda, la más simbólica y poética reflexión que Virginia Woolf realizara sobre la fugacidad del tiempo, a la vez que la más convincente de sus narraciones en lo que a profundización en la conciencia humana se refiere. Junto a *Al faro*, *Las olas* constituye la cima narrativa de Woolf, aunque con una diferencia esencial: frente a la aparente y premeditada sencillez de aquélla, *Las olas* es, sin duda alguna, la más difícil de sus novelas, tanto por su estructura como por su carácter abstracto. Técnicamente, esta narración se desarrolla gracias a seis voces narrativas distintas —tres masculinas y tres femeninas— cuyas modulaciones parecen disponerlas y entrelazarlas como si de olas se tratase; estamos ante lo que podemos llamar «estructura fugada», en un símil con la música barroca, como si cada una de las voces persiguiera a las anteriores para superponerse a ellas. Poco más encontramos en *Las olas*, novela a la cual se le puede achacar carencia de una idea totalizadora y cuyo desarrollo se limita a la sucesión de los monólogos interiores de los personajes; en éstos podemos observar cierta uniformidad y falta de profundidad, pero desde el punto de vista estilístico sus voces originan algunos de los mejores fragmentos de prosa poética de la autora.

Desde principios de la década de los treinta la obra de Virginia Woolf también dejó sentir —como la de otros autores— un acusado cambio al poner la novedad expresiva al servicio del compromiso sociopolítico. La de la novelista inglesa no fue, qué duda cabe, una obra politizada, y su compromiso con la sociedad contemporánea distaba mucho del practicado por otros artistas; pero al menos se dan cita en sus novelas algunos elementos de juicio sobre la vida pública —especialmente sobre el machismo represor y sobre el derecho a la fantasía— que desembocan en cierta desilusión vital de madurez. Estos rasgos podían ya entreverse en su novela *Orlando* (1928), poco lograda y la menos característica de las suyas por su intención paródica. En la línea ya habitual de su narrativa están *Los años* (*The years*, 1937) y *Entreacto* (*Between the acts*, 1941); ambas subrayan el sentimiento de decadencia que invadió a Virginia Woolf en sus últimos años de vida, cuando pensaba que las fuerzas sociales

se habían impuesto definitivamente al individuo y estaban sustituyendo la imaginación por la desilusión.

b) *D. H. Lawrence*

David Herbert Lawrence (1885-1930) posiblemente sea el narrador inglés más controvertido de nuestro siglo, a causa fundamentalmente del sentido y del alcance de su obra. Es la suya una novela de ideas cuya particularidad se halla en el esquema de pensamiento sobre el cual se asienta, y que no es otro que un sexualismo para unos obsesivo, para otros simplemente simbólico. La producción narrativa de Lawrence gana progresivamente en profundidad intelectual y, a la vez que lo hace, se reviste de una filosofía sexualista de tono trascendente que todavía hoy, más de medio siglo después, levanta polémica. Valoraciones morales aparte, las ideas expuestas por Lawrence en su obra —incluidos sus ensayos— pueden resultar interesantes como síntoma de una época a la búsqueda de nuevos valores filosóficos y religiosos; por otro lado, y dejando a un lado el apasionamiento, comprobaremos también cómo, en conjunto, su producción narrativa peca de un exceso de didactismo que en ocasiones lleva al autor a adoptar una postura de predicador y lastra su arte con un regusto doctrinario.

Desde los inicios mismos de su carrera Lawrence hizo de la crítica de los comportamientos sexuales el centro de su obra; sin embargo, sus primeros libros se limitan a ofrecernos una visión de la sociedad moderna y de sus frustraciones en clave sexual, como si estuviésemos ante una novela «social» exenta por completo del complejo y ambicioso esquema de pensamiento con que más tarde intentará adoctrinar a sus lectores. Éste es el caso de una de sus primeras novelas más reseñables, *Hijos y amantes* (*Sons and lovers*, 1913), especie de autobiografía de su infancia en el pueblo minero de Eastwood centrada en la figura de sus padres en su relación entre ellos y con él mismo. Hasta cierto punto, *Hijos y amantes* es una interpretación de su vida familiar en clave freudiana —aunque Lawrence no pudo conocer sus teorías hasta años después— y tuvo gran peso en su formación y posterior actividad artística: el padre es presentado ya como fuerza vital, como principio sexual activo, mientras que la madre se identifica —en este caso, con cierta ternura— con los valores de la educación y del puritanismo.

En años posteriores, Lawrence hará de sus novelas verdaderas armas de combate ideológico, en un intento de instaurar una doctrina vitalista cuyos principios descansen en la fidelidad a los instintos naturales; más allá de su revestimiento sexualista, el pensamiento lawrenceano —bastante simple en esencia— se caracteriza por la supremacía de lo instintivo sobre lo racional, de lo carnal sobre lo espiritual. El sexo se convierte entonces en fundamento de todo su sistema filosófico, llevado a sus novelas por medio de un complejo entramado simbólico que pone su obra en relación —aunque moderada— con el Modernismo británico. Para el Lawrence de esta época,

el vigor humano ha ido desapareciendo durante siglos de civilización y está prácticamente extinto en un siglo xx donde los valores son el maquinismo y la artificialidad, y la clave de comportamiento social el encubrimiento y la hipocresía: sólo el respeto a los instintos y a los principios naturales puede salvar a la especie humana de su autodestrucción, debiendo ser la sexualidad la que primeramente se libere de prejuicios y presiones sociales para ser practicada con naturalidad presuntamente inocente.

Estas ideas encuentran su más lograda encarnación artística en la sin duda mejor obra de Lawrence, *Mujeres enamoradas* (*Women in love*, 1921). Esta novela no puede ser tachada de simple exposición de sus ideas, pues éstas encuentran una forma simbólica artísticamente adecuada en el juego de relaciones que se establece entre las parejas de personajes: gracias a los dos protagonistas masculinos y a los dos femeninos (Rupert y Gerald, Úrsula y Gudrun), Lawrence nos ofrece una amplia visión del paisaje humano según él mismo lo contemplaba. En *Mujeres enamoradas* encontramos encarnadas, vivas, palpitantes las contradicciones y las paradojas vitales del autor; los personajes ganan vida y las ideas de Lawrence profundidad y humanidad, trascendiendo el conjunto de la novela el calificativo de «intelectual» con que muchas veces se despacha su obra.

Las siguientes novelas de Lawrence inciden sobre las ideas de forma tan directa que caen más en el terreno del ensayo filosófico, cultural y educativo que en el estrictamente narrativo. Citemos alguna de las escritas por el narrador inglés en sus largos viajes por culturas marginales más o menos primitivas: de su experiencia en Australia nació *Canguro* (*Kangaroo*), y de sus años de estancia en Nuevo Méjico, *La serpiente con plumas* (*The plumed serpent*). Poco inspiradas artísticamente, en ellas intenta inculcarle al lector la necesidad de separarse de la civilización occidental, de que el arte nazca de la soledad y el respeto a la naturaleza y de que la mujer acepte el sometimiento a la sexualidad del varón.

De su última época creativa data *El amante de lady Chatterley* (*Lady Chatterley's lover*, 1928), novela que escandalizó a sus contemporáneos por su lenguaje obsceno —deliciosa y poéticamente obsceno en nuestros días—, hasta el punto de no ser publicada íntegramente en Inglaterra... ¡hasta 1960! Concebida como un ataque directo al matrimonio burgués y a la mujer puritana, a la que responsabiliza de la decadencia sexual de Occidente, *El amante de lady Chatterley* explota el motivo de las ventajas que —según Lawrence— ofrece la elección de una «pareja natural» al margen del matrimonio convencional; también esboza la posibilidad de una renuncia activa a la sexualidad en aras de un perfeccionamiento de orientación mística. Podríamos por tanto afirmar que el ideal de perfección humana basado en el sometimiento a la sexualidad instintiva acaba en una castidad trascendente que busca la armonización gradual del ser humano con su entorno.

4. Novelistas de transición

a) Forster

Edward Morgan Forster (1879-1970) lo tuvo todo para haber estado —al menos teóricamente— a la cabeza de los modernistas ingleses: autor de ensayos, biografías, relatos y novelas, pertenecía a la burguesía intelectual y recibió una excepcional educación en la universidad de Cambridge, de la que fue profesor y donde residía habitualmente, salvo en los períodos de sus largos viajes y sus estancias en el barrio londinense de Bloomsbury. Su interés teórico por la novela contemporánea empalideció al resto de los novelistas y críticos del momento, y a él se le deben los más interesantes estudios sobre el arte narrativo inglés en el primer tercio de siglo —reunidos la mayoría en el volumen *Aspectos de la novela* (*Aspects of the novel*), de 1927—.

Quizá por su exceso de celo crítico y por su fidelidad a ciertos principios de la teoría narrativa, Forster se resistió tenazmente a abandonar los modos tradicionales de novelar y se negó a plegarse incondicionalmente a las nuevas formas narrativas. No por ello deja de merecer uno de los primeros puestos entre los narradores ingleses más exquisitos de nuestro siglo, aunque un tanto al margen de las grandes figuras. Su arte se somete mucho menos a la forma —como hacían los modernistas— que al contenido y pretende acercarnos al hombre de nuestro siglo con las dosis justas de humanismo clasicista, evitando el efectismo y el cultismo innecesarios. Desde este punto de vista, podemos considerarlo el último clásico de la novela inglesa: un realista cuya obra, tamizada por las nuevas experiencias narrativas, canta elegíacamente un mundo y unas formas de vida en vertiginosa regresión que no podía ya reconocer como propias.

Su obra narrativa nace de su necesidad de comprender este proceso e intentar, al menos, retenerlo. Su fracaso le llevó a abandonar el género en los años treinta, cuando se vio obligado a admitir que el arte no le proporcionaba respuesta alguna ni a él ni a una civilización que había desterrado definitivamente la imaginación. Sus novelas *Donde temen pisar los ángeles* (*Where angels fear to tread*, 1905) y *El viaje más largo* (*The longest journey*, 1907) nos ofrecen ya ese enfrentamiento entre dos mundos característico de su novela; enfrentamiento en el que Forster resume su disociación a la vez que su pertenencia a pasado y futuro, a muerte y porvenir, a tradición y modernidad. Más tradicional y menos compleja es la novela *Una habitación con vistas* (*A room with a view*, 1908), cuya historia y personajes resultan poco convincentes por su melodramatismo, pero cuyo estilo constituye una excelente muestra de las posibilidades de la prosa de Forster.

Caso distinto es el de otras dos novelas por las que se ha ganado un puesto distinguido entre los narradores ingleses contemporáneos. *Howard's End* (1910) es la más compleja y ambiciosa, y la única en que hay lugar para un premeditado

simbolismo del que solía rehuir: en este caso, el ámbito narrativo —el mundo de las tierras y posesiones abandonadas por los personajes— responde a una simbología con la cual intentaba revestir Forster su idea del desarraigo en que vive el hombre del siglo xx, desprovisto de cualquier punto de referencia. Por su parte, *Pasaje a la India* (*A passage to India*, 1924), su última novela, es sin duda su mejor obra. En ella vuelve a plantear el tema de las dificultades que surgen al intentar conectar dos mundos distintos, en este caso dos culturas con valores morales, filosóficos y religiosos totalmente diferentes entre sí. Forster sabe hacer gala aquí de sus extraordinarias dotes de observación del paisaje geográfico y humano y nos ofrece una estampa inolvidable de la India —una India muy distinta de la «colonizada» por Rudyard Kipling—, además de un excelente estudio de los personajes, cuyas relaciones se basan en la incomprensión, el recelo y el odio.

b) Conrad

Joseph Conrad (1857-1924) llegó a Inglaterra guiado por el amor a la bandera bajo la cual había navegado; antes de 1886, cuando se nacionalizó y adoptó su nombre británico, Conrad era el marinero polaco Józef Teodor Konrad Korzeniowski, que hasta prácticamente la entrada del siglo xx estuvo navegando en barcos mercantes por todo el mundo (sobre todo por las colonias británicas orientales). A finales del xix abandonó la marina, se casó con una mujer que siempre le motivó en su trabajo y hasta el día de su muerte se dedicó por entero a la producción narrativa.

Su novela es esencialmente una novela de ideas, en la cual la aventura y los personajes tienen mucho que decirnos; la forma, no obstante, no se descuida, y de Conrad podemos decir que fue un autor especialmente reverente con el idioma, hasta el extremo de caer con frecuencia en cierta exuberancia retórica debida en parte a que el inglés fuese su lengua de adopción. Los primeros relatos que compuso apenas si tienen interés, pues se limitan a ser reconstrucciones más o menos impresionistas de sus experiencias marítimas. Su narrativa comenzó a ganar en profundidad conceptual, formal y estilística a partir del año 1900, cuando publicó *Lord Jim*; con él estamos ya ante un relato imaginativo, ante una historia con sus protagonistas, sus acciones y motivaciones: las de un piloto que abandona el barco pero sabe más tarde morir dignamente. Sobre las aventuras y el comportamiento de los hombres de la mar compuso también *Tifón* (*Typhoon*, 1903), descripción bella y violenta de una terrible tempestad en el mar y estudio de las diversas actitudes y comportamientos que motiva en los personajes.

Como puede verse, la obra de Conrad surge siempre de su propia experiencia; suele tener como protagonista al mar y a sus navegantes; como motor, la aventura; y nos recuerda así a la de algunos novelistas ingleses del xviii (Smollett, Defoe). El tono es ahora patético y fatalista, casi romántico: recordemos en este sentido la

novela *El corazón de las tinieblas* (*Heart of darkness*, 1902), cuya aventura africana por el cauce del río Congo le sirve al autor para profundizar en el corazón humano. Conrad invita al lector a un viaje por el interior del ser humano y le muestra la atracción que sobre éste ejerce, a pesar de su educación, la «oscuridad» de lo primitivo, la superstición, el caos y la muerte. En la obra de Conrad, el hombre siempre se enfrenta a la naturaleza y sale vencedor del choque gracias a sus fuerzas; sin embargo, cuando llega el momento de enfrentarse a sí mismo, es vencido por sus pasiones: el ser humano aspira a la felicidad, la justicia y el orden, pero es ganado por el pesimismo, la miseria y la corrupción. La novela de Conrad que mejor resume todas estas ideas, y la más notable de su producción, es *Nostromo* (1904). La acción se desarrolla en una república hispanoamericana imaginaria en que imperan el caciquismo y la corrupción; en este ambiente se bandea con inteligencia el protagonista, un italiano que sabe hacerse imprescindible tanto para los propietarios como para los trabajadores de la mina de plata. *Nostromo* es un hombre servicial y capacitado, un ser ideal contra el que nada parece poder un ambiente corrupto; el enemigo, sin embargo, es él mismo: la avaricia, casi inexplicablemente —unos pocos lingotes de plata— acaba con él.

c) Huxley

En gran medida, Aldous Huxley (1894-1963) es también un novelista de transición, pues preludivió la preocupación por temas políticos y sociales a la vez que representaba magníficamente una novela intelectual relativamente atenta a las posibilidades de la nueva narrativa. Prueba de este último extremo es el hecho de que se iniciase en la literatura con la publicación de una serie de poemas en la antología *Wheels*, de Edith Sitwell, protectora de los vanguardistas británicos (véase el *Epígrafe 2.c.* del *Capítulo 6*).

El lugar que Huxley ocupa entre sus contemporáneos se lo debe al género narrativo, en el que destaca como uno de los novelistas más interesado por temas antropológicos, fundamentalmente por la historia de las culturas y de las civilizaciones. Su obra más popular, *Un mundo feliz* (*A brave new world*, 1932), responde inequívocamente a tales características, a las que ahora podemos sumar la de un inteligente y cultista sentido del humor. *Un mundo feliz* traza la caricatura de un mundo futuro tecnologizado hasta la alienación, esto es, una utopía al revés, una «distopía» (recordemos que el tema del mundo utópico ha sido tradicionalmente muy querido por la prosa inglesa). El «mundo feliz» que nos pinta Huxley está deshumanizado hasta el extremo de no existir emoción alguna: a cambio de la eliminación por la ciencia del dolor y la injusticia, se ha debido pagar el precio de la renuncia a cualquier sentimiento, para el cual no existe lugar. De su obra anterior a la segunda Gran Guerra debemos destacar igualmente *Contrapunto* (*Point Counterpoint*, 1928), que desde el punto de vista formal es —con diferencia— la más

lograda de todas sus novelas, sin duda indispensable en el panorama de la novela inglesa de la primera mitad de nuestro siglo. Casi completamente carente de acción, *Contrapunto* es una novela discursiva y de tono reflexivo que, aunque dominada por la frustración, deja sitio para la esperanza de unas relaciones humanas más verdaderas: erudición, inteligencia, ironía y ternura se dan la mano en esta novela por la que desfilan personajes banales cuyos chismorreos e indiscreciones entretejen una sensación de vida intrascendente y convencional.

Desde que estableció su residencia en Estados Unidos, la obra de Huxley se hizo mucho más pesimista; según él, sólo existen dos soluciones para que la civilización contemporánea pueda salir del callejón en que se ha metido: una sería la destrucción, a la que la humanidad parece dirigirse a pasos agigantados; otra, la redención por medio de un misticismo religioso al que Huxley pareció aspirar en sus últimos años. Resultado de ambas creencias son sus obras *Mono y esencia* (*Ape and essence*, 1949), desolador paisaje del mundo tras una guerra nuclear; y *La isla* (*The island*, 1962), relato de ficción donde el totalitarismo se presenta como negación de toda posible felicidad humana.

5. Novelistas menores

La fórmula realista que había consagrado a los grandes clásicos del victorianismo inglés no desapareció en Inglaterra con el nuevo siglo, sino que siguió produciendo obras de interés. Algunos de sus representantes incorporaron a su obra ciertas novedades técnicas y otros adoptaron tonos más o menos críticos; pero, en general, se limitaron a una reproducción del mundo pasado y denostaron los valores de la nueva sociedad, en la que veían la desintegración de la Inglaterra tradicional.

a) Narradores tradicionales

John Galsworthy (1867-1933), al que debemos recordar igualmente por su obra dramática (*Epígrafe 5.b.I. del Capítulo 6*), nos ha dejado una notable y ambiciosa obra narrativa en *La saga de los Forsyte* (*The Forsyte saga*, 1906-1928). Integrada por dos trilogías, constituye un excelente retrato, en la línea del realismo victoriano, de la sociedad inglesa entre finales del XIX y principios de nuestro siglo. *La saga de los Forsyte* se centra en más de medio siglo de vida de los Forsyte, símbolo de los terratenientes británicos, y desarrolla el tema de la socavación de su poder, la propiedad privada, por el furibundo capitalismo moderno. La obra sobresale en su conjunto por sus valores líricos, por el fino y sensible descriptivismo de su prosa: no en balde los personajes se mueven fundamentalmente por razones afectivas, del mismo modo que la acción se desarrolla básicamente en la campiña, como si *La saga de los Forsyte* quisiera ser un canto elegíaco a las formas de vida tradicionales

inglesas, el canto del cisne (así se titula el último volumen de la saga) de una sociedad que ya no podía ser.

En una vena más realista que la de Galsworthy, la obra de Arnold Bennett (1867-1931) es la más costumbrista de la de los narradores ingleses del primer tercio del siglo xx. Sus novelas se caracterizan por trazar un vigoroso cuadro de su comarca natal de Five Towns, aunque en él puedan echarse de menos las referencias a las reales condiciones de vida de los habitantes de la zona. Bennett prefiere hacer de la realidad un simple marco románticamente desdibujado y centrar sus historias en un conflicto individual de tono melodramático. Buena muestra de ello la constituye la *Historia de dos ancianas* (*The old wives' tale*, 1908), la mejor de sus novelas, cuya ambientación objetiva, casi naturalista —por lo general ajena a su obra—, choca con la fina presentación de sus personajes centrales, dos hermanas de quienes se nos ofrece su anodina historia cotidiana.

Más tradicionalista aún es la obra narrativa de dos mujeres cuyos relatos gozaron de gran éxito y fueron ampliamente reconocidos por la crítica y el público. Ivy Compton-Burnett (1892-1969) retrató sistemáticamente un mundo anclado en la tradición y que no ha conocido aún la inquietud de la guerra, sobresaliendo su narrativa por la veracidad psicológica de sus personajes. Algo similar podemos decir de la producción de Elizabeth Bowen (1899-1973), fiel continuadora de la novela de Jane Austen: insertas en el mundo del siglo xx, sus heroínas saben hacer prevalecer su entrega y valentía en medio de un mundo desorientado.

Mención aparte debemos hacer de alguno de los numerosos escritores católicos ingleses de la primera mitad del siglo xx, animados al ejercicio literario por el ejemplo del pensador y polemista Hilaire Belloc (1870-1953). Todavía hoy, dentro y fuera del Reino Unido, goza de gran favor la obra de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936): sus novelas del Padre Brown —detective además de sacerdote— son una buena muestra de la pervivencia de la fórmula narrativa tradicional por su conjunción de intriga y suave humor.

b) *Entre tradición y modernidad*

Como a un heredero del utopismo positivista de finales del xix debemos señalar a Herbert George Wells (1866-1946), creador del género de la ciencia-ficción anglosajona. Lejos de las actitudes visionarias de un Verne y de su sentido de la aventura, Wells supo poner límites a su enorme capacidad imaginativa y tocar con humor y sensibilidad temas de gran trascendencia para el hombre de nuestro siglo. Su interés por la sociedad que lo rodeaba fue tanto que no se limitó al género científico y en novelas como *Kipps* (1905) y *Tono-Bungay* (1909) apuntó hacia el realismo social, tratando desde una óptica conservadora problemas como los conflictos de clases, la erosión de los pilares de la tradición, el rechazo del capitalismo, etc. Sus mejores

obras son, con diferencia, las de ciencia-ficción: desde bases respetuosamente positivistas —dada su formación científica—, Wells anticipa las posibles aplicaciones de la ciencia y la técnica modernas y, desde el punto de vista estrictamente literario, esboza algunos de los temas característicos del género: los viajes por el espacio y en el tiempo, la existencia de vida extraterrestre, la degeneración evolutiva de la raza humana, la desaparición de la vida en la tierra, las guerras interplanetarias, etc. Entre sus novelas más populares debemos recordar títulos como *La máquina del tiempo* (*The time machine*, 1895), *El hombre invisible* (*The invisible man*, 1897) y *La guerra de los mundos* (*The war of the worlds*, 1898); en todas ellas Wells deja patente su interés por la ciencia y la técnica modernas y plantea interrogantes —todavía vigentes hoy— sobre su correcto aprovechamiento por parte de la raza humana.

Más válida literariamente nos parece la obra de Evelyn Waugh (1903-1966), cuya ironía y amplitud de miras se dirigen —como las de otros autores— a la crítica de los valores dominantes. Sus primeras novelas, enormemente curiosas, destacan por su tono paródico: podemos citar a modo de ejemplo *Travesura negra* (*Black mischief*, 1932), caricaturesco remedo de la colonización europea y feroz sátira contra los intentos de organización del mundo negro desde una perspectiva blanca. Después de la Segunda Guerra Mundial, la obra de Waugh ganó en profundidad y seriedad: de esta época data su mejor novela, *Retorno a Brideshead* (*Brideshead revisited*, 1945), de clave eminentemente católica. En ella retrata a una acomodada familia inglesa cuya corrupción y egoísmo parecen empujarla a su desintegración, pero a la que redime la gracia de la fe, latente aún en los corazones de sus integrantes.

Entre 1915 y 1938 publicó Dorothy Richardson (1873-1957) *Peregrinación* (*Pilgrimage*), una ambiciosa serie de doce libros en los que, por medio del personaje de Miriam Henderson, novela su propia vida en clave líricamente intimista. La obra encandiló a los más perspicaces y críticos contemporáneos desde la publicación de *Tejados puntiagudos* (*Pointed roofs*, 1915), la primera de la serie y quizá la más interesante de sus novelas. Con ella intentaba reivindicar su autora la especial sensibilidad femenina para captar el mundo exterior y se adelantaba a escritores de talla en la utilización del monólogo interior como forma de penetración en la conciencia de sus personajes sin mediación de una voz narrativa.

Literatura norteamericana contemporánea

1. La literatura norteamericana en el siglo xx

No hay duda de que el interés por la literatura norteamericana del siglo xx es muy superior, salvo raras excepciones, al que se pueda tener por la de otras épocas. El poderío demostrado en prácticamente todas las esferas por la sociedad estadounidense y, más aún, la práctica imposición —merced a los medios de comunicación de masas— de sus formas sociales, éticas y culturales de vida, han hecho posible que la estadounidense sea una de las grandes admiradas entre las literaturas actuales. Ahora bien, eso no quiere decir ni que los títulos que llegan masivamente a Europa sean los mejores ni los más representativos —tampoco la literatura más vendida allí tiene por qué serlo—, ni que la actual literatura estadounidense sea de las mejores que se están produciendo en la actualidad (aunque de sus títulos recientes nos ocuparemos en el Volumen 9). Hay que reconocer, sin embargo —y ya lo decíamos de las figuras señeras del período precedente, Walt Whitman y Emily Dickinson (en el *Capítulo 17* del Volumen 7)—, que Norteamérica ha conseguido crear una literatura original en la que se ha respetado la tradición europea, fundiéndose armónicamente con los elementos autóctonos.

En concreto, la literatura estadounidense de la primera mitad de nuestro siglo logra alcanzar una altura muy notable, y de hecho en este período encontramos algunos de sus más ilustres representantes, igualmente reseñables en el desarrollo de la historia de la literatura universal. En una somera caracterización general del período que nos ocupa, acaso deba recordarse que no fue la primera mitad del siglo xx un período ideológicamente tan seguro y pagado de sí mismo como lo pueda ser el de los últimos años de la vida norteamericana. Queremos decir con esto, en primer lugar, que en los primeros años de nuestro siglo los artistas e intelectuales norteamericanos seguían sin encontrar en su país las condiciones necesarias para su mejor formación intelectual y artística, realizándola o completándola algunos de ellos en Europa —donde hubo quien fijó su residencia: recordemos, sin ir más lejos, el caso de T. S. Eliot, a quien hemos llegado a considerar entre los autores ingleses en el *Epígrafe 2.b.* del *Capítulo 6*—; y, en segundo lugar, con esa afirmación queremos dejar ya sentado el matiz crítico y, cuando menos, disconforme con las circunstancias de su país de gran parte de la producción de muchos autores norteamericanos del

momento. Frente a ellos había, es cierto, un nutrido número de «tradicionalistas» — que en Estados Unidos eran, paradójicamente, una especie de progresistas utópicos, los «whitmanianos», inspirados en el ejemplo del maestro—; pero su producción no suele poder competir siquiera con la de aquéllos.

La situación, según podemos ver, no se diferenciaba demasiado de la que vivían otros países occidentales por estos mismos años: los intelectuales y artistas estadounidenses de principios de siglo adoptaron un pensamiento y unas prácticas artísticas basadas en actitudes evasivas con las que manifestar su rechazo del mundo que los rodeaba; en la década siguiente, por el contrario, este rechazo fue abierto y hasta frontal, pero esta «traición» les acarrió a muchos autores tal sensación de desorientación moral e intelectual, vital en suma, que bien pudo bautizarlos Gertrude Stein con el nombre de «generación perdida» («*lost generation*»). La solución de este conflicto consistió para muchos artistas norteamericanos —ya sabemos que esta reacción fue general en todos los países occidentales— en abrazar un arte comprometido que casaba bien con el momento «izquierdista» que vivía Estados Unidos con el presidente Roosevelt; pero el aldabonazo de la Segunda Guerra Mundial retrajo estas actitudes y los planteamientos ideológicos del país en general hacia posturas conservadoras y fuertemente nacionalistas que, con mayor o menor fuerza y salvo excepcionales y breves intervalos, han predominado en los Estados Unidos hasta nuestros días.

2. La poesía en la primera mitad del siglo

La poesía posiblemente sea el género que más acusó la desorientación experimentada por la literatura norteamericana de principios de siglo, con sus escuelas, corrientes, partidarios de uno u otro autor y, sobre todo, con las diferencias entre quienes permanecían en Estados Unidos, fieles a su tradición y sus peculiaridades, y los que se habían marchado e incluso residían en Europa, desde donde compusieron su obra. Pero fue también el género que mayor grado de renovación experimentó en la primera mitad de nuestro siglo gracias a la acción de sus mejores representantes, frente a una producción literaria que —como la norteamericana— no se ha caracterizado por lo general en el siglo XX por sus audacias expresivas.

a) Tendencias «americanistas» y tradicionalistas

Hagamos referencia en primer lugar a la «Escuela de Chicago», cuyos integrantes seguían los pasos de Whitman produciendo una lírica libre de la sujeción a los esquemas formales y guiada únicamente por su voluntad de enunciación poética. El cabeza de la escuela era Carl Sandburg (1878-1967), hijo de inmigrantes suecos,

poeta vigoroso que tocó temas muy concretos con una voz prosaica y popular. Muy en la línea whitmaniana, su poesía nos ofrece una dimensión social y patriótica que le llevó a cantar en ocasiones, acompañado de una guitarra, sus composiciones sobre una América de las gentes sencillas y trabajadoras. Aunque su poesía, falta de profundidad, puede darnos la sensación de carecer de arte y de ofrecer un lenguaje poco trabajado, no podemos negar que en ella existe una sabia combinación de elementos poéticos y extrapoéticos de sabor muy particular. Junto a Sandburg podríamos recordar como fiel seguidor del espíritu whitmaniano a Edgar Lee Masters (1869-1950), cuya poesía destaca por su tono discursivo y por su capacidad de observación de los más delicados matices de la vida cotidiana. Masters triunfó con su *Antología del río Spoon* (*Spoon river Anthology*, 1914) acaso el libro más cercano al sentido de la poesía del maestro por su acento honda y esperanzadamente humano (a pesar, curiosamente, de disponerse como una serie de epitafios marcadamente elegíacos).

Los otros dos integrantes más importantes de la «Escuela de Chicago» son Vachel Lindsay (1879-1931) y Archibald MacLeish (1892-1982). Mientras que el primero — que dio cabida en su obra a elementos de la poesía negra— se mantuvo fiel al espíritu originalmente americano de la lírica whitmaniana y cultivó una poesía confiada en la reforma social del individuo, el segundo concilió su actitud ético-social con una tendencia esteticista característica de otros poetas norteamericanos del momento. En menor medida que los poetas hasta aquí considerados, pueden ser tenidos por representativos de esta tendencia «americanista» Stephen St. Vincent Benét (1898-1943), empeñado —sin conseguirlo— en proporcionarle a este tipo de lírica la musicalidad de que carecía; y Robinson Jeffers (1887-1962), quien utilizó los acentos whitmanianos para componer una poesía narrativa cuya concepción pesimista del mundo escoge como motivo el incesto (revistiéndolo, poco convincentemente, de formas clásicas y trasladándolo a los marcos naturales norteamericanos).

Frente a los integrantes de la «Escuela de Chicago» estaban los tradicionalistas norteamericanos, aquéllos para quienes eran suficientes los recursos expresivos y las formas estróficas de la tradición poética inglesa trasplantada a los Estados Unidos. El más importante de ellos es Robert Frost (1875-1963) —significativamente educado en Nueva Inglaterra—; su poesía austera, clara y sencilla está presidida por un clásico sentido de la medida que en ocasiones le impide mayores vuelos, y parece heredera directa de la poesía victoriana inglesa por su tono coloquial, distendido y discursivo. Frost se convertía así en el máximo representante de una poesía de la cotidianidad que tiene en lo natural y en lo moral sus dos grandes motivos, y en el optimismo histórico su motor. Ningún otro poeta resume como él las exigencias y los resultados de esta poesía tradicionalista: sólo Edna St. Vincent Millay (1892-1950) puede ser considerada, por la inocencia y frescura de su obra, digna seguidora suya —frente al resto de las poetisas del momento, que se decantaron por la renovación lírica—. Junto a estos dos autores, tiene menos importancia Conrad Aiken (1889-1973), cuyo

conceptismo le imprime a su poesía cierto carácter retórico y cuya marcada musicalidad lo separa de un neto tradicionalismo. Su lírica, sin embargo, sabe respetar un lánguido tono conversacional y evita toda gratuidad.

Más allá del límite entre tradicionalismo y experimentalismo se halla la obra del interesante poeta Edwin Arlington Robinson (1869-1935), agudo observador cuya obra dirige una mirada nostálgica al pasado y contempla irónicamente el presente. Su mundo poético nace de una insatisfacción radical con la realidad, lo que no es óbice para ensayar nuevos procedimientos literarios que hacen de la de Robinson una de las voces más personales de la poesía norteamericana de las primeras décadas del siglo xx; por otro lado, es característica de su obra la utilización de una técnica parecida a la del «diálogo poético», de gran fortuna en la tradición inglesa, a la que sumó cierto narrativismo. Así podemos verlo en una de sus obras más características, *Miniver Cheevy*, que evoca el legendario pasado artúrico —como *Merlín* (1917) y *Lancelot* (1920)— y enumera las bellezas perdidas en aras del progreso y destruidas por una técnica deshumanizadora.

b) Renovadores de la poesía norteamericana

I. EZRA POUND. Si la nueva poesía norteamericana tuvo un nombre propio, ése fue el de Ezra Pound (1885-1972), al que algunos tienen por maestro de la renovación literaria en lengua inglesa junto a Joyce y a Eliot. Extraordinariamente dotado para la creación y para la crítica —en la que destaca como uno de los mejores «modernistas»—, a Pound le atrajeron los más múltiples intereses artísticos, desde la lírica medieval europea y el Simbolismo a las posibilidades de la escritura ideogramática oriental. No puede sorprendernos, por tanto, el hecho de que pasase gran parte de su vida en Europa —de viaje por España, Italia y Francia, o con su residencia establecida en Londres o en Roma—; tampoco puede extrañarnos su rechazo más o menos abierto de los modos de vida norteamericanos, de su falsa sensación de seguridad y de su intransigencia, hasta el punto de prestarse a colaborar en la propaganda fascista italiana durante la Segunda Guerra Mundial (por lo que pasó muchos años recluido en un psiquiátrico a la espera del veredicto de su juicio).

En Londres aglutinó bajo el signo del «*Imaginismo*» a un grupo de autores ingleses y norteamericanos que pretendían condensar en la imagen todas las posibilidades de claridad y expresividad de la lengua. Y es que Pound es en realidad un clasicista extremo; su sentido de la palabra poética se lo debe originalmente al formalismo grecorromano, al que no pudo sustraerse y que lo cautivó durante toda su vida. El colorido, el marcado ritmo y la sonoridad de sus versos provienen directamente de la poesía clásica; pero la multiplicidad de intereses, el tono directo, la tumultuosidad y la anarquía de sus composiciones, su furia y rebeldía románticas, son resultado de una percepción moderna del mundo. Todo ello lo pone Pound al servicio de una poesía personal y compleja con la que se lanza, ya desde los inicios de su

producción, a la búsqueda del yo; y por eso en su poesía tiene cabida prácticamente todo el mundo, su historia y su cultura —máximos centros de interés de Pound—: títulos como *Provença* (1910) y *Canzoni* (1911), que no están entre los mejores suyos, pueden ser significativos para entender la trayectoria de su obra, del mismo modo que *Hugh Selwyn Mauberly* (1920) puede serlo para con su persona:

(...) *he strove to resuscitate the dead art
of poetry; to maintain «the sublime»
in the old sense. (...)*

[«(...) se esforzó por resucitar el arte muerto / de la poesía; en mantener “lo sublime” / en el viejo sentido. (...)].

Pero su mejor obra, la más ambiciosa y significativa, son los *Cantos* (1925 a 1958) —con ese título en el original—, resultado de toda una cosmovisión en la que se imbrican filosofía, cultura, historia y arte y en la que confluyen presente, pasado y futuro. La intención de Pound era realizar una *Divina Comedia* del siglo xx, con Grecia, el Renacimiento y la Guerra Mundial en el Infierno y con el capitalismo, sus representantes e instituciones en el Purgatorio —el Paraíso se quedó en gestación—. Temas, tonos y formas se suceden y combinan en esta obra donde lirismo y prosaísmo, subjetivismo y objetivismo, violencia y dulzura tienen su sitio y su expresión (quizá no una expresión estrictamente lírica, pero sí significativamente artística).

II. OTROS AUTORES. Otros muchos líricos jugaron junto a Pound un papel fundamental en la renovación de la poesía estadounidense del siglo xx. Muy relevante fue el de la poetisa Amy Lowell (1874-1925), integrante del grupo «imaginista» encabezado por Pound en Londres y de cuya estética llegó a ser ella — más que el maestro— la verdadera fundadora (proponiendo la creación de un lenguaje poético claro y definido —pero libre— fundamentado en el culto a la imagen). Su poesía fluctuó, no obstante, entre el afán de novedad y el respeto a las formas tradicionales heredadas; pero fue su obra crítica, sin embargo, la mejor faceta de su producción —sobre todo, *Seis tendencias de la poesía moderna americana* (*Six tendencies in American modern poetry*, 1917), que demuestra la lucidez de quien vivió una época decisiva para la lírica norteamericana—.

Importante hubo de ser también la contribución de Wallace Stevens (1879-1955), para quien era fundamental la presencia en la lírica de la irrealidad como medio de traspasar las cosas y sucesos más cotidianos. El lenguaje inédito, el retorno a la musicalidad y, en general, la recuperación de la imaginación y la intuición poéticas presiden su obra, que en un principio intentó captar con un tono meditativo e introspectivo, alejado de estridencias pero musical, esa nueva verdad del mundo. Será a partir de *Ideas de orden* (1936) y, sobre todo, de *El hombre de la guitarra azul* (*The*

man with the blue guitar, 1937) cuando Stevens dé rienda suelta a su intuición y cuando su poesía adopte un tono epistemológico que convierte al poeta, en buena medida, en heredero del Simbolismo francés, concretamente en su versión más «intelectual» de Mallarmé:

(...) *The world is still profound and in its depths
man sits and studies silence and himself,
abiding the reverberations in the vaults.*

[«(...) El mundo todavía es profundo y en sus simas / el hombre se asienta y estudia el silencio y a sí mismo / sosteniendo los ecos de las bóvedas»].

El resultado es cierto hermetismo del que igualmente pecó William Carlos Williams (1883-1963), que si bien intentó un lenguaje más concreto, se recreó en una sintaxis dislocada cuya arbitrariedad recuerda al «collage» y con la que sus composiciones ganan en plasticidad, pero no en valores poéticos. Al margen de esta valoración podemos colocar *Paterson*, cuya redacción comenzó en 1946 y cuya versión definitiva data de 1958; se trata de una obra de intención totalizadora —en prosa y verso— donde encontramos toda la potencia sugeridora de su arte, basado en la palabra exacta y objetiva.

De modo similar, Marianne Moore (1887-1972) hizo de la sintaxis el centro de las novedades de su poesía; pero, frente a la dispersión de Williams, fue tal su grado de condensación sintáctica —nacida de su penetrante capacidad de observación—, que la lírica de Moore resulta poco menos que ininteligible a fuerza de concisión. También la búsqueda de la palabra exacta dirigió los esfuerzos de Allen Tate (1899-1979); su mejor composición, sin embargo, es la «Oda al muerto Confederado», un poema patriótico muy recordado en su país. Por el contrario, en el puro juego de la más intrascendente novedad cayó «e. e. cummings» (1894-1962) — así, en minúsculas, era como firmaba—, que quiso poner al descubierto la arbitrariedad de las convenciones literarias desafiando todas las normas ortográficas, tipográficas y hasta lógicas. Hoy día se pone en duda la originalidad de su pensamiento, pues su obra puede parecer —lo más— un simple refugio contra la falta de sustancia poética.

La obra de Hart Crane (1899-1932) —muerto tempranamente por suicidio— puede ser tenida por una de las mejores muestras de la nueva poesía norteamericana del siglo xx. El problema consistía —y él era consciente de ello— en que Crane era incapaz de gobernar la desbordante imaginación que poseía, y sabía que a sus composiciones les faltaba coherencia y a sus ideas un eje jerarquizador. Sus imágenes y muchos de sus versos tienen por momentos la grandeza de los genios, pero su inflamación le impidió conferirles la claridad de la que estaban necesitados. Buen ejemplo de lo que decimos es su mejor obra, *El puente* (*The bridge*, 1930), a cuyas

imágenes ilusionadas y alucinantes del progreso y la civilización les falta el aliento totalizador que el libro requería: no en balde, *El puente* quería ser un canto épico del poderío estadounidense acogándose a diversos momentos de su historia, desde el descubrimiento de América a la construcción del puente de Brooklyn, verdadero centro alegórico de la obra.

3. La novela norteamericana hasta mediados de siglo

La narrativa norteamericana de nuestro siglo se ha caracterizado a grandes rasgos por una casi absoluta indiferencia por las aportaciones de la nueva novela europea — a pesar de que participase de un mismo idioma con sus principales representantes— y por su consiguiente asimilación de una corriente narrativa realista-burguesa que en los Estados Unidos ha dejado nombres dignos de consideración. Pero, a pesar de ser el género literario que, por excelencia, define la sociedad norteamericana contemporánea, la novela apenas si ha dejado uno o dos nombres excepcionales —y discutibles—. Es en este punto donde debemos buscar las razones del favor de que ha gozado una novelística que, sin embargo, no ha llegado a ejercer un gran influjo en el resto del mundo: en el hecho de que los Estados Unidos hayan creado una forma de producción narrativa aproblemática, continuadora sin dudas ni complejos de la tradición realista burguesa y que ha asimilado sus formas y las ha actualizado con levísimos toques; pero, también, una novela segura de sí misma y, en no pocas ocasiones —como veremos— de una efectividad narrativa envidiable.

a) *Realismo tradicional y burgués*

La prueba más patente de lo que decimos la tenemos en la producción de Theodore Dreiser (1871-1945), un narrador de importancia capital en la historia literaria norteamericana y que a nosotros nos parece sencillamente un autor realista efectivo y desapasionado; es decir, cuya obra no deja de ser una consagración de un estilo y de un modo de entender la vida y la literatura ya establecidos. Dreiser es, desde este punto de vista, un autor naturalista que hizo al mundo financiero objeto de su observación; un hombre al que —parecen querer decir sus narraciones— no le agradaban la sociedad que le había tocado vivir ni, sobre todo, el capitalismo que ésta se veía obligada a soportar; y un artista superador de todo residuo romántico y cultivador de un realismo insobornable, pulcro y frío que intentaba una fiel representación de la realidad lo más «científica» posible. Sus obras más representativas acaso sean su primera novela, *Sister Carrie* (1900), que obtuvo el éxito merced a la polémica sobre la conveniencia de su crudeza temática y estilística; y *Una tragedia americana* (*An American tragedy*, 1925), que es quizá la más esclarecedora del sentido de «culpa» que le achacaba a una sociedad moralmente

puritana y económicamente implacable.

Otros muchos novelistas norteamericanos siguieron la senda del realismo burgués y del naturalismo más o menos abrupto; el nombre de muchos de ellos resuena o ha resonado entre nosotros con mayor claridad que el de Dreiser; pero su obra no tiene, sin embargo, la altura literaria de la de éste. Citemos en primer lugar a un narrador «social» muy reconocido en su momento y hoy escasamente recordado: el efectista y melodramático Sinclair Lewis (1881-1951) fue consagrado por la publicación de *Babbitt* (1922), sátira del provinciano norteamericano, y contó con otros muchos éxitos —recordemos *Arrowsmith* (1925), donde critica la utilización de la ciencia para fines políticos y económicos—. Hoy podemos achacarle a sus novelas una longitud inadecuada y, sobre todo, cierta sequedad de estilo —cuando no incorrección— que, sin embargo, fue muy apreciada por sus contemporáneos. Por el contrario, la narrativa de Ring Lardner (1885-1933) destaca por su excelente uso de una lengua clara y rigurosa aprendida de la tradición periodística y que en ocasiones emula la de los mejores prosistas del período (Hemingway, Sherwood Anderson, etc.). Como los de Lewis, sus relatos —preferentemente cortos, agrupados en libros como *El nido de amor y otros cuentos* (*The love nest and other stories*, 1926)— ponen al descubierto cruda y amargamente la hipocresía de las clases acomodadas y su disimulada vulgaridad. Citemos por fin el nombre de Upton Sinclair (1878-1968), autor cercano al socialismo utópico cuya obra es especialmente dura con toda clase de injusticia. Su técnica naturalista insiste en la descripción fidedigna de las condiciones de vida de los trabajadores estadounidenses, y de ella es muestra su novela *La jungla* (1906), en la que se presentan las condiciones infrahumanas en que deben vivir y desarrollar su trabajo los obreros de Chicago.

De gran consideración gozan todavía los nombres de dos mujeres que cultivaron un tema novelístico de gran fortuna en los Estados Unidos y exportado desde allí al resto del mundo: el tema del Sur y sus valores «aristocráticos», relacionados por lo general con el de la Guerra Civil norteamericana. Recordemos en primer lugar a Willa Carther (1876-1947), una novelista de notables méritos cuya obra —entre la que sobresale *La muerte llega por el Arzobispo* (*Death comes for the Archbishop*, 1927)— inició este género de novela «sureña» y que interesa por la pulcritud de su prosa y el dominio de su estilo. Junto a ella podemos situar, aunque a menor altura, a Ellen Glasgow (1874-1945) —virginiana, como la Carther—; sus novelas, entre las que sobresale *Campo estéril* (*Barren ground*, 1925), no tienen el arte de las de ésta, pero constituyen la acaso más delicada, apasionada y nostálgica evocación de las tierras del sur de los Estados Unidos que haya dado nunca la literatura norteamericana —recordemos en este punto el éxito, todavía perdurable, de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, 1936), de Margaret Mitchell (1900-1949)—.

También podemos recordar aquí las novelas de autores de muy diversas tendencias: las de John Philip Marquand (1893-1960), aunque suelen ser de tema histórico, sobresalen por su ironía con los comportamientos de su Nueva Inglaterra

natal —destaquemos *El difunto George Apley* (*The late George Apley*, 1937), posiblemente la más elaborada de sus novelas—; por el contrario, tanto Pearl Buck (1892-1973) como Robert Nathan (1894-1970) impregnan sus novelas de un tenue lirismo que les ha ganado gran número de admiradores: la primera sobresale como narradora de sus propias experiencias en China —*La buena tierra* (*The good earth*, 1931) y *Viento del Este, viento del Oeste* (1923)—; el segundo opta por los temas rurales tocados por una acertada fantasía —*El fabricante de marionetas* (*The puppet master*, 1923)—. Similar a la de éstos, la producción narrativa de Carson MacCullers (1917-1967), en la que predominan temas regionales y rurales, se deja invadir por una refinada sensibilidad y está presidida por el signo de un leve esteticismo del que es la mejor muestra *El corazón es un cazador solitario* (*The heart is a lonely hunter*, 1940).

b) Narrativa «social» de los años treinta

Durante los años treinta, los Estados Unidos no se libraron de la tendencia generalizada en otros países de una producción literaria comprometida con su circunstancia social e histórica. Aunque ya hemos visto cómo la nota social está presente en la novela norteamericana, fue en esa década de los años treinta cuando el tema encontró proyección en una generación de narradores cuyos respectivos grados de denuncia y cuya utilización de técnicas narrativas difieren grandemente.

I. DOS PASSOS. Y si de técnicas narrativas hablamos, no hay duda de que el más innovador de los novelistas sociales norteamericanos fue John Dos Passos (1896-1970), quien con *Manhattan Transfer* y la trilogía *USA* se puso a la cabeza de la nueva novela de su país (de hecho, de él puede decirse que fue el único autor que incorporó a la narrativa norteamericana los nuevos procedimientos en un sentido similar a como lo había propuesto Joyce, su maestro). Su producción había comenzado, sin embargo, con *Tres soldados* (*Three soldiers*, 1921), una novela realista cuya única concesión había sido un estilo apasionado y expresivo nacido de la naturaleza misma del tema (un alegato contra la guerra). También las novelas posteriores a sus dos grandes creaciones, como las de otros autores experimentalistas, son muchos más tradicionales y realistas, aunque no por ello renuncien a buenas dosis de denuncia de una civilización materialista de la que no parece haber escape.

En 1925 Dos Passos publicó *Manhattan Transfer* (algo así como «cambio en Manhattan»), novela que había de descubrirse poco más tarde como casi un mero apunte de *USA*, la gran novela de Dos Passos: *Manhattan Transfer* es el detallado registro, neto a fuerza de objetividad, de la vida cotidiana de Manhattan en un día cualquiera. Recortes de prensa, estribillos de canciones, anuncios, retazos de conversaciones al vuelo, alusiones constantes, etc. se superponen en este mural a modo de «collage» del centro de Nueva York, esa «Gran Manzana» cuyo corazón

intenta poner al descubierto Dos Passos con toda la modernidad que la urbe exigía. La técnica fragmentarista y del contrapunto o alternativismo son la base experimental sobre la que el novelista construyó *USA*, la trilogía compuesta por *Paralelo 42* (1930), *1919* (1939) y *El gran dinero* (*The big money*, 1936): los alardes de novedad a los que Dos Passos sólo había proporcionado leves toques sociales en *Manhattan Transfer*, son en *USA* la razón de ser de una visión de los Estados Unidos que en absoluto está reñida con la objetividad y en la cual el autor sólo interviene en tanto que seleccionador de una enorme cantidad de material. Frente al retrato de un país grandioso y poderoso, que lo tiene todo y todo lo mide por el «tener», existe la otra cara de unos Estados Unidos hundidos en la miseria y sin valores morales que ofrecer al resto del mundo.

II. STEINBECK. Incluiremos entre los autores «sociales» a un narrador que probó diversas formas de narración y que encontró en este tema uno de sus mejores filones. John Steinbeck (1902-1968) no fue nunca, sin embargo, un autor que denunciase abiertamente el sistema o el modo de vida americanos, sino simplemente un novelista que quiso poner de relieve en su obra la lucha del hombre contra la adversidad, y que hizo de lo social el trasfondo, realista y violento, de sus mejores obras. Su narrativa destaca por su sinceridad y sencillez, que lo convierten en uno de los más asequibles y populares escritores de la década de los treinta (a lo que debemos unir la popularidad de las versiones cinematográficas); pero también por el sabor particular de su lenguaje, que sabe renunciar a todo alarde y captar como ningún otro la auténtica expresión de la sociedad rural californiana.

La obra más sobresaliente de Steinbeck es *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*, 1939), también la más cruda: se trata de la historia de una familia californiana cuya miseria —a raíz de las duras condiciones del trabajo rural— los empuja a servir como jornaleros de otras familias poderosas. Junto a ella suelen recordarse *La perla* (*The pearl*, 1947), que se dispone como una fábula sobre la posibilidad de enfrentarse al destino con las simples fuerzas humanas; y *Al este del Edén* (*East of Eden*, 1952), una novela que poco tiene ya de social, pero que interesa por escarbar en las raíces de las señas de identidad estadounidenses y por plantear el nacimiento y desarrollo de la sociedad norteamericana con base en conflictos morales.

III. OTROS AUTORES «SOCIALES». Muchos otros autores hicieron del tema social el centro de su producción narrativa. Entre los de mayor éxito sobresale Erskine Caldwell (1903-1984), autor fatalista cuyo pesimismo parece no querer permitirle a la humanidad posibilidad alguna de redención y cuya obra se distingue por su crudeza y por su tono inmisericorde. Su novela de mayor éxito fue *El camino del tabaco* (*Tobacco road*, 1932), que en buena medida puede considerarse influida por Faulkner, pero cuya sencillez y carencia de pretensiones intelectualistas lo apartan del maestro (aunque sus acentos de violencia, salvajismo e impiedad son en el fondo más

gratuitos que los de aquél).

Algo parecido sucede con otro novelista ampliamente reconocido, James T. Farrell (1904-1979), cuya obra sólo ofrece como dimensión «social» su apuesta por el objetivismo naturalista. Sus novelas son prácticamente autobiográficas —su mejor obra es la trilogía *Studs Lonigan* (1932, 1934 y 1935)— y, en cualquier caso, se centran en el análisis de un individuo del que interesan fundamentalmente sus comportamientos y motivaciones morales. La razón de tal interés es el deseo de Farrell de demostrar la validez de las teorías deterministas que subordinan al ambiente y la educación la moralidad de las personas.

También explotó la veta autobiográfica Thomas Wolfe (1900-1938), que quizá pudiera haber sido uno de los grandes nombres de la novela norteamericana de no ser por su incontinencia verbal, por su retoricismo y por su temprana muerte. Su tetralogía formada por *Mira hacia casa, Ángel* (*Look homeward, Angel*, 1929), *Del tiempo y del río* (*Of time and the river*, 1935), *La red y la roca* (*The web and the rock*, 1939) y *No puedes regresar a casa* (*You can't go home again*, 1940) —estas dos últimas, póstumas—, trazan el retrato de un personaje cuyas múltiples experiencias lo empujan a la decepción y la amargura. La obra trata el tema del joven artista que emprende un largo viaje como símbolo de una peregrinación interior, espiritual y moral; el motivo lo hallamos ya en los orígenes del Romanticismo europeo — pensemos en Goethe—, lo que le obliga al autor a cargar las tintas patéticas. En general, toda la obra es interesante, pero excesiva; poco dotado para la síntesis, Wolfe tuvo el mismo problema en todas sus obras: la incontinencia, que lo empuja a una retórica inútil las más de las veces; pero también a un preciosismo sin parangón en la novela contemporánea norteamericana.

Una desorientación moral similar a la experimentada por la «generación perdida» vivió otro novelista cuya obra denunciaba —aunque con acentos trágicos— la situación de la sociedad norteamericana: Nathaniel West (1903-1940). Según concepciones que se aproximan grandemente a las de Fitzgerald (véase el *Epígrafe 4.c.*), para West la vida es cruel y amarga, y sólo conduce al fracaso, por más que el ser humano quiera engañarse pensando poder dominar la suya y conducirla al éxito.

c) *La novela experimental*

Otra de las tendencias narrativas más interesantes de la primera mitad del siglo entre los novelistas norteamericanos fue, sin duda, la experimentalista: aunque ya hemos dicho que no sobresalieron en el uso de las nuevas técnicas narrativas, no es menos cierto que algunos de estos narradores fueron notables cultivadores de una novela que intentaba ponerse a la altura de su época e incorporar al género las nuevas técnicas ensayadas en Europa y que la lírica había ya hecho suyas.

El experimentalismo y la novedad «modernista» en la novela norteamericana

tiene como nombre propio el de Gerturde Stein (1874-1946), que pasó buena parte de su vida en Europa, concretamente en París, desde donde actuó como referente de autores interesantes —Sherwood Anderson, Hemingway, Pound en alguna medida— y donde contactó con las figuras más influyentes de las artes del siglo xx —a Picasso se le debe precisamente un excelente retrato suyo—. Ahora bien, como creadora Stein no tuvo la misma fortuna que como pionera y aglutinante de los nuevos artistas norteamericanos; aun así, su mejor obra de creación, *Tres vidas* (*Three lives*, 1909) —donde se narra la historia de tres mujeres unidas por la adversidad—, adelantó las posibilidades de la nueva novela, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento del tiempo y a la consecución de una prosa «consistente» por su objetivismo.

Junto a ella podemos recordar a Sherwood Anderson (1876-1941), un delicadísimo narrador que sobresalió como cuentista y que sabía construir sus relatos a raíz de los más mínimos detalles. Es la suya una obra que busca por encima de todo la calidad de la prosa y que la purifica hasta extremos pocas veces igualados (no puede dejar de ser significativo que, junto a Hemingway, fuese adoctrinado por Gertrude Stein, y que tanto aquél como Anderson destacasen por esa limpidez y transparencia de su prosa). Entre su obra sobresalen los cuentos de *Winesburg, Ohio* (1919), que no sólo constituyen lo mejor de su producción —a pesar de ser la más temprana—, sino que pueden ser considerados una pequeña joya de la narrativa norteamericana contemporánea. Junto a ellos podemos recordar, a menor altura, su novela autobiográfica *Pobre blanco* (*Poor white*, 1920).

Entre el resto de los experimentalistas podemos recordar a Djuna Barnes (1892-1982), cuya obra ha sido revalorizada recientemente: destaca *El bosque de la noche* (*Nightwood*, 1936), una serie de relatos donde la autora se sirve de la yuxtaposición de mito y realidad y de la inclusión de sueños en clave psicoanalítica para ofrecernos una visión moderna y personal del vacío del mundo actual. Recordemos igualmente a «e. e. cummings» (1894-1962), sobre cuya poesía ya hemos dicho algo y de quien debemos recordar ahora su novela *La sala enorme* (*The enormous room*, 1922). Y, por fin, a Henry Miller (1891-1980), para quien la escritura en libertad sobre el sexo era una forma de liberación de todas las emociones. Sus dos primeras mejores novelas fueron *Trópico de Cáncer* (1934) y *Trópico de Capricornio* (1939), donde Miller pone ya de relieve lo descarnado y anticonvencional de su arte y, a la vez, el tratamiento religioso que le dispensa al sexo —en una línea similar, más osada pero menos artística, a la de D. H. Lawrence (véase el *Epígrafe 3.b.* del *Capítulo 7*)—. A aquéllas le siguieron *Sexus* (1945) y *Plexus* (1949), donde el vitalismo es en gran medida sustituido por un sentimiento de desolación y abatimiento nacido de la soledad.

4. Maestros de la novela contemporánea norteamericana

a) Faulkner

El más original renovador de la novela norteamericana es William Faulkner (1897-1962), posiblemente uno de los pocos narradores que, en aquel país, merecen tal calificativo. Sin embargo, su sentido de la renovación narrativa difiere bastante del de los grandes maestros europeos: mientras que el de éstos —como el de Dos Passos— se basa en la intervención de la conciencia del autor en tanto que ordenador de una captación fragmentaria del mundo, la obra de Faulkner quiere ser una novela-total que nos ofrezca en sí una imagen de ese mundo, interpretado previamente por la conciencia del novelista. Por eso tiene su mundo pretensiones de real: lo de menos es si el condado de Yoknapatawpha en que se desarrolla la acción de sus mejores novelas se corresponde ciertamente o no con parte del estado de Misisipi; lo que interesa es que su narrativa está animada por un aliento de realidad total en la que vive un pasado turbulento donde está atrapado el propio Faulkner. Y es que su intención es en definitiva liberarse de las obsesiones y temores que le acechan, para lo que les hace frente construyéndose un mundo regido por el caos y el desorden —hablamos en sentido artístico y moral— cuyos extraños elementos han sido previamente seleccionados por el artista.

La primera novela de Faulkner en que surge con toda su fuerza y su poesía ese mundo confuso y violento es *El sonido y la furia* (*The sound and the fury*, 1929), quizá la obra más experimentalista de su autor y donde la incorporación de nuevas técnicas tiene más sentido. En esta crónica de un incesto predomina el monólogo interior, por medio del cual —desde cuatro ángulos distintos en diversos momentos separados a veces por años— se nos ofrece una visión inconexa espacial y temporalmente del mundo en que se mueven los personajes —y tengamos en cuenta que aquí domina la voz narrativa de un imbécil, un tarado—. El condado de Yoknapatawpha comienza a tomar su forma definitiva en *El sonido y la furia*, donde también conocemos por vez primera a los personajes que van a poblar este mundo imaginario, trasunto del sur de los Estados Unidos, dominado por la indolencia, la vulgaridad y las pasiones inconfesables. Le siguen *Mientras agonizo* (*As I lay dying*, 1930), *Santuario* (*Sanctuary*, 1931) y *¡Absalón, Absalón!* (1936), que completan el ciclo de Yoknapatawpha y en las cuales posiblemente podemos encontrar lo mejor y lo más característico de la obra faulkneriana. La primera de ellas es una novela corta en que lo experimental quizá vuelva a sobresalir sobre el conjunto; por su lado, *Santuario* es muy discutida a causa de su truculencia, pues sus recursos «trágicos» abundan en un horror barato y poco convincente que el mismo autor explicó alegando la necesidad que por entonces tenía de dinero. Aun así, al margen de esa «galería de los horrores» en que parece desarrollarse y de la insustancialidad de sus recursos «trágicos», *Santuario* es generalmente considerada como la mejor novela de Faulkner, sobre todo por su ambientación, que la convierte en la obra donde el ficticio Yoknapatawpha tiene mayor consistencia. *¡Absalón, Absalón!*, por fin, es

posiblemente una de las obras más elaboradas del novelista norteamericano, y una de las de más difícil lectura en una producción ya de por sí compleja; aunque no añade prácticamente nada a la historia del condado imaginario y de los personajes que lo pueblan, estilísticamente es uno de los mayores valores de la serie.

Al margen del ciclo de Yoknapatawpha, Faulkner es autor de otras muchas narraciones, la mayoría de ellas de composición y estilo menos complejos y que en algunos casos llegan a ser mejores que sus obras maestras. Citemos en primer lugar *Luz de agosto* (*Light in August*, 1932), que puede ser justamente considerada como una de sus grandes creaciones por los valores plásticos de su prosa y por su hábil estructura —aspecto éste en el que solían fallar las novelas del autor norteamericano—; recordemos junto a ella *Una fábula* (*A fable*, 1954), novela tardía ambientada en Europa y de temática religiosa que demuestra la capacidad artística de Faulkner a pocos años de su muerte; y *Desciende, Moisés* (*Go down, Moses*, 1942), colección de cuentos que se hallan entre lo mejor de Faulkner, quien se aplicó al género frecuentemente.

El pensamiento de Faulkner no puede ser más desolador: el mundo en su conjunto parece ser fruto de un error trágico cuya solución no está en manos del hombre —posiblemente tampoco esté en manos de nadie, aunque hay en la novela faulkneriana una constante presencia, velada, de la trascendencia—; no existe por tanto más posibilidad de salvación, es decir, de liberación de la opresión, que la de rendirse fatalmente a la evidencia de la tragedia humana. No cabe duda de que en todos estos planteamientos ronda el aire de un pensamiento religioso que no llega a concretarse; también ronda por las novelas de Faulkner, como una presencia invisible, la categoría —innombrable— del mal, como si todo el mundo no fuese sino el resultado de un pecado muy antiguo que ya nadie recuerda pero cuyo peso todos soportamos y por el que todavía se mueve el ser humano. También el arte y la literatura, en este sentido, parecen ser para Faulkner un mal necesario; en su novela no es ya que se ensayen nuevas posibilidades: es que todo es pura posibilidad, potencialidad sin desarrollo alguno. Es como si nos adentrásemos en un laberinto, en la maraña de la conciencia misma del narrador, y como si allí nos encontrásemos —como en nuestro pensamiento— con múltiples vías que en su mayoría no llevan a parte alguna. Su narrativa ha podido ser acusada de una patente deformación subjetivista basada en la violencia; de ampuloso y huero retoricismo; de anarquismo al delegar la voz narrativa en sujetos perversos y tarados —su mundo está lleno de viciosos, locos, imbéciles, etc.—; y de falta de la más mínima coherencia cronológica. Pero, con todo ello, Faulkner nos ha dejado una producción vital —pletórica de una vida en corrupción— en la que las ideas bajan al terreno de lo concreto y ganan así en perversidad, pero también en grado de comunicación con el lector. Ahora bien, estamos, además, ante una novela de muy compleja lectura, de prosa sinuosa y sin pausa, de la que el artista es artífice y cuya autoría quiere dejar clara por medio de una frase altamente elaborada y ganada por el signo de la objetividad, de la claridad y del rigor, que

pueden llegar a resultar exasperantes.

b) Hemingway

Tradicionalmente contrapuesto a Faulkner, Ernest Hemingway (1898-1961) no lo está tanto por el estilo —se le tiene por maestro de un estilo escueto, directo y sincero de gran tradición y fortuna en las letras norteamericanas— como por su visión del mundo: mientras que para Faulkner la realidad es un caos degradado y en descomposición en cuyo seno se mueve el artista como una de sus ínfimas partes, para Hemingway la literatura es un refugio contra un mundo al que no sabe enfrentarse pero en el cual todavía pueden encontrarse héroes. En su visión de la guerra, del deporte —la caza y la pesca—, de la vida bohemia en Europa y del toreo, Hemingway subraya siempre la voluntad de enfrentamiento del ser humano con su circunstancia, su intento de superación del destino por medio de las propias fuerzas. La concepción del mundo de Hemingway es, por tanto, radicalmente clásica; nace de la tragedia y tiene al héroe como protagonista: el soldado, el cazador o el pescador, el artista y el torero hacen de su enfrentamiento con la realidad un rito, una celebración del misterio del mundo con la que superar el miedo a lo desconocido y a la muerte, presente siempre de una u otra forma en la obra de Hemingway. Pero el hecho de que aparezcan en su obra las emociones elementales del ser humano no quiere decir que su narrativa tenga que adolecer necesariamente de superficialidad: es cierto que la sencillez de su prosa la aprendió Hemingway del periodismo que ejercía, pero no lo es menos que bien pudiera ser a su vez fruto de una elección del orden frente al caos; resultado de la necesaria aceptación de un sistema para quien, como Hemingway, fue siempre en realidad un rebelde incapaz de aceptar los límites impuestos —y que se hallaba siempre fuera de los Estados Unidos, posiblemente buscándose a sí mismo o, al menos, persiguiendo la aceptación por sí de su propia personalidad, problema que no llegó a resolver y que le empujaba a recurrir frecuentemente al alcohol—.

Todo esto se halla muy velado en una obra narrativa que quiere ser un desafío a la imaginación del ser humano y un homenaje a su valentía y a su grandeza moral (al margen, por supuesto, de toda religiosidad, y en un sentido acaso cercano al nihilista de quien confía sólo y exclusivamente en lo inmediato). Un desafío por cuanto que en pleno siglo xx el hombre debe seguir descubriendo e inventado formas de enfrentarse a su destino conservando al mismo tiempo la cordura; homenaje por cuanto que en esa fidelidad a su destino el hombre encuentra el punto de referencia de su coherencia y de su respeto a sí mismo y a los demás. Por eso hay ya en las primeras obras de Hemingway una decidida apuesta por la búsqueda de un norte moral, de unos comportamientos y unas pautas que conjuguen el rechazo del caos con la construcción de una vida sencilla y llena de fe en el hombre. En *Fiesta* (1926) —el título original en Estados Unidos fue *The sun also rises*, «El sol vuelve a salir»— y en *Adiós a las armas* (*A farewell to arms*, 1929) hay bastante de esto en la

presentación de unos personajes desorientados, con apariencia de espectros, de sombras: en el primer caso el rito del toreo parece animar a una liturgia con que enfrentarse al mundo —tema central de un libro posterior, *Muerte en la tarde* (*Death in the afternoon*, 1932)—; en el segundo, por el contrario, el protagonista comprende que, durante la Primera Guerra Mundial, ha asistido al derrumbe de todos los valores anteriores, sin saber a qué atenerse en la construcción de una nueva moral. Sus libros de madurez, por su lado, inciden más en el aspecto de la grandeza del individuo, capaz de enfrentarse por sí solo a un mundo hostil, trágico, del que la naturaleza y la muerte son los mayores símbolos: *Por quién doblan las campanas* (*For whom the bell tolls*, 1940) y *El viejo y el mar* (*The old man and the sea*, 1950) son sus libros más reveladores en este sentido. El primero es una amplia novela sobre la guerra de España donde la presencia de la muerte no es óbice para que el protagonista —un combatiente de las Brigadas Internacionales— no asuma su responsabilidad y actúe como un héroe en la voladura de un puente. Más simbólica es la novela corta *El viejo y el mar*, posiblemente uno de sus mejores relatos, donde un anciano pescador se enfrenta valerosamente a la naturaleza y la muerte sólo por demostrarse su capacidad de luchar todavía contra el mar: aunque la muerte parece rozarlo, su ilusión y su grandeza lo salvan de ese «último día» y le abren la luz de nuevos soles. Mención aparte merecen los cuentos de Hemingway, entre los que podemos contar algunos de los mejores de todo el siglo xx norteamericano. Recordemos las colecciones *En nuestro tiempo* (*In our time*, 1924), que al ser su primera obra no sobresale demasiado; y *La Quinta Columna* (*The Fifth Column*) y uno de sus relatos de madurez, *Las nieves del Kilimanjaro* (*The snows of Kilimanjaro*, 1936), posiblemente una de sus obras maestras y uno de los mejores cuentos norteamericanos de todos los tiempos, sobresaliente por su objetividad y por su pretensión de sobriedad y exactitud expresiva.

c) Fitzgerald

Uno de los autores más representativos de la «generación perdida» posiblemente sea el novelista Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), que, con Hemingway, es además uno de los narradores cuya mentalidad y estilo siguen llegando con mayor facilidad e inmediatez a los lectores de todo el mundo. Aunque no se parecen prácticamente en nada, a ambos los une su intención de realizar una «historización» de su obra, esto es, de dar cabida y responder con ella a las circunstancias e ideología de la época que les tocó vivir, fecunda en acontecimientos y crucial en el desarrollo de la mentalidad contemporánea. Fitzgerald es, además, el que con su propia vida mejor personificó las contradicciones por que atravesaban los intelectuales norteamericanos de la década de los veinte y de los treinta (la «era del jazz», como él mismo la bautizaría en una colección de cuentos). Debatiéndose entre la fidelidad a la literatura y su afán de enriquecimiento (Fitzgerald obtuvo notables ingresos con

algunas de sus novelas, sus continuos problemas económicos lo empujaron a la bebida y a «venderse» como guionista a los estudios cinematográficos de Hollywood, donde murió totalmente alcoholizado.

Toda la desorientación, el malestar y la amargura que embargaron a la «generación perdida» norteamericana encuentran un excelente tratamiento narrativo en *El gran Gatsby* (*The great Gatsby*, 1925), sin duda la mejor y más célebre novela de Fitzgerald. Con un estilo admirable, de prosa clara e impecable, y por medio de una estructura hábil y novedosa —pero no gratuita— que se sirve inteligentemente de una interesante intriga, Fitzgerald dio forma a la historia moral —ambiguamente moral— de toda una generación que se debatía entre el culto al dinero fácil, al arribismo y a la prosperidad; y la fidelidad a unos ideales morales que implicaban honestidad, sinceridad y rectitud. *El gran Gatsby* presenta un buen número de los elementos autobiográficos de los que está repleta la obra de Fitzgerald; pero la diferencia consiste en que, merced a la voz narrativa, el autor sabe ahora equilibrar la distancia impuesta por la experiencia de toda una generación y que constituye en realidad un momento crucial de la historia de la ideología contemporánea norteamericana. El resultado es un excelente estudio narrativo, en clave existencialista y romántica, de lo que se ha dado en llamar «desierto moral» por el que pasaron los intelectuales norteamericanos de estos años en su enfrentamiento con la sociedad duramente capitalista que se había originado en Estados Unidos.

El resto de la producción narrativa de Fitzgerald no alcanza las cotas de *El gran Gatsby*, aunque su evolución sigue una línea coherente: *Suave es la noche* (*Tender is the night*, 1934), sin ir más lejos, puede ser tenida por otra de sus grandes obras, y hay quien piensa que llega a ser mejor que la primera. La novela se plantea el tema de la infelicidad, que para Fitzgerald nace de la imposibilidad de que el ser humano aspire a la felicidad plena: y así, el matrimonio protagonista, que lo tenía todo para aspirar a ella, renuncia a esa posibilidad —que los está destruyendo— y se separan para vivir una vida mediocre y burguesa que, si bien no les satisface, al menos no los destruye. Anteriores a éstas son *A este lado del Paraíso* (*This side of Paradise*, 1920), su primera novela, de tema amoroso y ya desarrollada en ambientes refinados y a ritmo de «jazz»; y *Hermosos y malditos* (*The beautiful and the damned*, 1922), novela más madura en la que una joven pareja va buscando instalarse en la sociedad y cuyas ambiciones e ilusiones serán frustradas por la realidad de un mundo insatisfecho, materialista y rutinario. No pudo concluir su última novela, *El último magnate* (*The last tycoon*), que se publicó inacabada en 1941: ambientada en el mundo de Hollywood que él conocía tan bien, posiblemente pudiese haber sido contada entre las mejores de su producción.

5. Teatro norteamericano de la primera mitad del siglo

El teatro norteamericano evolucionó sorprendentemente entre el primer y el segundo tercio del siglo xx, cuando se pasó de unas obras y unos modos de representación posrománticos —cuyos nombres no merecen ser recordados, pero que sobrevivían cerca todavía de los años veinte— a una producción dramática de fuerte sabor de modernidad y seriamente comprometida, sin miedos ni tapujos, con la realidad norteamericana (lo que es de extrañar en un país que, como Estados Unidos, todavía entonces, como hoy, se debatía en el puritanismo). Pero no era sólo el peso de la tradición y de las convenciones burguesas el que lastraba el posible desarrollo del género; existían también los problemas comerciales que sufría el género: pensemos que el «negocio» del espectáculo teatral estaba en manos de unos pocos empresarios y que, en Estados Unidos, el problema se agravaba seriamente a causa de la competencia del cine. La solución pasó, como en muchos otros países, por el establecimiento de compañías independientes, generalmente de aficionados, que fueron las encargadas de estrenar las obras de los nuevos dramaturgos.

a) O'Neill

El primer renovador con que contó la escena norteamericana fue Eugene O'Neill (1888-1953), cuya obra tiene el mérito de haber incorporado a la escena de su país las corrientes realista-naturalista, simbolista y expresionista, y de haber resumido así prácticamente todo el arte dramático de finales del siglo pasado y principios de éste. Ahora bien, si por una parte es cierto que gracias a O'Neill entran la imaginación y la fantasía a los teatros norteamericanos, por otro no lo es menos que su obra tiene evidentes defectos, como cierta gratuidad expresiva y escénica y un exceso de alegorismo; y que, a pesar de haberle proporcionado al género la plasticidad que exigía como espectáculo, no hay en el conjunto de su producción una sola obra que, aislada, merezca recordarse.

Hoy podemos señalar como la mejor de sus obras la trilogía *A Electra le sienta bien el luto* (*Mourning becomes Electra*, 1931), tanto por sus valores intrínsecos como por el hecho de ser una de las más significativas en esa actualización de la tragedia clásica que O'Neill pretendía para la escena norteamericana (en este caso, haciendo de la Guerra de Secesión una nueva guerra de Troya cuyo motivo central es la ruptura de la familia y la solución dramática la vuelta a casa de unos hijos a los que ya no se reconoce). Tema similar desarrolla *La larga jornada hacia la noche* (*Long day's journey into night*, 1956), donde vuelve a aparecer el tema del hijo y en cuya representación la escena quiere ser lugar de catarsis, de una renovación y un perfeccionamiento que no llegan a alcanzarse. Por fin, sintomática de su estilo, aunque en un sentido muy distinto, es *Lázaro reía* (*Lazarus laughed*, 1927), una extraña obra en la que se combinan máscaras y tipos y se produce en la escena un curioso y ambiguo movimiento que pone en entredicho la validez misma de la personalidad humana.

b) Otros dramaturgos

Entre las tendencias dramáticas que se dan cita en Norteamérica en la primera mitad de nuestro siglo destaca el teatro «social», en correspondencia con la narrativa que por estos años también tocaba el tema. En un estilo entre expresionista y vanguardista compuso Elmer Rice (1892-1967) su pieza más famosa, *La máquina de calcular* (*The adding machine*, 1923), que presenta el caso, el juicio y la condena de Mr. Zero, contable que ha matado a su jefe porque al comprar una máquina de calcular lo ha despedido tras veinticinco años de intachable servicio. La obra ofrece evidentes ecos kafkianos y es, por una parte, una representación de la alienación del mundo moderno y, por otra, una alegoría de la injusticia social, sin renunciar en ningún caso a un humor profundo pero carente de estridencias y amargura. En general, la producción dramática de Rice quiere ser un grito de protesta contra un mundo tecnificado, inhumano, alienante y opresivo: más explícita parece ser *Escena de la calle* (*Street scene*, 1923), de atrevida puesta en escena, que constituye en realidad el paso intermedio hacia una producción paulatinamente más abierta a tonos comprometidos, como en *Nosotros, el pueblo* (*We, the people*, 1933). Clifford Odets (1906-1963) fue más lejos aún que Rice, pues se declaró simpatizante del comunismo y planeó toda su obra como una denuncia de los conflictos de clase a los que lleva la desigualdad y la injusticia. Su obra más recordada es *Esperando a Lefty* (*Waiting for Lefty*, 1935), que no renuncia a las nuevas técnicas, y en la cual la huelga de taxistas es motivo para la reflexión sobre los derechos de los trabajadores y sobre la utilización del terror y del crimen organizado por parte de los poderosos.

Más amplias y diversas eran las preocupaciones de autores conservadores cuya producción dramática era esencialmente aproblemática. Recordemos entre ellos a Thornton Wilder (1897-1975), cuya obra, levemente simbólica e intelectualista —en la que sobresale *Nuestra ciudad* (*Our town*, 1938)—, nos lo revela como un autor humanista preocupado fundamentalmente por la expresión dramática del destino del hombre moderno. De diversos temas se sirve también la obra de Robert Sherwood (1896-1955), en la que destacan las piezas *El bosque petrificado* (*The petrified forest*, 1935) y *Lincoln en Illinois* (1938): mientras que la primera es un drama amoroso, el segundo adopta un punto de vista histórico para tratar la figura del admirado presidente norteamericano. En la misma línea se halla el teatro de Maxwell Anderson (1888-1959), que sobresale por el cultivo de un drama histórico en verso fiel a la tradición isabelina: sus obras *La reina Isabel* (*Elizabeth the Queen*, 1930) y *María de Escocia* (*Mary of Scotland*, 1933) son sin duda sus dos mejores obras; pero no debemos olvidar que también tocó temas contemporáneos en *El precio de la gloria* (*What price Glory?*, 1924), sobre la Primera Guerra Mundial y en *Winterset* (1935), inspirado en el juicio a Sacco y Vanzetti.

Literatura alemana: Simbolismo y Expresionismo

1. La renovación literaria germana

La incorporación de la literatura alemana a la revolución literaria contemporánea se produjo cuando, a finales del siglo pasado, los nuevos autores rompieron con el Realismo burgués. Los jóvenes artistas se convirtieron rápidamente en abanderados del sentimiento de crisis que invadía a la sociedad y lo expresaron con unas formas que manifestaban sin ningún género de dudas el descontento con la cultura oficial presente. Hubo resistencia, como es de suponer, por parte de autores ya consagrados, como en el caso de Arno Holz, cuyo naturalismo impresionista nacía de una observación directa de la realidad y que en *Phantasmus* (1898) les reprochó a los jóvenes su estéril aislamiento en el decadentismo.

Es cierto que muchas de las nuevas actitudes literarias eran, cuando menos, sorprendentes; pero los que arremetían contra ellas sin distinción, poco podían sospechar que estaban asistiendo al nacimiento en Alemania de una nueva forma de relación del artista con el mundo. El alejamiento de la sociedad —cuando no su abierto desprecio—, la adopción de poses aristocráticas y el intento de creación de mundos artificiales no pasaron de ser anecdóticas con respecto a otras conductas y sentimientos más profundos: el intento de comunión total con «lo otro», la búsqueda de una radical soledad creativa o la participación por medio del arte en la construcción de una nueva humanidad, eran aspectos que remitían a las más idealistas concepciones románticas a la vez que las superaban en una verdadera y efectiva metafísica del pensamiento, la cultura y las artes contemporáneos.

No debe así pues sorprendernos el hecho de que con el paso del tiempo haya ido ganando terreno la designación más o menos genérica de *Neorromanticismo* para este movimiento de las letras alemanas de principios de nuestro siglo. Tengamos en cuenta que el concepto implica en el panorama germánico cierta carga de neoclasicismo, puesto que la búsqueda de una expresión adecuada a una nueva sociedad humana había sido labor de los grandes clásicos alemanes, instauradores del primer Romanticismo europeo. En gran medida, la literatura germana nunca había dejado de intentar poner al día el idealismo humanista; la mejor prueba la tenemos en Goethe, pero también en la obra y el pensamiento de Nietzsche y Wagner, a cuya decisiva influencia se le deben notables aspectos de la ideología germana de finales del XIX y del primer tercio de nuestra centuria. El credo voluntarista e individualista y

la expresión monumental y pangermánica de los jóvenes autores estaban directamente inspirados en ellos, así como, en diversos grados, su aristocratismo y elitismo, su práctica del caudillismo, la exclusión de una realidad indeseable en función de otra artificial, el irracionalismo y la violencia expresiva latente en muchos de ellos. Ciertamente, sus formas literarias más descaradas no pasaron de lo anecdótico, como en el caso de la literatura popular y regional, de la que bebió la estética fascista; pero pensemos; sin ir más lejos —y sin menoscabo alguno de su maestría—, que Rilke fue uno de los poetas mejor considerados y más difundidos durante el III Reich, aun habiéndose mantenido como ningún otro al margen de todo aquello que no fuese su obra. También otros autores ajenos a las implicaciones políticas del arte contribuyeron a la formación de una ideología pangermanista: podemos citar a uno de los poetas más admirados por Rilke, Detlev von Liliencron (1844-1909), que le debe al Naturalismo gran parte de sus temas y obsesiones: el amor como ley natural y el terruño como nexo necesario entre el individuo y la raza; su novedad radicaba, sin embargo, en su técnica impresionista y en la experimentación lingüística, gracias a las cuales expresaba líricamente la percepción de un nuevo mundo.

2. Simbolismo y esteticismo en Alemania

Alentados por los frutos que en otros países europeos estaba dando la nueva literatura, los autores alemanes —los líricos fundamentalmente— abandonaron la concepción de la literatura como mera reproducción del mundo y la asumieron como una manifestación religiosa y mágica, litúrgica. La belleza absoluta fue la meta de tal culto, el símbolo su mejor expresión y la palabra poética el medio gracias al cual el artista, en base casi a una ascesis, lograba sus aspiraciones. Ésos eran, al menos teóricamente, los fundamentos de la joven literatura alemana de principios de siglo; sin embargo, pocos autores lograron mantenerse fieles a tales principios, perdiéndose la mayoría en una literatura artificiosa que había de crear para sí un mundo desconectado de toda realidad, un auténtico «paraíso artificial» con sus propias reglas. Esto no implica necesariamente una infravaloración del Simbolismo germano, algunos de cuyos representantes son dignos de mención; pero sí quiere ser una advertencia sobre su verdadero alcance: en muy contados casos aparecen en Alemania una estética y una ética simbolistas, mientras que, por su carácter abiertamente neorromántico, más podemos considerarlo deudor del esteticismo modernista, del «arte por el arte», al cual incorpora nombres notables.

a) *George*

Uno de esos nombres es el de Stefan George (1868-1933), cuya actitud de

desentendimiento de los sucesos de la actualidad y su automarginación de los circuitos editoriales le ganaron la admiración de los jóvenes. George fue con justicia el primer guía de la nueva lírica alemana desde finales del siglo pasado hasta el primer tercio de éste, respondiendo con su obra y vida sin sobresaltos al ideal del esteticismo finisecular más que al Simbolismo. Traductor de los mejores líricos contemporáneos —Baudelaire, Rossetti, D'Annunzio—, conoció a algunos de ellos —Verlaine, Mallarmé— e introdujo su obra en Alemania; experimentó con nuevos ritmos, ensayó composiciones léxicas y recuperó el sabor del arcaísmo; supo cuidar como ningún otro autor la tipografía, composición y ortografía de su obra, y fue el inspirador de la revista *Blätter für die Kunst (Hojas para el arte)*, de larga vida (1892-1919), sabiendo llevar a buen término, honesta e íntegramente, su sentida vocación poética. George aglutinó los esfuerzos por la creación de un nuevo arte en el momento de mayor esplendor del Naturalismo alemán, con el cual contrasta poderosamente. Su teoría estuvo influida por el Simbolismo de Verlaine y Mallarmé, afirmando que la tarea del poeta consiste en desvelar la verdad y en realizar de ella una síntesis de la cual el poema —el poema puro— es su máxima expresión; pero en la práctica su lírica se ciñó a la disciplina lingüística y formal hasta el punto de que sus medios llegaron a constituirse en verdaderos fines. Como resultado, sus composiciones sobresalen por su medida y equilibrio, por su dominio de la expresión y del estilo propios y por la entronización de la palabra como objeto de culto religioso y mágico.

Los libros de George fueron muchos, pues toda su vida la dedicó ininterrumpida y enteramente a su carrera literaria, cuyos límites podemos localizar en 1890, cuando publicó *Himnos (Hymnen)*, su primer libro, y 1928, fecha de edición de *El nuevo reino* —después del cual pareció enmudecer, quizá en disconformidad con el Reich que por esos años parecían diseñar otros—. Hasta los primeros años de nuestro siglo George se limitó a tantear el género lírico, si bien con una osadía sin parangón en esta época: en obras como *Los libros de églogas y odas (Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte, 1895)* y *El tapiz de la vida (Der Teppich das Lebens, 1899)* hay tales alardes experimentalistas que más nos parece estar ante auténticos juegos, entre metapoéticos y matemáticos, que ante una composición lírica en su sentido tradicional. La rigidez de estos primeros versos queda definitivamente superada en libros no necesariamente más tardíos: *El año del alma (Das Jahr der Seele, 1897)* posiblemente sea uno de los más plenamente simbolistas, gracias sobre todo a su rigor y contención formal; además, en él supo conciliar George intuitiva e inteligentemente el tratamiento del paisaje con el tema del paso del tiempo merced a una profundización simbólica en la naturaleza. Pero sus libros más logrados acaso sean *El séptimo anillo (Der siebente Ring, 1907)* y *El nuevo reino (Das neue Reich, 1928)*. El primero se reviste de ciertas formas místicas de carácter primitivo, retoma símbolos y temas helénicos y germano-cristianos e incorpora la figura del poeta como profeta y guía; todas estas notas enlazan su obra con el Posromanticismo europeo,

añadiéndole como elemento novedoso un aliento proselitista heredado del voluntarismo nietzscheano. La misión del poeta como propagador —profeta y sacerdote— de los nuevos tiempos tiene su mejor expresión en *El nuevo reino*, donde la vida en clave estética es proclamada como única ética posible en un «nuevo reino del espíritu»; a él convoca el poeta a todos los hombres, aun en el convencimiento de que sólo una minoría de selectos podrá entender tal llamada.

b) *Hofmannsthal*

Vinculado originalmente al círculo de Stefan George, el vienés Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) está muy desigualmente considerado entre sus propios compatriotas. Su presentimiento de una radical comunión de todas las cosas —incluso de la vida y la muerte— lo acercan en cierto modo a Rilke, el gran simbolista germano; pero su actitud vital y su crisis existencial y artística parecen querer negar continuamente sus anhelos personales y creativos. Su precocidad literaria, admirada y envidiada, se vio interrumpida sobre los veinte años de edad, cuando, al sentir peligrar su sinceridad artística —sacrificada ante su magistral sentido estético—, quiso dar con un arte más vital sin lograr más que fluctuar entre Simbolismo y Expresionismo. En esta segunda época, Hofmannsthal pasó de ser esteta precoz a representar a la Viena imperial de la decadencia, la voz y la música de un sueño de grandeza que languidecía a la vista de todos. Como si su fuerza y talento poético se hubiesen agotado, su vacío ornamentalismo le ganó el repudio de los esteticistas más puros y del mismísimo George (sobre todo cuando Hofmannsthal se plegó a componer libretos para Strauss).

Sus mejores obras son, sin duda, las de juventud; aquéllas en que, animado por el reconocimiento de su temprana maestría, supo prestar un sentido lirismo al género dramático, en el que sobresalió por su inusitada y premeditada perfección lingüística. Recordemos *Ayer* (*Gestern*, 1891), bosquejo dramático de influjos decadentes; y *La muerte de Ticiano* (*Der Tod des Tizian*, 1892), donde la figura del artista es tratada mediante la contraposición de su gloria en vida y la oscuridad de sus últimas horas. Sobre este mismo tema construyó *El insensato y la muerte* (*Der Tor und der Tod*, 1893), quizá su mejor obra, donde la muerte —como en la «Danza» medieval— le abre los ojos a un esteta que desaprovecha su existencia: como cuadro escénico, recuerda al drama romántico y tiene toques de logrado sabor primitivo; desde el punto de vista estilístico, en él encontramos sus más medidos versos y las mejores muestras de su pulida lengua poética. Tras su época de crisis, intentando romper con su imagen de artista precoz, hizo del tema de la conciliación entre belleza y vida el motivo central de su obra dramática. De esta época pueden salvarse un par de obras: *Cualquiera* (*Jedermann*, 1912) y *La torre* (*Der Turm*); ambas intentan recuperar el teatro religioso, la primera a partir de las piezas medievales, la segunda a partir del contrarreformismo barroco calderoniano, sin que la sencillez conceptual haga

empalidecer siquiera la brillantez del verso de oropel.

c) Otros autores

En la historia literaria alemana, en la cual habían aparecido con frecuencia nombres femeninos desde el siglo XVIII, es digna de ser tenida en cuenta Else Lasker-Schüler (1876-1945). Su obra narrativa se adscribe al esteticismo decorativo —y, en concreto, al más refinado orientalismo—, aunque nominalmente se vinculase al Expresionismo y estuviese muy atenta a los problemas sociales y sensibilizada ante la progresiva intolerancia que iba adueñándose de la Alemania de su época (y que a ella le tocaba muy de cerca no ya tanto por su judaísmo como por su coherente respeto hacia todo principio religioso y moral). Sus mejores obras las escribió en el período anterior a la Primera Guerra Mundial y son narraciones de tono predominantemente lírico en las que alterna las referencias a la realidad circundante —por ejemplo, *Mi corazón* (*Mein Herz*, 1912), sobre la bohemia berlinesa— con un neorromántico exotismo orientalista y decorativo que tiene como mejores títulos *Las noches de Tino de Bagdad* (*Die Nächte der Tino von Bagdad*, 1908), *El príncipe de Tebas* (*Der Prinz von Theben*, 1914) y *El Malik* (1919). Obras más personales fueron sus libros de poemas *Baladas hebreas* (*Hebräische Balladen*, 1913), de tono íntimo; y sus fallidos pero valientes dramas antifascistas, la vertiente de su producción más comprometida con la sociedad de su época.

También merece ser recordado el austríaco Arthur Schnitzler (1862-1931), a quien ya consideramos en su momento por sus obras dramáticas naturalistas (Volumen 7, *Epígrafe 5.c.II.* del *Capítulo 9*). Sus relatos responden formal y temáticamente al más estricto esteticismo, siendo Schnitzler uno de los primeros narradores germanos interesados en explorar las posibilidades de las nuevas técnicas narrativas (lo que le convierte, junto a George, en otro representante fundamental del experimentalismo alemán). A él se le deben algunas de las mejores muestras de la narrativa de principios de siglo: en su intento de captar la realidad desde perspectivas inusuales, Schnitzler fue uno de los primeros autores germanos que exploraron las nuevas posibilidades del género (por ejemplo, las implicaciones del «monólogo interior», cuya forma primera en Alemania se le debe a él). Su deseo de someter la materia narrativa a reglas renovadas, surgidas —como el esteticismo proponía— del seno del arte mismo, hace posible que sus relatos *El teniente Gustl* (*Leutnant Gustl*, 1900) y *La señorita Elsa* (*Fräulein Elsa*, 1924), así como su novela *Juegos al alba* (*Spiel im Morgengrauen*, 1927), sigan invitando a una lectura participativa y lúdica y animando a construir un nuevo mundo literario.

3. Rilke

a) Vida y obra

René Maria Rilke nació en 1875 en Praga, ciudad a la que nunca se sintió arraigado, como tampoco a ninguna de las muchísimas por las que pasó como viajero incansable. Sus padres se separaron a los once años de su matrimonio, experiencia que posiblemente motivase —además del desprecio hacia su madre— la incapacidad de Rilke para una entrega amorosa más o menos convencional y su obsesión por la radical independencia de los miembros de la pareja. El primer hecho realmente decisivo de su vida fue su relación con Louise Salomé, «Lou», a quien se le debe que el poeta adoptara como primer nombre el de Rainer, por el que ella lo llamaba cariñosamente y equivalente alemán del suyo propio. Durante años esta hermosa mujer, que casi le doblaba la edad, iba a ser, más que su amante, su verdadera madre: de comportamiento liberal a pesar de estar casada, de amplia formación cultural —era escritora y colaboradora de Freud—, ayudó al poeta a descubrirse y a enfrentarse consigo mismo. La relación amorosa con Lou —rota en 1900, pero no la amistad, como demuestra su intensa correspondencia— es el motivo fundamental del *Libro de Horas*, con el cual Rilke emprendió decididamente su camino literario.

Al año de su ruptura con Lou, en 1901, Rilke se casó con la artista Clara Westhoff. No había pasado un año cuando el matrimonio se separó, confiándoles a los abuelos la hija nacida del matrimonio. A partir de entonces, el modo de vida de Rilke serían la soledad y el desarraigo: el amor lo vive no ya sólo al margen del matrimonio, sino incluso en la separación; y su única patria —Austria, Francia, Italia, Alemania...— la constituirán el rincón de tierra y el techo que sus protectores le quieran dar. El primer paso fue París, adonde viaja en la esperanza de encontrarse con la capital de la cultura europea; descubrió, sin embargo, una gran ciudad artificial que identifica con la vejez, la descomposición y la opresión. Pese a sus continuas crisis, Rilke logró rematar entonces algunos de sus libros anteriores (*Libro de Horas* y *Libro de las imágenes*), así como clarificar en otros su propio proceso interior (*Los apuntes de Malte Laurids Brigge*); y, sobre todo, compuso una de sus mejores obras: *Nuevos poemas*, excelente muestra de las posibilidades, en la lírica rilkeana, de una estudiada y disciplinada proximidad —formal y temática— a las artes plásticas. Pero, lejos de una mera labor de puro artífice de la palabra —en el sentido parnasiano, al menos—, Rilke seguía aspirando a una poética esencial.

Habría que esperar aún un par de años hasta que, en 1912, en el castillo de Duino, propiedad de una amiga, pudiera comenzar algunas de las *Elegías de Duino*, posiblemente su obra fundamental, cuyo remate no se produjo hasta casi diez años más tarde, en una evidencia de su crisis creativa. A raíz del estallido de la Guerra del 14, Rilke trasladó definitivamente su residencia a Suiza, donde Werner Reinhardt le cedió de por vida el torreón de Muzot (Duino había sido destruido en la guerra). Allí, a orillas del Ródano, Rilke compuso en pocos meses del año 1922 los *Sonetos a Orfeo* y terminó las *Elegías de Duino*: es como si el poeta se hubiese desbordado,

como si, apurada una vida de continuas crisis, se le hubiese concedido el colmar en pocos años todas sus ambiciones personales y creativas. Su poesía logra liberarse entonces de toda servidumbre material y captar el mundo como un mensaje lanzado por la trascendencia, convirtiéndose todo en una comunidad sensible de la que el poeta forma parte y a la que presta voz con su obra. Pero poco le quedaba de vida al lírico germano, pues la leucemia iba a acabar con su vida: a partir de 1923 Rilke se vio forzado a internarse periódicamente en diversos sanatorios suizos y franceses, desde los que regresaba siempre a Muzot, su refugio de sus últimos días, que acabaron el 29 de diciembre de 1926.

b) Producción poética

I. LIBROS DE JUVENTUD. Las primeras obras de Rilke —publicadas a sus expensas y dedicadas a «Vally», su primer amor— apenas si tienen interés en la actualidad. Se trata de libros de poemas juveniles —además de algunos dramas— compuestos en Praga y en los que, a la búsqueda de una voz propia, Rilke remeda con mayor o menor fortuna estilos ajenos, fundamentalmente el naturalista y el simbolista. Años después, su autor les prestaba a estos libros muy poca o ninguna atención, llegando a renegar abiertamente de alguno de ellos —como de *Vida y canciones (Leben und Lieder, 1894)*, su primera colección de poemas, retirada de la circulación por él mismo—. No obstante, ciertos libros anteriores a 1900, como *Ofrenda a los lares (Larenopfer, 1896)* —inspirado en el paisaje patrio—, resultan de innegable interés en la trayectoria poética de Rilke. Éste vio confirmada su vocación con *Para festejar (Mir zur Feier, 1899)*, obra que suponía un cambio fundamental: es la época de su relación con Lou, cuando el amor y la naturaleza le descubren la posibilidad de una estrecha comunicación con el mundo en torno. *Para festejar*, como su título indica, es un libro de la gozosa y sencilla plenitud vivida por el poeta cuando —como él mismo confiesa— parece entreabrírsele por vez primera una puerta a la esperanza.

II. PRIMERA MADUREZ. La primera muestra de las posibilidades de la lírica rilkeana la tenemos en el *Libro de Horas (Stundenbuch)*, cuyo aliento en nada desmerece del de sus obras de plenitud. Los conceptos y la teoría poética que en él asoman se asemejan a los de libros posteriores; pero formal y estilísticamente, con su dispersión y rebuscamiento, dista aún mucho de la plenitud de la palabra poética a la que Rilke aspiraba. En esencia, el *Libro de Horas* nos ofrece una primera imagen de las constantes sobre las que discurrirá la obra rilkeana posterior: la intuición de la totalidad —por la cual, no obstante, habrá de luchar aún largamente— y la aspiración a comunicar con el misterio, con lo velado. Desde este punto de vista, todo en el *Libro de Horas* parece remitir a una interpretación religiosa; a ello contribuye, además, su disposición sobre el argumento del viaje como peregrinación interior. No

debemos, sin embargo, ceñirnos a esta lectura religiosa, pues más allá de ella el *Libro de Horas* está centrado en el recuerdo de la vida compartida con Lou, trascendida en clave romántica por el poder de la introspección y la reflexión. Sorprende en las diversas composiciones la presencia tanto del amor como de la naturaleza bajo diferentes formas: el amor a Lou (a quien está dedicada la obra) aparece como una forma de conocimiento y de arte, al igual que el amor a la tierra y a lo vivido (el paisaje ruso, fundamentalmente, aunque también tienen cabida otros lugares y otras experiencias).

La composición de *El libro de las imágenes* (*Das Buch der Bilder*, 1902 y 1906) transcurre prácticamente por las mismas fechas que el *Libro de Horas*; pero, mientras que en éste Rilke había intentado una expresión del misterio a través de la subjetividad, *El libro de las imágenes* se caracteriza por ensayar una peculiar conciliación entre objetividad y subjetividad como medio de acercamiento a la realidad. Las principales novedades que incorpora a la lírica rilkeana *El libro de las imágenes*, obra de decidido sabor de modernidad, son su variedad, algún que otro alarde experimentalista —de escaso eco en libros posteriores— y, a grandes rasgos, su plasticidad (esto es, su apuesta por un creciente esteticismo). Conforme avanzan los años de composición de *El libro de las imágenes* —esto es, durante los años de estancia en Francia—, Rilke va comprometiéndose en una estética paulatinamente más clasicista, más entregada a una labor de artesano de la palabra que, pese a posibles concomitancias parnasianas, nunca le obligó a anteponer la belleza a la expresión de una poesía esencial. Sólo la exploración en la palabra, materia lírica por excelencia, le permite al poeta dar forma a la sensibilidad, como sólo ésta permite captar las cosas en sus manifestaciones y presentar así su «alma», su verdad permanente.

La culminación de este estilo de mayor plasticidad, de esta época de indagación en la materia poética, la constituyen los *Nuevos poemas* (*Neue Gedichte*, 1907) y la *Segunda parte de los Nuevos poemas* (*Der Neuen Gedichte anderer Teil*, 1908), resultado de una dura y rigurosa disciplina formal y estilística. Ambas obras evidencian un decidido afán de renovación literaria —de evidente deuda vanguardista y concretamente pictórica—, pero también ahondan notablemente en la depuración poética a la que Rilke somete progresivamente su poesía, renunciando al halago musical en favor de la concentración y contención conceptuales.

(..) *Doch alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten eine Stimme zieht.
Auf welches Instrument sind wir gespannt?
Und welcher Geiger hat uns in der Hand?
O süßes Lied.*

[«(...) Pero cuanto nos roza a ti y a mí / nos lleva juntos, como un arco / sacando de dos cuerdas *una* nota. / ¿En qué instrumento se nos ha tensado? / ¿Cuál es el violinista que nos pulsa? / Oh, qué bella canción»].

Dejando a un lado la valoración de su anecdótico culturalismo minoritario, los *Nuevos poemas* aportaron a la lírica rilkeana nuevos recursos lingüísticos adecuados para la progresiva eliminación del autor. El poeta podía alcanzar así una objetividad e imparcialidad que no implicaba, en modo alguno, limitación ni empobrecimiento expresivos: aunque muchos contemporáneos no lo comprendieran, Rilke había encontrado el camino hacia la esencia poética a través del «poema-cosa» («Dinggedicht»), una forma lírica capaz de transformar el mundo exterior en mundo interior.

III. ETAPA DE PLENITUD POÉTICA. Ese camino hacia una poesía esencial, en el que Rilke logra situarse tras años de continuas luchas y crisis personales y artísticas, llega definitivamente a su fin en el espacio de unos cortos años. Tiene, además, esta etapa de plenitud dos nombres propios, los de dos grandes libros rilkeanos: *Elegías de Duino* y *Sonetos a Orfeo*, compuestos gozosa e inspiradamente tras unos diez años de insoportable aridez poética. La historia de la composición de ambas obras es la de una súbita inspiración: la primera parte de los *Sonetos a Orfeo* —veinticinco poemas— la tiene terminada Rilke en cuatro días; dos días más tarde emprende la continuación de las *Elegías de Duino*, arrinconadas durante años y que concluirá en menos de una semana; y a continuación, otra vez los *Sonetos*, cuya segunda parte termina en otra semana: en menos de un mes, Rilke le ha dado forma a sus dos mejores libros. Es, para el poeta germano, una época sin parangón, cuando la confianza en su propio esfuerzo y dones poéticos le infunde el orgullo de haber compuesto dos libros excepcionales; y cuando, en ese dominio de sus fuerzas poéticas, se atreve a escribir en francés, su lengua de adopción, sus últimos libros.

Los *Sonetos a Orfeo* intentan ser una respuesta a la existencia y su misterio; un desarrollo de las posibilidades que el ser humano tiene para vivir una existencia plena. De ahí que los poemas presenten como temas centrales la vida, la muerte y la música; o, lo que es lo mismo para Rilke, el dolor, el gozo y el canto; el sufrimiento, el placer y la lírica: «*Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes. / Wann aber sind wir? (...)*» [«Cantar es ser. Para el dios es algo simple. / Mas nosotros, ¿cuándo somos? (...)»]. El autor se sirve de las figuras de Orfeo (el poeta hijo de la musa Calíope) y de Eurídice (a la que sigue el enamorado atravesando las puertas del Hades) para establecer la dialéctica y la estrecha relación existente entre vida y muerte. Pero los *Sonetos* no quieren ser una obra especialmente profunda ni mucho menos de tono trascendental; domina, por el contrario, el tono jubiloso de una liturgia de acción de gracias, sirviéndose Rilke del soneto para la celebración en sí del canto, de la capacidad humana —su capacidad, como la de Orfeo— de abarcar la totalidad

del mundo y hacerlo uno por medio de la lírica:

(...) *Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.*

*Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.*

[«(...) Sé, durante esta noche en que todo rebosa, / como una fuerza mágica ante la encrucijada / de tus sentidos, rara razón de su encontrarse. // Y si acaso te olvida lo terrestre, / di a la tierra callada: estoy fluyendo. / Y dile al agua rápida: yo soy»].

La composición de las diez *Elegías de Duino* (*Duineser Elegien*, 1923) le llevó a Rilke diez años de infatigable lucha con la materia poética. Su génesis es sobradamente conocida: Rilke paseaba por los acantilados sobre los que se asentaba el castillo de Duino cuando creyó distinguir, por encima del ruido del viento y del mar, las siguientes palabras: «*Wer, wenn ich schreie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen? (...)*» [«¿Quién, si yo gritara, me oiría desde los coros / de los ángeles? (...)»]. Era el comienzo de la primera elegía, que Rilke había concluido al final de ese mismo día de enero de 1912; a ella le siguió en pocas semanas la segunda, y los comienzos de la tercera, sexta, novena y décima. Pero ahí se agotó la inspiración. Casi justamente diez años después, en sólo cuatro días, concluía por entero la obra. La anécdota —pues no deja de ser tal— ha llegado a ensombrecer la figura y la obra de Rilke hasta el punto de seguir considerándolas representación y fruto del poeta-visionario. Nada más lejos de los largos y tensos años de búsqueda poética del lírico praguense: ciertamente Rilke escarbó en la veta expresiva y temática del Romanticismo, pero tanto su lenguaje diáfano —sólo en apariencia fácilmente conseguido— como su visión del mundo quedan lejos de los tópicos poéticos románticos. Su sentido del Romanticismo, al que en gran medida se deben estas *Elegías de Duino*, sintoniza con el original de los grandes románticos alemanes: es decir, responde a un humanismo clasicista, a una búsqueda de la verdad del mundo, más que al exacerbamiento de la subjetividad y al patetismo en que degeneró el Romanticismo europeo. Sus modelos fundamentales son ahora Klopstock, Goethe y Hölderlin, posiblemente los tres pilares básicos de la gran poesía germana; de ellos aprendió el molde elegíaco que da forma a esta su mejor obra y que supo superar con el justo sabor de modernidad.

El tema de la muerte, presente en todas las tradiciones culturales, está siempre incardinado en una época y en una matriz ideológica a la cual responde el artista hasta poder conformar una nueva. Esto es lo que sucede con las *Elegías de Duino*: deudores en apariencia de una concepción de la muerte heredada del Romanticismo,

con ellas Rilke dio con una nueva expresión del tema que la superaba totalmente y que preludiaba enfoques radicalmente nuevos y enriquecedores. Afirmar que la obra de plenitud de Rilke preludia el existencialismo —como la de Kafka (*Epígrafe 6*)— podría resultar gráfico, pues antes de la aparición de la filosofía existencialista, ambos autores —los dos praguenses— prestaron forma literaria a la obsesión humana por el tiempo y la muerte. En el caso de Rilke, su obra rompió decididamente con la angustia romántica que no veía posibilidad alguna de salvación y superación de la muerte en y desde el mundo.

*Erde, du liebe, ich will. Oh glaub, es bedürfte
nicht deiner Frühlinge mehr, mich dir zu gewinnen-, einer
ach, ein einziger ist schon dem Blute zu viel.
Namenlos bin ich zu dir entschlossen, von weit her.
Immer warst du im Recht, und dein heiliger Einfall
ist der vertrauliche Tod.*

[«Tierra amada, yo quiero. Oh, créeme, no serían ya / necesarias más primaveras para conquistarme: una, / ay, una sola es ya demasiado para la sangre. / De modo inefable estoy resuelto a ser tuyo desde esta lejanía. / Siempre tuviste razón, y tu inspiración sagrada / es la amistosa muerte»].

Las *Elegías de Duino* parecen una indagación en la existencia humana a través de su negación: la muerte, la no-existencia, implica en la obra rilkeana el verdadero ser; es una existencia trascendida por el don de la palabra poética, que trae las cosas a su ser verdadero. Es como si el mundo le pidiera a gritos al poeta la salvación que sólo su palabra integradora le puede conceder: las cosas no son multiplicidad sino aparentemente; su destrucción individual y su integración en la unidad a través de la lírica las salva del poder destructor del tiempo.

c) Valoración de la lírica rilkeana

Puede decirse que Rilke es el poeta en lengua alemana más importante de nuestro siglo, a pesar —o quizás a causa— de mantenerse prácticamente al margen de las tendencias más significativas del momento. Por encima de cualquier escuela simbolista, Rilke ha sido uno de los líricos universales del siglo xx cuyas ansias de trascendencia han encontrado una voz más prístina y original sin renunciar a tonos de angustia y desgarró que por una parte resuenan como posrománticos y por otra preludian la expresión existencialista (aprendida por él de Kierkegaard). Y, sobrepasando cualquier esteticismo, ha logrado crear una lengua poética propia hasta el punto de dar forma literaria a una personalísima versión del «arte por el arte», de la

poesía pura: el «poema-cosa», poema total en que se concentra y destila la realidad esencial. No estamos, en el caso de Rilke, ante un arte autónomo, sino ante una particular interpretación del arte que nace de la necesidad de objetivar un mundo esencial de cuya comunión se siente parte integrante el poeta.

Nos atreveríamos a calificar a Rilke de poeta de la comunión del mundo, de poeta de un universo que puede parecer panteísta pero que en realidad canta algo así como una trascendencia inmanente —al estilo de nuestro Juan Ramón Jiménez (*Epígrafe 2 del Capítulo 4*)—. Hasta familiarizarse con su cosmovisión (un tanto rebuscada en su afán de originalidad) y, sobre todo, con sus medios expresivos, el lector puede confundir a Rilke con un lírico eminentemente intelectualista, tomando la suya por una obra básicamente conceptual. Nada más lejos de la intención original: la lírica rilkeana nace de la experiencia del poeta, de sus peculiares percepción y sentimiento de sí mismo como ser humano y como parte integrante de una realidad superior y suprema. Tal punto de partida no es en modo alguno fácil ni aporoblemático, puesto que Rilke, sintiéndose llamado a buscar el equilibrio entre la realidad externa y la verdad interior, se empeñó en crear un mundo poético conciliador de lo objetivo y lo subjetivo hecho a la medida de su complejo modo de sentir —y sentirse— en el seno de la naturaleza y de la época en que vivía. Desde una soledad a veces absoluta y a partir de una sensibilidad desconcertante y en ocasiones obsesiva y enfermiza, Rilke supo hallar su verdadero lugar en el mundo, centrarse y dejarse traspasar por la comunión de todas las cosas en sí; y, además, encontrar la palabra poética apropiada para expresar materialmente lo invisible, la fundación de todo en el Todo, la plena integración de un mundo —una naturaleza, un cosmos— al que sólo la palabra poética le confiere real existencia (en un sentido filosófico cercano al de la metafísica heleno-cristiana del «verbo», el «logos» neotestamentario: «Sólo hay mundo donde hay habla»).

4. Expresionismo y Vanguardismo en Alemania

Durante un par de décadas, entre los años que van de 1910 a 1925, aproximadamente, la literatura alemana estuvo dominada por el *Expresionismo*, marbete bajo el que se conoce un movimiento artístico de difícil caracterización. El Expresionismo no se limitó a lo literario ni a Alemania; de hecho, el término había surgido entre los pintores opuestos al impresionismo y gracias a sus representantes el movimiento había ido extendiéndose con rapidez por toda Centroeuropa. No es extraño que no podamos situar estrictamente sus límites, como tampoco definirlo con entera satisfacción, ya que prácticamente todos los movimientos artísticos de principios de siglo poseen este carácter indefinido, ecléctico en su intransigencia y radicalmente individualista.

En el terreno literario, el Expresionismo fue la última forma en que los artistas

podieron expresar su inconformidad —como fracción de clase— con una sociedad postindustrial en franca decadencia; fue, por tanto, un último grito de rebeldía del espíritu romántico, prácticamente agotado en Alemania con la superación del movimiento expresionista —no en balde su primer órgano editorial fue bautizado con el nombre *Der Sturm (La tempestad)*, en recuerdo de ese «Sturm und Drang» que constituyó el arranque del Romanticismo en Europa—. Esta actitud rebelde, discordante y revolucionaria está presente de una u otra forma en prácticamente todos los autores expresionistas, que pertenecían o creían pertenecer a una élite intelectual a la que seguía negándosele la posibilidad de transformar el mundo. Sobre tal creencia descansan las notas fundamentales del Expresionismo alemán: el rechazo de una sociedad en descomposición, decrepita y ruinoso; y los sentimientos de desesperación, absurdo u horror que, ante esta situación, invaden al artista (y cuya mejor expresión gráfica la tenemos en el significativo lienzo de Edvard Munch gráficamente titulado *El grito*). De dichas notas se derivan otras, tales como su talanteseudorrevolucionario y neohumanista, su tono profético y visionario —acentuado durante la Primera Guerra Mundial—, su anticonvencionalismo, etc. No menos importante es la cuestión formal, de la que a menudo ha querido hacerse la única relevante: el talante radicalmente anticonvencional del Expresionismo alemán —que en determinados casos enlaza con el decadentismo y el simbolismo— motivó una auténtica revolución del lenguaje y las formas literarias. Esto podía empujar a determinados autores a alguno de estos extremos: uno, el patetismo y los excesos emotivos —en los que incurrieron figuras de segunda fila—; otro, el alarde experimentalista, un cierto manierismo cuyo atrevimiento pudo rozar la exageración.

Los expresionistas —como buenos neorrománticos— mantenían que el arte tenía que ser una exteriorización, una recreación del «yo» del artista; por tanto, no había más belleza que la surgida del interior del sujeto, ni más norma que la que éste quisiera imponerse —si es que quería imponerse alguna— en aras de la expresividad, verdadera piedra de toque del ideario expresionista. Evidentemente, la belleza a la que pudiera aspirar el Expresionismo nada tiene que ver con el ideal clásico: en un sentido romántico, para los expresionistas toda vivencia es consustancialmente bella; al arte le corresponde escarbar en el yo, en su experiencia intransferible y única, para descubrir en su interior la belleza de su verdad. Pero no siempre lo que allí pueda encontrarse ha de ser necesariamente bello, al menos no según los cánones convencionales: el dolor, el sufrimiento y el horror se hallan presentes en el corazón humano unidos a los sentimientos de placer, alegría y plenitud. La celebración de la belleza y la estética de la «pureza» practicadas por los esteticistas se rompen en manos de los nuevos autores en un culto a lo horrendo y lo repugnante que supera la morbosidad decadente para intentar ser una real indagación en el inconsciente humano. Junto a las doctrinas marxistas en el terreno socio-político —heredadas del Naturalismo y sobre las cuales inciden los expresionistas con escasa convicción—, el método psicoanalítico del vienés Freud se convierte para los jóvenes artistas en el

medio idóneo para el acercamiento a una radical transformación del ser humano, las artes y toda la realidad en su conjunto.

Para los autores germanoparlantes el Expresionismo fue el modo artístico de traducir la crisis que a nivel colectivo estaban experimentando la sociedad, la cultura y el pensamiento contemporáneos, y que a nivel individual se veía obligado a sobrellevar el ser humano en una existencia alienada y alienante, absurda en su vacío sinsentido. Era necesario, por tanto, que el arte expresionista fuese consustancialmente antirrealista, pues el no sometimiento a una realidad indeseable y la ruptura de toda lógica hacían posible la aspiración a un nuevo mundo (tema recurrente de la literatura expresionista). Surgía así un yo radical que podía expresarse mediante un arte renovadamente imaginativo y en continua búsqueda de las relaciones esenciales entre lo espiritual anímico y lo material sensual; o lo que es lo mismo: el Expresionismo desempeñó el papel que en otros países jugaron movimientos similares con denominaciones diferentes; se constituyó como el primer Vanguardismo germano y, sobre todo, hizo de crisol donde iban a fundirse diversas vanguardias europeas —el Dadaísmo (nacido en Zúrich en 1916), el constructivismo de Erwin Piscator (1993-1966) y el foráneo surrealismo son excelentes muestras de lo que podríamos considerar ya un «Postexpresionismo»—.

5. Representantes del Expresionismo germano

a) *El formalismo expresionista*

La figura del lírico austríaco Georg Trakl (1887-1914) tiene en el panorama literario germano un cierto valor emblemático. Se le considera una especie de profeta en el ambiente prebélico, sobre todo por su significativo suicidio a raíz de su experiencia en la guerra; literariamente, nos interesa subrayar que, en efecto, en su obra lírica pueden localizarse un antes y un después de la intuición del clima de horror y destrucción que habría de inundar Europa. Su obra se inició en un esteticismo similar al de Hofmannsthal del que puede citarse como muestra su libro *Del cáliz dorado (Aus goldenen Kelch)*. Estos primeros versos se dejan invadir por cierta melancolía, por el tono elegíaco y por un refinamiento preciosista y artificioso de deuda posromántica y decadente; aunque algo frías por su distanciamiento, en estas composiciones iniciales Trakl nos transmite su sentido dolor por la desaparición de determinadas formas de vida y por la fugacidad del tiempo. Su producción lírica se oscureció progresivamente con imágenes tópicamente expresionistas; de ellas surge un mundo carente de humanidad y de toda posibilidad de salvación y por el cual se lamenta el poeta con tonos desesperados.

La obra poética de Gottfried Benn (1886-1956) sorprendió a sus contemporáneos

por su prosaísmo y sobriedad, y a nosotros por constituir una muestra extrema de los tópicos expresionistas. Por sí solos, títulos como *Morgue* (1912), *Carne* (*Fleisch*, 1917) y *Ruinas* (*Schutt*, 1919) bastarían para dar una idea del talante de su producción. Si eliminamos de ella lo que hay de pose, de moda de una época, podemos destacar en su obra el tratamiento de la temática del hastío vital, en la cual tendía con frecuencia y facilidad a la consideración filosófica. Su lírica adquiere mayor vivacidad cuando nace de su contemplación burlesca de los llamados «logros» de la civilización contemporánea; a éstos les contrapone un mundo primitivo y esencial entrevisto en los mundos del sur, de las drogas y del alcohol, gracias a los cuales el hombre puede mantenerse fiel a los elementos inconscientes que la sociedad moderna intenta reprimir en nombre de la cultura. Su culto al primitivismo y a los instintos primordiales motivó el apoyo inicial de Benn a los nazis. Más tarde adoptó una postura de cerrazón artística que se tradujo en cierto esteticismo de raigambre expresionista, como si confirmase de este modo sus ideas de juventud sobre el hastío vital y la ineficacia del arte para actuar e incidir sobre la actualidad (*¿Pueden los poetas cambiar el mundo?*, 1931).

Debido a su talante comprometido tanto con el ser humano como con el arte, el Expresionismo se diluyó con facilidad bien en posturas políticas, bien en elementos meramente expresivos. Con frecuencia cayó, por tanto, en la órbita de los Vanguardismos europeos, concretamente del Futurismo italiano, del cual existen innumerables resonancias en la Vanguardia germana. Entre los líricos que optaron por una poesía experimentalista y formalmente provocativa podemos destacar a Franz Werfel (1890-1945), uno de los más decididos partidarios de una expresividad basada en la libertad gramatical. Se opuso siempre al realismo literario y propugnó el cultivo del subjetivismo por medio de un arte reflexivo e intimista —emparentado con el de Rilke y Hofmannsthal— que se negase a toda intervención en la realidad.

b) *Expresionismo y compromiso sociopolítico*

La agitación y rebeldía sociopolítica características del Expresionismo germano tuvieron su mejor acomodo en la novela y en el teatro. De los novelistas podemos decir que intentaron superar la estética y la ética realistas (el grueso de los narradores germanos de este período son considerados en los *Epígrafes 2 y 3 del Capítulo 10*); por su parte, los dramaturgos expresionistas, herederos de un teatro naturalista de gran resonancia (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 5.c. del Capítulo 9*), expresaron su denuncia como resultado de su credo libertario o socialista de corte utópico.

I. LA PROSA: HEINRICH MANN. En la línea satírica y sociopolíticamente combativa de otros expresionistas alemanes se halla la producción de Heinrich Mann (1871-1950), cuya actitud y obra desembocó finalmente en un compromiso integral con el hombre. Con motivo de la llegada al poder del partido nazi, Heinrich Mann

abandonó Alemania y se refugió en diversos países de Europa que se veía obligado a dejar conforme avanzaba el ejército de Hitler, refugiándose por fin en los Estados Unidos.

Su obra narrativa se inició con esa mordacidad que le será característica durante toda su carrera literaria. Bajo el ropaje de un aparente decadentismo tardío, en novelas como *Flautas y puñales* (*Flöten und Dolche*, 1905) y *El retorno del Hades* (*Die Rückkehr von Hades*, 1911) Heinrich Mann se aplica a satirizar inteligente y despiadadamente la decadencia de un Berlín libertino, insolidario y despreocupado. Pero el más perfecto resumen de sus aspiraciones literarias y de sus intereses políticos lo hallamos en la trilogía formada por las novelas *El súbdito* (*Der Untertan*, 1916), *Los pobres* (*Die Armen*, 1917) y *La cabeza* (*Der Kopf*, 1925). Con ellas intentaba realizar Heinrich Mann un balance crítico de la burguesía guillermina, aunque con dos diferencias básicas frente a otros expresionistas políticamente comprometidos: la primera, que Mann trataba sin temor alguno acontecimientos de la vida contemporánea; y segunda, su tendencia duramente satírica, extraña por lo general a la tradición germana. Su mejor logro literario es el tratamiento del héroe: según el autor, el burgués está llamado al reaccionarismo no sólo por su extracción de clase, sino también por educación —en una parodia de la «novela de formación» («Bildungsroman») —; lo más grave, parece concluir Heinrich Mann, es que también el obrerismo y la socialdemocracia están dejándose ganar en Alemania por un capitalismo cuya decadencia llega a tales extremos que ha de defenderse por medio del más repudiable autoritarismo.

II. EL TEATRO: WEDEKIND. Frank Wedekind (1864-1958) se inició en el teatro en contacto con autores naturalistas, fundamentalmente con Hauptmann. No obstante, siempre se manifestó como un espíritu rebelde e independiente, tanto viviendo la bohemia en París y Múnich como colaborando en revistas satíricas —por lo que fue encarcelado— y dirigiendo teatro. Los excesos de su obra tienen su origen en su personalidad: tendencia a lo grotesco cuando intenta ser irónico, inverosimilitud de argumentos y un peculiar moralismo desprendido de su defensa de una tesis determinada.

Su primer drama interesante, *El despertar de la primavera* (*Frühlings Erwachen*, 1891), presenta de forma impresionista un argumento intencionalmente naturalista: el nacimiento del instinto sexual en la adolescencia (esta vez, con un entendimiento por parte del mundo adulto que no suele encontrarse en la exposición del tema). Pero sus obras más significativas y características son las compuestas como afirmación de lo primitivo, lo instintivo e irracionalmente vitalista: Wedekind se interesaba así por el tema del hombre nuevo y el nuevo reino, en contraposición a la decadencia del hombre y la sociedad burgueses, y se convertía en uno de los precursores del Expresionismo literario. Siguiendo sus inclinaciones, su crítica tuvo como objetivo fundamental la moral convencional, concretamente la moral sexual, proponiendo en

dramas como *El espíritu elemental* (*Der Erdgeist*, 1895) y *La caja de Pandora* (*Die Büchse der Pandora*, 1902) una vuelta a comportamientos sexuales naturales en sintonía con los instintos humanos.

III. OTROS DRAMATURGOS EXPRESIONISTAS. Georg Kaiser (1878-1945) se distingue del resto de dramaturgos alemanes contemporáneos por su escepticismo, como si fuese el más desencantado por la marcha de esa «revolución integral» que el Expresionismo proponía. También es característico de su obra el tratamiento del conflicto de autoridad —bajo la forma del enfrentamiento padre/hijo—, acaso en el convencimiento de que el autoritarismo latente en toda relación personal impide dicha revolución. Sus piezas más importantes casi conforman una trilogía sobre el tema: *Coral* (1917) y *Gas* (1918) tratan de la ruptura de la relación entre padre e hijo. Éste ha asumido el compromiso de defender a los obreros de la empresa paterna, pero una vez que el joven ha prometido repartir los beneficios con los trabajadores, la fábrica sufre una explosión de gas. Significativamente, el intento de realizar comunas rurales fracasa estrepitosamente, porque realmente el obrero depende de la técnica, la máquina y la industria capitalista. Este planteamiento de la alienación y deshumanización de los obreros es precisamente la que prima en la representación de *Gas II* (1919), pieza que remata la trilogía.

En cuanto a Carl Sternheim (1878-1942), también su producción dramática es altamente significativa en el panorama de la literatura expresionista. Entre 1909 y 1915 compuso un ciclo de comedias sobre el ocaso de la burguesía cuyo realismo dramático embebido de nuevas técnicas preludia en gran medida la obra teatral de Brecht. En *De la vida de un héroe burgués* (*Aus dem bürgerlichen Heldenleben*) realiza una crónica realista en clave satírica de la burguesía del imperialismo guillermino, cuya aniquilación pretende. El individuo burgués al que ya antes los realistas habían considerado virtuoso en tanto que representante del progresismo y los nuevos valores sociales, es contemplado por Sternheim desde múltiples perspectivas (personal, ideológica, política, etc.) para llevar al espectador a la conclusión de hallarnos ante un ser estúpido y vanidoso que no merece respeto alguno.

6. Kafka

a) Vida y obra

Franz Kafka nació en 1883 en Praga. Su familia pertenecía a la pequeñoburguesía judía y germanoparlante que paulatinamente iba abriéndose paso gracias al comercio en la sociedad austrohúngara. Estudió Derecho y Filología, aunque esta última carrera la abandonó por juzgar que le sería más útil una futura profesión sin interferencias con su vocación literaria.

Sus primeros relatos comenzó a componerlos sobre 1907, cuando ya trabajaba como asesor jurídico de una empresa de seguros. De esta época data también su amistad con Max Brod, principal difusor y admirador de su obra. Con él viaja por Europa animado por su deseo de experimentar los ambientes artísticos y de seguir cultivando su faceta literaria (que le alienta a comenzar la redacción de su diario y de su abultado, sincero y revelador epistolario). En casa de Max Brod conoció en 1912 a Felice Bauer, su primer gran amor; con ella vivió una curiosa relación que, como todas las de Kafka con las mujeres, estaba abocada al fracaso: Felice no pudo ser para él motivo de inspiración, sino simplemente una confidente particular. Los mejores y únicos frutos de su amor por ella son sus escritos, tanto sus cartas como los relatos; con ellos —recordemos *El fogonero* (que más tarde será primer capítulo de *América*) y *La condena* y *La metamorfosis* (ambas publicadas poco después)— iniciaba Kafka su andadura narrativa.

Kafka se sintió por fin con fuerzas para abandonar el hogar paterno en 1914, y alquiló por vez primera una habitación propia; es la época de *El proceso*, de la continuación de *América* y de la aparición de *La metamorfosis*. Fueron años de aislamiento, de búsqueda de soledad y tranquilidad, cambiando repetidamente de domicilio como enemistado con un mundo que le negaba todo y al que nada le debía. Invadido por la tuberculosis, sus relaciones las medía por patrones literarios (escribía cartas continuamente, siendo esclarecedoras y patéticas las dirigidas a Milena, su traductora al checo) e incluso reconsideró su vida entera en clave epistolar (las *Cartas al padre* invitan a una lectura psicoanalítica tentadora por tratarse de una verdadera confesión sobre su infancia y su tensa dependencia de la figura paterna). Con la entrada de la década de los veinte, Kafka se encerró aún más en sí mismo: su escritura se adensó y dificultó en relatos cortos y aforísticos de los que son buena muestra *Un artista del hambre*, compuesto en 1922, y la novela *El castillo*; dejó de escribirle a un buen número de sus amigos y sólo permitía que le visitasen determinadas personas, como el médico Robert Klopstock y la afable judía Dora — con la cual se escapó en sus últimos años de vida a Berlín: en 1924 Max Brod y un tío de Kafka fueron allí para llevárselo consigo e intentar así salvarlo de la tuberculosis —. Kafka moría el 3 de junio de 1924 en Praga, acompañado por Brod, Dora y Klopstock. Su última voluntad, expresada a su amigo Max y afortunadamente no respetada por éste, fue que muchos de sus escritos fuesen destruidos.

b) *La producción narrativa de Kafka*

Antes de entrar a reseñar algunas de sus narraciones más conocidas, hemos de recordar que Kafka escribió buena parte de su obra antes o durante la Primera Guerra Mundial, aunque fue publicada más tarde. Es interesante advertirlo para situar así su producción en su momento histórico: Kafka supo dar forma de verdad artística al sentimiento progresivamente generalizado de desarraigo vital y afectivo que, de

modo radical, experimentaba por esta época el ser humano. Habían pasado los años de resistencia revolucionaria a un mundo cambiante, industrializado, capitalista; y había vencido un progreso artificial cuyas complejas formas de poder superaban al individuo y en cuyo nombre iban a ser sacrificadas la paz mundial y la vida de muchos hombres. El tema de la industrialización, frecuente ya en la literatura realista, adquiere entonces proporciones míticas, transformándose en una variación sobre el tema del mal y sobre las formas de que lo reviste el capitalismo cuando lo disfraza de progreso y lo hace irreconocible e incontrolable. De aquí nace igualmente el tema del laberinto característico de muchos relatos kafkianos —*El castillo* es sin duda el más significativo—: la idea del mundo como laberinto presupone la consideración de la existencia humana como un mero azar que supera con mucho cualquier pesadilla. La vigencia de la obra de Kafka se debe precisamente al hecho de haber sabido sintonizar con esta experiencia colectiva y universal y haberle prestado forma artística a través de un proceso de extrema subjetivación, a través de la fidelidad a un individualismo exacerbado hasta el dislocamiento.

I. «EL PROCESO». Durante 1914 compuso Kafka *El proceso* (*Der Prozess*), novela que no fue publicada hasta 1925, un año después de su muerte. *El proceso* es una de las novelas de Kafka más comentadas e influyentes, pues responde por entero a las características más sobresalientes de su producción narrativa sin presentar estructural, formal o estilísticamente más dificultades que las inherentes al pensamiento kafkiano. Dispuesta más o menos convencionalmente en diez capítulos, *El proceso* desarrolla el tema de la existencia humana sometida a unas leyes desconocidas; todos los personajes se mueven en base al respeto y fidelidad a tales leyes; y el protagonista central se halla así encerrado en un laberinto vital cuya única salida será la muerte.

Al empleado de banca Josef K. se le arresta el día de su treinta cumpleaños, aunque se le permite seguir acudiendo a su trabajo hasta ser convocado a un primer interrogatorio. Como en la sala repleta por un público que jalea o vitupera sus declaraciones no puede distinguir al juez ni a los funcionarios de Justicia, Josef K. se dedica a buscar su auto de procesamiento por salas y oficinas; pero la situación le acarrea continuos trastornos personales y profesionales, y decide contratar a un abogado. Habiendo contactado también con el capellán de la cárcel, éste parece darle la clave del asunto, pero se la expone por medio de una parábola cuya moraleja no logra entender el protagonista. La novela se cierra el día del trigésimo primer cumpleaños de Josef K., cuando se le vuelve a arrestar y se le invita a quitarse la vida: él, impertérrito, decide no ahorrarle trabajo a las autoridades que velan por su caso y que se ven obligadas a ajusticiarlo.

Las posibles lecturas de *El proceso* son múltiples y sabrosas: dejando a un lado el tema de la burocracia como máquina implacable y ajena a todo control, podemos señalar el de la culpa y su expiación, que aparece con frecuencia en su obra y en la de otros expresionistas. El pensamiento de Kafka parece responder en este sentido a un

escepticismo nihilista: la culpa está en el interior mismo del hombre y del sistema, sin que haya salida alguna; no existe, por tanto, motivo para la desesperación, pero sí para una desesperanza sin estridencias frecuente en su producción.

II. «EL CASTILLO». Frente a *El proceso*, cuya complejidad no impide una lectura relativamente fácil, *El castillo* (*Das Schloss*) —novela inconclusa publicada en 1926— es la obra más difícil de Kafka. Acaso sea también su testamento literario, a cuya composición se dedicó continua e ininterrumpidamente desde dos años antes de su muerte. Uno de los problemas que plantea es el de su discontinuidad: incluso los capítulos sobre cuya disposición definitiva no hay dudas se nos presentan como retazos descriptivos donde alternan impresiones y reflexiones de tono aforístico a los que tan dado fue Kafka —véase, si no, *En la construcción de la muralla china* (*Beim Bau der chinesischen Mauer*)—. *El castillo*, obra profunda y simbólica donde la haya, auténtica metáfora de la existencia contemporánea, invita por tanto a una lectura fragmentaria y pausada, a una reflexión continua sobre los complejos aspectos que trata.

Intentaremos resumir y estructurar su argumento: el agrimensor K. llega a los pies de un castillo y se detiene a dormir en una fonda del pueblo cercano. Por curiosidad intenta llegar al castillo, pero ningún camino logra llevarlo a él; cuando vuelve a la fonda encuentra en ella a dos ayudantes para su función de agrimensor —que él realmente no ha solicitado—. Más tarde un tal Barnabas le entrega una carta en la que se le convoca al castillo, donde conoce a Frieda, amante de su «jefe» Klamm, con el cual no consigue hablar. Sí contacta con el alcaide, que le comunica confusamente que no necesita agrimensor; en contrapartida se le nombra bedel de la escuela, donde vivirá con Frieda. Obsesionado por conocer a Klamm, intenta llegar a él por medio de Barnabas, con quien departe durante tanto tiempo que la amante, cansada de esperar, abandona la casa. K. es convocado nuevamente al castillo y habla por error con Bürgel, quien por fin le explica el funcionamiento del castillo y el papel que se espera desempeñe en él. Al día siguiente es como si todo hubiese cambiado, como si se siguiesen instrucciones que él no ha recibido, punto en que se corta la obra.

Pensamos que esta somera exposición del argumento de *El castillo* puede bastar para acercarnos a sus posibles lecturas (cuyo verdadero sentido se lo proporciona, en todo caso, el lector). No renunciamos, con todo, a insistir sobre la importancia del tema del laberinto en la producción narrativa de Kafka: la experiencia humana de la progresiva pérdida de todo referente y de las dificultades para identificarse y sentirse uno mismo, así como al mundo en torno, determinan la idea kafkiana del cosmos como laberinto. Se produce en consecuencia una importante reducción de los horizontes vitales y una arbitrarización del mundo en tanto que caos informe e inconexo cuyo sentido último se escapa: todo semeja una pesadilla, un sueño del que es imposible salir por carecer de clave para discernir entre vigilia y sueño. O lo que es lo mismo: dejarse vencer por la irrealidad, por el sueño, significa adentrarse en un

laberinto del que no merece la pena regresar, pues la realidad está igualmente hecha de arbitrariedad y sinsentido.

III. «LA METAMORFOSIS». En 1915 publicó Kafka su novela corta *La metamorfosis* (*Die Verwandlung*), sin duda su obra más leída tanto por su brevedad y fácil lectura —frente a otros relatos— como por lo significativo de su argumento, temática y estilo, de los que *La metamorfosis* es una excelente muestra.

En realidad, si no fuera por su original e insólito punto de partida y por su marcado alegorismo, esta novela no dejaría de ser un relato relativamente tradicional y más o menos respetuoso con las convenciones del género. Escrito desde un realismo incluso minucioso, el hecho de que en *La metamorfosis* el protagonista, Gregor Samsa, aparezca desde la primera página transformado en escarabajo, no deja de ser simplemente anecdótico (aunque también magistralmente alegórico). La historia de *La metamorfosis* es, en esencia, la del rechazo a lo ajeno: en este caso, el de la familia hacia quien repentinamente ha dejado de ser lo que era —hijo y hermano— y se ha convertido en un extraño. La primera reacción de los habitantes de la casa y del mismo Gregor es de sorpresa, pero después la «transformación» es aceptada con relativa «naturalidad»; la familia sólo pretende que él, el escarabajo, el hijo y hermano, no se deje ver; es decir, en este caso la situación —la típica «situación kafkiana»— pide ser obviada, silenciada, ignorada. La muerte de Gregor supone, por tanto, una liberación no sólo para la familia —cuya sorpresa y dolor iniciales se tornan indiferencia y odio—, sino, sobre todo, para el mismo protagonista, cuyo desaliento crece al ritmo de la incomprensión de quienes lo rodean y para quien la muerte supone la liberación definitiva.

IV. «AMÉRICA». La novela *América* no es una de las más conocidas obras de Kafka, pues ofrece un plan argumental y un tono narrativo más o menos «clásicos» ajenos al resto de su producción. La novela responde a grandes rasgos a las convenciones del género germano de la «novela de formación», siendo su tema el de la maduración de la personalidad en un nuevo ambiente. Se da por tanto en el Kafka de *América* un deseo de comunicación relativamente tradicional; un afán de reflejar el mundo como lugar donde aún son posibles las experiencias personales y de entender la literatura como modo de compartir esas vivencias.

c) Valoración de la obra kafkiana

Suele repetirse el tópico de que la obra de Kafka se resiste a todo intento de interpretación y clasificación. Ciertamente; su genialidad como representante del espíritu del siglo xx lo ha convertido en uno de los mejores ejemplos de las formas de vida y producción del artista contemporáneo; y a su obra en paradigma de creación literaria, en referencia inexcusable de la narrativa de nuestro siglo. Es precisamente

sobre este aspecto sobre el que a nosotros nos gustaría insistir: preocupado por una especie de «revolución integral» del hombre, en Kafka puede localizarse sin problemas el influjo de las ideas marxistas y freudianas; pero quizás interese, más que nada, por su radical, genuino y original sentido vanguardista. No olvidemos que el Expresionismo viene a ser el crisol de la Vanguardia alemana y centroeuropea; queremos decir con ello que, pese a las sabrosas posibilidades de una interpretación psicológica y filosófica (en clave existencialista), preferimos insistir en una valoración estrictamente literaria de la obra kafkiana, sin renunciar por ello a las indispensables connotaciones históricas, filosóficas, sociológicas (ideológicas en suma). Aun con su genialidad y sus peculiaridades, la obra kafkiana responde inequívocamente a su época y, desde consideraciones artístico-literarias, podemos catalogarla como expresionista, si bien en un sentido amplio.

El que se pueda contar hoy a Kafka entre los maestros de la narrativa de nuestro siglo se debe a su ruptura con todas las convenciones del género: pervierte literalmente toda posible identificación con sus personajes, arrasa todos los posibles indicios de relación causa/efecto —en todos los niveles del relato— y rompe con la tradición realista de la novela como reproducción de una vida o como intento de interpretación y explicación del mundo. Sus novelas y relatos no respetan las convenciones del género narrativo, renuncian a la acción —que parece estancada y sin posibilidad de desarrollo— y ensayan unas formas de descripción oníricas revestidas de cotidianidad que le han ganado el calificativo de «kafkiano» a todo hecho que, pese a su aparente normalidad, es radicalmente absurdo. Kafka nos presenta a personajes considerados desde el extrañamiento y a los que el lector contempla desde una distancia que evita toda corriente de simpatía tanto como de rechazo: personajes abúlicos, sin voluntad real y alienados, que parecen moverse sin plan preconcebido, paseándose por las páginas como al azar. Es como si en su obra hubieran encontrado su mejor acomodo la arbitrariedad y la relatividad conformadoras del pensamiento contemporáneo: no existen en ella motivaciones lógicas aparentes; todo parece seguir unas reglas desquiciadas sobre las que nadie se pronuncia y que nunca llegamos a conocer. Estamos ante una obra innegablemente ahistórica pero en la cual ocupan un lugar central el tiempo y el espacio, siempre presentes de una u otra forma: el primero, por omisión, como si la ausencia de un tiempo cronológico les hiciese cumplir a los personajes la maldición del desconocimiento y la falta de medida de su propio ritmo vital (no en balde la muerte aparece con frecuencia, sin pudor pero sin trascendencia, en la obra kafkiana); el espacio, por su parte, está tratado de una forma muy particular: pese a la continua sensación de familiaridad, el lector no puede sustraerse al ambiente de irrealidad y pesadilla en que se mueven irrelevantemente los personajes. El tono interrogativo, la sensación de absurdo, el clima de onírica irracionalidad se revisten en la narrativa kafkiana del misterio de un mundo escondido en formas arbitrarias e incomprensibles y cuyo verdadero sentido se halla en su anormalidad.

Estamos, en definitiva, ante una renuncia evidente a servirse de la literatura como una forma de explicar el mundo y, mucho más aún, de comunicación con él. Sólo la intuición, y no la razón ni los sentidos, le posibilita al artista el acercamiento a la realidad, aunque no disponga —en principio— de los medios expresivos necesarios ni confíe ni le sean suficientes los usuales. Como otros maestros de su época —especialmente líricos—, Kafka se ve obligado a confiar en la intuición del lector como único lugar posible para la comunicación (de ahí que se entregara sin reservas a la escritura de diarios y cartas, mientras que sus mejores relatos los dejó en un cajón y pidió en su lecho de muerte que fueran destruidos). Estamos, en definitiva, ante una Vanguardia que llega más allá de lo «establecido»: sólo un pleno subjetivismo de tonos, formas y obsesiones innegablemente irracionales, puede intentar arrojar algo de luz sobre las páginas del genio de Kafka.

1. Cultura alemana de entreguerras

Tras la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial, la formalización de una democracia merced a las estructuras de la República de Weimar no acabó con los gestos marcadamente autoritarios de algunas manifestaciones de la vida política germana, ni con el incumplimiento cada vez más patente de los principios constitucionales denunciado por los partidos y las personalidades de izquierda, entre ellos numerosos escritores. Al año siguiente de la rendición de Alemania las tensiones eran bien notorias: la intentona golpista de Kapp había fracasado, en el Ruhr las revueltas eran continuas y la inflación y el paro se habían disparado alarmantemente. Ante la situación en que se encontraba el país, al fascismo germano representado por el partido nacional-socialista —partido «nazi», según sus siglas— no le fue demasiado difícil sintonizar con la mayoría del electorado alemán, aun después del fracaso de un primer intento serio de viraje autoritario en 1923 por parte de Hitler y Ludendorff. Concluía así un período democrático en que la falta de consenso, la división de los partidos de izquierda y la disolución de la derecha tradicional en el autoritarismo reaccionario le habían dado el poder —paradójicamente, por las urnas— a un partido monolítico que negaba la esencia misma de los principios democráticos.

En este proceso de toma del poder por una derecha salvajemente autoritaria fue determinante la difusión de la ideología fascista gracias a la concentración en pocas manos de los principales órganos de opinión. Los estudiosos del tema siempre han estado de acuerdo en que para la llegada del partido nacionalsocialista al poder por la vía democrática fue decisivo el hecho de haber dominado los aparatos de difusión y control ideológicos. Prensa, radio y cine tenían un gran peso en la vida social de los años veinte y treinta, y en su mayoría fueron absorbidos por monopolios vinculados a la derecha reaccionaria; a la izquierda sólo le quedó tomar posiciones cada vez más arriesgadas contra tales aparatos, o agruparse en asociaciones de intelectuales, artistas, escritores, etc. a las que se persiguió hasta su práctica disolución o hasta ser controladas por los nazis. Hemos de recordar que, pese a la abolición expresa de la censura por la Constitución de Weimar, la presión de los sectores de opinión dominantes fue arrinconando cada vez más a los críticos y disconformes, primero con la anuencia de ciertos sectores, después por la fuerza. Se llegó de este modo al

extremo de que en pleno período democrático fuesen consentidas la cárcel por delitos de expresión, la persecución pública de escritores, la publicación de «listas negras», la confiscación y quema de libros, etc., motivos por los que, casi por necesidad, muchos autores se hallaban ya fuera de Alemania cuando en 1933 se instauró el Tercer Reich.

En virtud de su propia dinámica resolutive, la crisis vivida por Alemania —y que hubo de experimentar y solventar de una u otra forma toda Europa— desembocó en la Segunda Gran Guerra cuando las necesidades de este régimen autoritario e imperialista chocaron con los intereses de otras naciones del entorno o se vieron favorecidos formal o efectivamente por países aliados. Hasta llegar ese momento desencadenante a la vez que resolutive, también Alemania vivió un momento cultural especialmente conflictivo; como en gran parte de Europa y América, dos fueron los extremos a los que llegaron las artes de este período crítico de la historia contemporánea: o bien a una politización extrema de la cultura y del pensamiento; o, por el contrario, a la insistencia en un arte —más que «puro»— purista y que se negaba hasta tal punto a toda posible incidencia social, que degeneró en el ostracismo y le permitió al poder actuar impunemente.

2. Fundadores de la narrativa alemana contemporánea

A principios de nuestro siglo, la «novela de formación» («Bildungsroman») propuesta por los clásicos (Goethe, fundamentalmente) seguía actuando como punto de referencia del género en Alemania. De los realistas apenas si se habían heredado ciertos rudimentos técnicos útiles para el dominio de un género al servicio, salvo excepciones, de la exaltación y propagación de los valores burgueses, frente al de los mejores narradores realistas europeos, quienes le habían proporcionado al género una dimensión crítica.

a) Thomas Mann y la superación del Realismo

La superación de la situación en que se hallaba la novela alemana a principios del siglo xx se le debe en gran medida a Thomas Mann (1875-1955), en cuya obra puede situarse el punto de arranque de la actual narrativa germana. Al valorar su producción debemos ser especialmente cautos, pues si por una parte su aportación ha sido decisiva para la posterior conformación del género, por otra, en el marco de una historia universal de la literatura, el conjunto de su obra no tiene el peso específico de la de otros grandes maestros de la narrativa de nuestro siglo (a pesar de contar con hitos importantes que lo hicieron merecedor del Nobel en 1929).

Herederero del Expresionismo, representó al sector dominante de la intelectualidad alemana que, sin romper con el sistema burgués, pretendía una renovación ilustrada,

una especie de comunismo humano que nunca pasó del papel. Su obsesión por la objetividad y la fidelidad históricas lo empujaron a un compromiso continuo resuelto de diversas formas durante su carrera, desde el conservadurismo en que cayó en los primeros años hasta el antifascismo, del que fue uno de los más brillantes representantes entre los años treinta y cuarenta —como muestra podemos quedarnos con *Mario y el mago* (*Mario und der Zauberer*, 1930), donde el sadismo y la violencia fascistas adquieren formas y proporciones simbólicas—. Thomas Mann encarriló su producción por unas vías que, sin ser especialmente novedosas, prometían unas posibilidades hasta entonces insospechadas en la narrativa germana. Su proposición fue la de una novela prácticamente de tesis, eminentemente intelectualista y reflexiva —caracterización que con preferencia se le sigue reservando a la novela germana centroeuropea—; pero también levemente irónica, refinadamente culta y, por tanto, formalmente respetuosa con la tradición, frente a la cual no adopta Mann una actitud discordante, aunque sí superadora.

Buena prueba de la anterior afirmación es una de sus novelas más nombradas, *Los Buddenbrook* (1901): esta obra sigue, por un lado, el camino trazado por el Realismo germano, dada su preferencia por retratar la altoburguesía y por el tono conciliador; por otro, opta por una historia generacional antes que individual, como había sido usual en la tradición germana; en tercer lugar, se deja teñir de cierto decadentismo heredado de la estética del fin de siglo; y, por fin, inaugura un uso del lenguaje riguroso, analítico, casi frío, por el que habría de guiarse en Alemania el género a partir de él. Pero *Los Buddenbrook* es también mucho más: en primer lugar, y sobre todo, una novela social de la descomposición de una época —como lo era en su conjunto la obra sarcástica y crítica de su hermano Heinrich (*Epígrafe 5.b.I.* del *Capítulo 9*)—; era el resultado de enfrentarse al tema de la decadencia burguesa desde una perspectiva histórica seria y objetiva, alejada de tópicos, edulcoraciones y estridencias anteriores; y también fruto de una sensibilidad fundamentada en el pensamiento político y cultural de la época y asumida desde una postura de coherente reflexión que le había faltado a los realistas. Thomas Mann se sirvió de documentos de su familia y de sus propios recuerdos para trazar en *Los Buddenbrook* la historia de cuatro generaciones durante todo el siglo pasado. Como narrador, se preocupa por el desarrollo externo e interno, colectivo e individual, social y psicológico de los personajes; pero su interés se centra en el tratamiento del tiempo, cuyo paso lleva a la familia a su ocaso y final desaparición con la muerte de su último integrante, un artista —ya veremos sus implicaciones en la obra de Mann— que muere sin descendencia. Paralelamente a esta descomposición casi fisiológica se palpa en el ambiente un declive espiritual que se adueña de la novela en forma de angustia y abulia, como si el progreso social, económico y cultural de la sociedad moderna implicase un decaimiento vital (idea que Thomas Mann recoge de Schopenhauer, quien afirmaba que el desarrollo del conocimiento humano aparejaba una mayor conciencia del sentimiento de dolor y muerte imperante en el mundo).

El tema de la disociación entre la vida corriente y la vida del artista, el cual debe asumir estoicamente el dolor surgido de su enfrentamiento con la sociedad, fue uno de los favoritos de Thomas Mann, que lo trató con magistral sensibilidad en algunas de sus mejores novelas. En la novela corta *Tonio Kröger* (1903) el tema ocupa por vez primera en su producción un lugar central; pero, en su empeño de mantener la tesis de la negación de la esencia del arte por la sociedad burguesa, el autor adopta un tono ensayístico y casi didáctico que impide la afloración de un verdadero arte narrativo. La obra que de forma más sensible y efectiva se acerca al tema es *Muerte en Venecia* (*Tod in Venedig*, 1913), una de las pequeñas joyas de la narrativa de Thomas Mann. Con una Venecia melancólica y decadente como fondo y con la muerte como remate, el autor va trenzando la historia de la relación del viejo artista con el joven autor novel, entre los cuales flota un deseo homosexual prejuizado y no entendido por una sociedad convencional.

Otra de las constantes de toda la obra de Mann fue su afán de contemplar la realidad desde una perspectiva histórica, hasta el punto de que uno de los problemas de su producción es el enjuiciamiento desde la historia de todos los aspectos de su vida, cuyas aparentes trascendencia y relevancia pueden deformar su sentido y alcance. Desde este punto de vista, Thomas Mann fue el mejor representante de una especie de humanismo contemporáneo alemán caracterizado por su fluctuación entre el escepticismo y el optimismo históricos. Entre ambos extremos se hallan precisamente dos novelas muy distintas: *La montaña mágica* (*Zauberberg*, 1924) surge de subvertir las intenciones de la «novela de formación» típicamente germana, contemplando irónicamente los inútiles esfuerzos de la sociedad por educar a los jóvenes en unos valores que son ignorados y despreciados en los nuevos tiempos. Por su parte, *Doktor Faustus* (1947) es una recreación del mito de Fausto mediante la cual Thomas Mann pretende dar su particular visión de la historia alemana. Contrapone en ella la figura original —el Fausto a la búsqueda del conocimiento— con la de un artista moderno, con la distancia impuesta por los cuatrocientos años que median entre ellos y la lectura de la historia reciente alemana. Algo anteriores a *Doktor Faustus* fueron otras novelas de tema histórico-mítico escritas por Mann en el exilio y que hoy pueden ser más o menos sintomáticas de la práctica de una literatura antifascista —citemos *Carlota en Weimar* (*Lotte in Weimar*, 1938), sobre las relaciones entre la joven y el anciano Goethe consagrado—.

b) *Döblin y la «nueva objetividad»*

El nombre de Alfred Döblin (1878-1957) está unido al de *Berlin Alexanderplatz* (1929), su novela más importante y una de las más significativas de la narrativa alemana contemporánea. Al estilo de otras grandes creaciones de la primera mitad de nuestro siglo —como *Ulises* y *Manhattan Transfer*, en cuya estela fue situada por sus contemporáneos—, la novela es un complejo y ambicioso fresco de la urbe moderna,

en este caso el Berlín del primer tercio del siglo xx, cuyo crecimiento e importancia cultural y política la convirtieron en una de las metrópolis emblemáticas de Europa. La sensación de decrepitud y decadencia que caracterizaba el tratamiento de la ciudad por los autores expresionistas deja paso en *Berlin Alexanderplatz* a una exaltación de la belleza del progreso, su superación de la gris existencia y la creación de una nueva sociedad con nuevas formas de vida.

Pese a su carácter vanguardista, *Berlin Alexanderplatz* nace de un intento de «nueva objetividad» cuyos métodos nada tienen que ver con los tradicionales: es el resultado, en Alemania, de la captación y reproducción del mundo moderno en su complejidad, incluyendo el tratamiento del tema de la alienación característico del Expresionismo alemán. *Berlin Alexanderplatz* es una epopeya de la ciudad del nuevo siglo cuyas formas son claramente experimentales y vanguardistas: Döblin no sólo maneja todos los resortes de la narración, sino que lo hace de forma omnisciente, como creador y dueño absoluto de su material narrativo; en *Berlin Alexanderplatz* hay lugar para todo: el diálogo dramático y la descripción lírica alternan con la narración; la estructuración en secuencias discontinuas fragmenta el punto de vista del narrador como en un «collage» y permite ocasionalmente la visión simultánea; y la variedad de escenarios es tal, y tan cambiante, que creemos encontrarnos ante una visión cinematográfica de toda la vida del Berlín de los años veinte, desde la de sus ambientes aristocráticos y altoburgueses a los proletarios de la plaza Alexanderplatz (de allí proviene el protagonista de la narración, Biberkopf, un ex-delincuente, un inadaptable al que la sociedad le niega toda posibilidad de reintegración).

En la producción narrativa de Döblin podemos señalar aún algunas otras obras reseñables. Anterior a su obra maestra es *Los tres asaltos de Wang-lun* (*Die drei Sprünge des Wang-lun*, 1915), donde relata el sofocamiento de una rebelión religiosa sectaria por las tropas imperiales chinas. La novela ofrece en realidad un tono político, que, junto a su temática religiosa y su alcance existencial, hacen de ella una buena muestra de la narrativa expresionista germana. Durante los años del dominio nazi Döblin se decantó por el más radical antifascismo y compuso una serie de novelas con las que intentaba explicar las causas y consecuencias históricas del nazismo y entre las que destaca *No habrá perdón* (*Pardon wird nicht gegeben*, 1935).

c) Musil

La producción narrativa del austríaco Robert Musil (1880-1942) se inició con *Las tribulaciones del pupilo Törless* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, 1906), que puede parecer a primera vista un breve y disciplinado relato en contra de la educación tradicional y, sobre todo, de los complejos que les creaba a los jóvenes. Pero esta novela va más allá, queriendo ser una indagación en el papel de la enseñanza como elemento fundamental para la selección y entrenamiento de las élites; es decir, intenta desvelar el mecanismo por el cual la educación inculca en los adolescentes los

principios de autoridad y orden que mantendrán y defenderán el poder para generaciones sucesivas. El tema no dejaba de ser delicado, y en *Las tribulaciones del pupilo Törless* Musil lo afrontó con decisión, lo trató en profundidad y consideró seriamente sus graves implicaciones, dejando que la acción de su novela transcurriese en un trasfondo de perversión social que tomaría cuerpo pocos años más tarde, cuando el odio, la crueldad y la humillación por el poder dejaran de ser los motores de una acción narrativa para convertirse en la razón de ser de las dictaduras fascistas.

La producción de Musil fue siempre muy exigente; el autor austríaco no se conformaba con mostrar aspectos parciales de la decadencia del mundo del siglo xx, sino que pretendía legar a las generaciones venideras —incluso más que a sus contemporáneos— la imagen total de un mundo incomprensible. *El hombre sin atributos* (*Der Mann ohne Eigenschaften*), su mejor obra, intentó ser ese gran cuadro, y a su composición se dedicó por entero desde 1930, después de escribir otras novelas y ensayos, así como algún drama. *El hombre sin atributos* quiere poner al desnudo al hombre moderno (no al individuo, sino a la generalidad, partiendo del conocimiento de sí mismo); de ahí la constante presencia del autor en la novela, para cuyo montaje es imprescindible su proceso de autoconciencia. La ausencia de prácticamente toda acción externa, la introspección, el tono digresivo y la ironía son los grandes pilares de esta ambiciosa novela inconclusa; su valor fundamental, lo que todavía hoy sigue convirtiendo a *El hombre sin atributos* en referente de los escritores contemporáneos, es su coherente, lúcida y valiente indagación, por medios expresivos diversos y enriquecedores, en la crisis de identidad del artista burgués del siglo xx, social e individualmente desorientado y obligado, por tanto, a vivir el desarraigo y la alienación.

3. Otros narradores alemanes

a) Hesse

Hermann Hesse (1877-1962) fue, de entre los novelistas alemanes del momento, el que gozó de mayor y más rápido éxito, debido fundamentalmente a que su tendencia al intelectualismo y la reflexión característica de la novela germana contemporánea, la realiza de forma más accesible al gran público, además de a través de una mentalidad humanitarista de gran aceptación. Su producción adopta tonos antipositivistas y anticapitalistas cuando arremete contra la falta de espiritualidad del mundo moderno, lo que le hizo ser, además, el escritor alemán más difundido fuera de sus fronteras entre los años 60 y 70 (cuando se convirtió en un maestro de la juventud «hippie»).

Toda su producción narrativa responde a tópicos neorrománticos más o menos

facilones y se centra en los conflictos espirituales, tratados en todas sus novelas desde una perspectiva religiosa relativamente anticonvencional. Su novela más compleja posiblemente sea *El lobo estepario* (*Steppenwolf*, 1927), que recoge las perturbaciones de identidad producidas por una educación convencional burguesa que intenta doblegar lo instintivo sin intentar antes conocerlo ni simplemente encauzarlo. Un tema similar desarrolla en *Demian* (1919), en la que un adolescente templea su personalidad en contacto con las ideas religiosas y morales de otro muchacho, siendo el centro de la narración la consideración del bien y del mal (personificados en el dios Abraxas). Por su parte, *Siddharta* (1922) es su obra más lírica; con ella quiere recrear el mundo religioso budista y, por medio del respeto de sus peculiaridades, considerarlo a la luz de la mentalidad occidental e invitar al lector a asumir la verdad de sus formas de vida.

b) Broch

A Hermann Broch (1886-1951) se le debe una de las más ambiciosas obras centradas en la decadencia de la burguesía guillermina. Como si de un inmenso retablo se tratase, *Los sonámbulos* (*Die Schlafwandler*, 1931-1932) se dispone como una trilogía integrada por *Pasenow o el Romanticismo 1888* (*Pasenow oder die Romantik 1888*), que retrata la preguerra y la destrucción de los valores humanistas; *Esch o la anarquía 1903* (*Esch oder die Anarchie 1903*), donde se describe el proceso de toma del poder por una pequeña burguesía amoral; y *Huguenau o la objetividad 1918* (*Huguenau oder die Sachlichkeit 1918*), donde la inmoralidad se impone definitivamente sobre los valores humanistas. La obra es fruto de un radical pesimismo histórico en un momento de ocaso de la cultura burguesa y, formalmente, se sitúa en la línea de renovación narrativa de los grandes maestros, con la peculiaridad tan germana de ofrecer digresiones continuas que rompen con la forma tradicional de la novela.

Su obra más importante es *La muerte de Virgilio* (*Der Tod des Virgil*, 1945), publicada simultáneamente en inglés y en alemán —Broch se hallaba en el exilio— y considerada uno de los grandes logros de la narrativa germana del siglo xx. *La muerte de Virgilio* es una novela esencialmente lírica que por medio del monólogo interior trata con sinceridad un tema de amplia repercusión en Alemania: el de la relación entre arte y vida, el de la oposición entre la tarea artística y el goce vital. En este caso, Broch se basa en una leyenda medieval sobre la muerte de Virgilio: cuando éste regresa a Roma desde Grecia, se le recibe en olor de multitud; todo es aplauso para su obra y para sí. Pero el poeta, en el cénit de su fama, se siente aislado y vacío: el arte le ha robado la vida, y tiene en esa especie de muerte espiritual una premonición de su muerte real. Decide entonces quemar el manuscrito de la *Eneida*, a cuya composición le había dedicado su vida entera; pero en su lecho de muerte Augusto logra convencerlo para que no lo haga, aprovechando su amistad para salvar

la obra y darle sentido: al regalarle su obra a su emperador y amigo en nombre del amor que los ha unido, Virgilio logra darle un último sentido a su vida, reconciliándose así con ella y consigo mismo.

c) Autores menores

Todavía podemos citar a algunos narradores alemanes cuya obra, de escaso interés en nuestros días, es sin embargo sintomática del período que les tocó vivir. El nombre de Lion Feuchtwanger (1884-1958) todavía hoy levanta ampollas en su país de origen, del que se exilió en 1933 y al que nunca regresó, negándose a ceder tanto al reformismo de la Alemania capitalista como al autoritarismo del Este. Intelectual comunista y antifascista por encima de todo, su producción se revistió de forma de novela histórica, actualizando en clave los sucesos del pasado para conjurar así sus fantasmas —ya fuesen las persecuciones de los judíos toledanos en España o de las brujas de Salem en los Estados Unidos—. Feuchtwanger también se interesó por el teatro —se dice que fue el «descubridor» de Brecht—: en 1930 representó *Éxito* (*Erfolg*) y se ganó la enemistad de sus compatriotas por ironizar sobre la grandeza alemana sin concesiones de ningún tipo. La obra fue rematada con otras dos, *Exilio* y *Los hermanos Oppermann* (*Die Geschwister Oppermann*), constituyendo una trilogía sobre la vida alemana en los años de entreguerras. Por su lado, de Erich Kästner (1899-1974) podemos recordar su novela *Fabián* (1931), obra facilona con notables dosis de intimismo y melancolía. Su protagonista se mueve en la sociedad industrial renunciando a toda posibilidad de coherencia moral y, cuando logra sobreponerse, su sacrificio final no tiene sentido, pues ya es demasiado tarde. Aunque esta novela de Kästner prácticamente carece de carga crítica, su obra lírica está marcada por un alto grado de compromiso político antifascista: no obstante, en algunos de sus poemas —destaquemos su libro *El canto entre las sillas* (*Gesang zwischen des Stühlen*, 1932)— reconoce el muy limitado poder agitador de la literatura y su escasa incidencia en la masa social.

Debemos recordar también a los cultivadores de la novela regional, de relativo éxito en este período, algunos de los cuales ya han sido considerados anteriormente (por ejemplo, Feuchtwanger, que criticó en ellas el intransigente tradicionalismo y la cerrazón espiritual de la antigua Baviera). Sobre la pobreza espiritual de las provincias escribió también Marieluise Fleißer —a la que consideramos en el *Epígrafe 6*—, autora muy considerada entre los sectores de izquierdas. Otros autores, sin embargo, prescinden de la combatividad y optan por un popularismo exento de implicaciones políticas: es el caso de Oskar Maria Graf, cuyas mejores obras, pese a reflexionar inteligentemente sobre el autoritarismo latente en la pequeñoburguesía germana, ofrecen una suave crítica que dista mucho de sus posturas anarquistas iniciales.

4. Brecht y el teatro alemán del siglo xx

Pasados los años de polémica pro y antimarxista, la producción literaria de Bertolt Brecht (1898-1956) acaso pueda ser caracterizada por su atención a toda posible renovación expresiva. Sin renunciar a otras implicaciones, podemos afirmar que el valor fundamental de Brecht y de su obra, prácticamente en los umbrales del siglo XXI, radica en haber creado una nueva forma de teatro; en haber sabido traducir dramáticamente una visión del mundo diferente, iconoclasta, rebelde; en definitiva, en haber llevado a las tablas la desazón y el inconformismo de una sociedad dispuesta a mejorar a toda costa, aunque para ello tenga que renunciar a los que son tenidos por valores de progreso.

Brecht se inició en la herencia expresionista característica de todos los dramaturgos de entreguerras. Sus primeras obras, de los inicios de la década de los veinte —como *Tambores en la noche* (*Trommeln in der Nacht*, 1920) y *En la jungla de las ciudades* (*Im Dickicht der Städte*, 1921)— arrancan del Expresionismo y, como tales, se caracterizan por su antiburguesismo nihilista y por cierta novedad formal que, si ahora cae en el efectismo, caracterizará más tarde la producción brechtiana. Antes de los años treinta —decisivos en su producción— publicó también algún libro de poemas: destaquemos *Breviario doméstico* (*Hauspostille*, 1929), que adopta una forma tradicional en la literatura religiosa alemana y que, en su caso, recrea su experiencia del mundo moderno y su sensación de ausencia de Dios. En él también enjuicia críticamente la lírica, como haría años más tarde, desde el exilio, en *Malos tiempos para la poesía*: en ambos libros opta por formas expresivas coloquiales —cuando no tendentes a la vulgaridad— como signo de protesta frente a toda imposición lingüística.

Pero no fue la del Expresionismo la única herencia artística de Brecht, cuyo espíritu incansable lo animaba a una continua búsqueda de nuevas posibilidades creativas. Sus ideas dramáticas las reelaboró en gran parte a partir del llamado «*agit-prop*» («agitación y propaganda»), teatro de ideas y formas revolucionarias que le ayudó comprender la necesidad de romper con las convenciones del género y de su representación y comercialización. Su teatro, que no podía ser burgués, se resistía también a caer en el fácil populismo: no rehuía la agitación, pero tampoco renunciaba a un humanismo ilustrado, proponiendo un drama intelectual que no fuese intelectualista —al igual que Erwin Piscator (1893-1966), a quien Brecht admiraba pero ante cuya obra mostraba algunas reticencias: su teatro político, afín al comunismo, encontró gran eco en la sociedad de su época, pero disgustó al partido por plegarse inconscientemente a nuevos medios técnicos que condicionaban su representación—. El distanciamiento y la ruptura de las normas genéricas fueron para Brecht casi una necesidad, pero no por un antitradicionalismo ni por un modernismo irreflexivos: su continua experimentación, intransigente siempre con todo exceso, tiene su origen en su convicción de que la literatura está obligada a buscar la verdad y

que ésta debe intranquilizar al espectador. Puede decirse que el teatro de Brecht es eminentemente didáctico: no nos referimos sólo a las piezas de los años treinta a las que él mismo llamó así («Lehrstücke»), sino al hecho de que su obra intente modificar el comportamiento del espectador al llevarlo a una reconsideración de la realidad. En este empeño por obligar al espectador —como a él mismo y a los actores— a afrontar la realidad, Brecht dio un nuevo paso cuando, desde una óptica marxista, su obra pasó a ser un «teatro épico»; esto es, un género que, frente al drama convencional —cuyo fin es el entretenimiento—, invita a la acción y a la transformación de la realidad. Desde este punto de vista, su obra puede ser tomada por una muestra de un clasicismo contemporáneo, al menos en su dimensión ética —ya que no estética—: a partir de su insobornable materialismo dialéctico, denostó el sensualismo, el esteticismo, el idealismo y, ante todo, el irracionalismo, en el que veía el mayor peligro para la Alemania de su época.

Muchas de sus obras son, efectivamente, verdaderas parábolas políticas que advierten del riesgo que corre la sociedad alemana al adentrarse en el callejón sin salida de la violencia, el autoritarismo y la represión. Citemos como muestra del didactismo de su obra y de su incidencia en la realidad contemporánea su pieza *Santa Juana de los Mataderos (Die Heilige Johanna der Schlachthöfe, 1927)*, la más temprana sobre el tema de la degeneración en violencia callejera del capitalismo en crisis. Sobre sus consecuencias con la llegada del nazismo compuso un gran número de piezas, muchas de ellas ya en el exilio; entre ellas podemos recordar dos: *La irresistible ascensión de Arturo Ui (Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui, 1941)*, en la cual compara valientemente el poder nazi con el de los gangster y equipara ambos en su defensa del sistema capitalista; y *Terror y miseria del Tercer Reich (Furcht und Elend des Dritten Reiches, 1938)*, un ambicioso retablo dramático con cuyas numerosas escenas aparentemente inconexas intenta abarcar la vida bajo el nazismo. Esta obra resulta especialmente curiosa por su rica y compleja expresión gestual, sobre la que recae el peso de la representación como si toda manifestación humana hubiese sido silenciada por el autoritarismo.

La aportación más original y decisiva de Brecht a la historia del teatro, y por la cual se ha ganado un lugar preferente entre sus contemporáneos, consiste en su total alejamiento del concepto de escena como lugar de representación de la realidad. Para Brecht, toda obra dramática debe partir de la premisa de la representación como ilusión escénica: no tiene sentido «representar» —es decir, volver a presentar— el mundo si ello no implica una necesaria interpretación, una explicación de su sentido. Esta interpretación corre a cargo tanto del autor como de los actores y del espectador/lector; entre todos ellos debe existir un grado de entendimiento, tácito o no, suficiente como para que de la obra surja un significado crítico y dialéctico de la realidad, cierto grado de objetividad nacido de la superación de los valores anteriores y su sustitución por otros. Es evidente que para conseguir tales fines debe existir una técnica teatral que potencie esa actitud crítica. Siguiendo su línea de pensamiento,

Brecht comprendió que debía surgir del texto mismo, y que debía hacerlo en clave dialéctica: nace así en sus obras de 1930 *La toma de medidas* (*Die Maßnahme*) y *La excepción y la regla* (*Die Ausnahme und die Regel*) el «efecto de distanciamiento» (en alemán, «Verfremdungseffekt» o «V-effekt»): por medio de él consigue que quede constancia de la convención e ilusión escénica no ya en las tablas, sino en el texto mismo. El efecto de distanciamiento rompe con la corriente de simpatía establecida entre actor, personaje y espectador y la sustituye por el discernimiento, la concienciación y la toma de partido.

A esta nueva forma teatral llegó Brecht sólo tras años de experimentación y, por supuesto, de lúcida teorización —siempre presente en su obra—. Pero sobre todo cuando, al asumir el partido nazi el poder en Alemania en los años treinta, y tras una opción ético-estética y política, un nutrido grupo de intelectuales de izquierda creyó inexcusable clarificar el alcance del Expresionismo. En líneas generales, se rechazó todo formalismo y experimentalismo y se propuso el realismo como única forma de entendimiento con la realidad. Autores como Brecht, realmente críticos (incluso con las directrices del partido comunista), defendieron siempre la posibilidad de incorporar determinadas técnicas y formas nuevas: puesto que se trataba de indagar y transformar la realidad, el nuevo «Realismo crítico» sólo debía responder a las necesidades del pueblo y adoctrinarlo para su lucha por el poder, por lo que abordar el problema desde otra perspectiva no tenía sentido alguno.

Sus mejores obras de madurez las compone en el exilio según esta nueva fórmula y, aunque el mismo Brecht las califica de «teatro épico», realmente corresponderían a ese peculiar tipo de teatro didáctico que él puso en marcha. Las dos más conocidas son, sin duda, *Madre Coraje y sus hijos* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939) y *La vida de Galileo* (*Das Leben des Galilei*). La primera versión de *Galileo* nos ofrece una imagen relativamente favorable del pensador, pues éste se doblega a las exigencias de la Inquisición y se retracta de su concepción heliocéntrica, pero sigue trabajando para perfeccionar sus teorías. El paralelismo con la vida intelectual alemana bajo el nazismo es indudable, pero versiones posteriores dejan lugar a un mayor sabor de frustración y pesimismo, hasta llegar a la última redacción, en la que Brecht niega la posibilidad de que exista la pureza científica: Galileo, al doblegarse, se convierte en un colaboracionista, y su entrega al poder supone que éste pueda servirse de sus conocimientos para perpetuarse por medio de la represión. En *Madre Coraje* el autor sitúa la acción durante la Guerra de los Treinta Años; por el campo de batalla se mueve la cantinera conocida por los soldados como Madre Coraje, que viaja tirando de su carro. Brecht recurre nuevamente a la estructuración en cuadros: en doce momentos dramáticos dominados por el diálogo entre Madre Coraje y la Guerra, y conforme pierde a sus hijos, la mujer se va apagando moral y físicamente, va perdiendo sus fuerzas, inútiles ante el arrollador empuje de la muerte y la violencia. Junto a *Galileo*, la novedad de *Madre Coraje* en el conjunto de la producción dramática brechtiana radica en su fatalismo, en esa sensación de fracaso

histórico extraña al resto de su obra: en *Galileo* este pesimismo parece ir buscándose en las sucesivas redacciones; en *Madre Coraje*, por el contrario, este sentimiento se desenvuelve con el desarrollo de la obra (el personaje de Madre Coraje es de los pocos que, en la obra de Brecht, no progresan en su toma de conciencia de clase, quizá buscando que, ante la impotencia y el desastre, sea el espectador quien reaccione).

5. La literatura bajo el nazismo

La toma del poder por el partido nacionalsocialista acaudillado por Adolf Hitler no había entrado en los planes de la mayoría de los intelectuales germanos. Sólo unos pocos de ellos, los tenidos por más extremistas —Heinrich Mann y Brecht, fundamentalmente—, habían lanzado con anterioridad a enero de 1933 la voz de alarma; en su mayoría, sin embargo, y como los políticos, habían tenido a Hitler por un personaje curioso y pintoresco cuyos ideales no había que temer. Los hechos, por el contrario, demostraron que los nazis sabían muy bien a dónde querían llegar y los medios que debían explotar para conseguir el poder.

La política cultural nazi no variaba sustancialmente de la de otros partidos fascistas —recordemos que en Italia fue donde se impuso más tempranamente (*Epígrafe 6 del Capítulo 11*)— y se basó en dos pilares de inmediato diseñados por el gobierno del Tercer Reich: la utilización de la propaganda como inherente al sistema; y, en correspondencia, el control y la represión de toda manifestación no ya política, sino ideológica ajena al partido. Una de las primeras medidas tomadas fue la de reservarse el derecho de intervenir en los programas de educación y en todos los medios de comunicación a fin de conseguir «el saneamiento moral del pueblo». Pocos días antes el partido nazi había acusado a los comunistas del incendio del Reichstag; se promulgó entonces una ley antiterrorista que en realidad ponía fuera de la ley al partido comunista y, tras él, a toda la oposición. Gracias a tal medida pudieron purgarse también las Asociaciones de Escritores, integradas en su mayoría por intelectuales de izquierda, muchos de los cuales se declaraban comunistas. Incluso para los menos señalados —ya hemos visto algunos casos— existió la confiscación y quema de libros, la publicación de «índices» y listas negras, etc., cuando no la calumnia y la persecución. La emigración y el exilio, así pues, se pusieron pronto a la orden del día.

Es mucho más discutible si el nazismo creó o no un arte y, en nuestro caso, una literatura propiamente fascista y germana (no pocos pensadores ya han respondido que el único arte creado por el fascismo fue el de su política, de cuya perversión hicieron una auténtica forma de cultura). Lo más frecuente es que el nazismo echara mano de artistas precedentes en cuya vida, obra y pensamiento creían ver encarnados los valores de la raza aria y del pueblo germano: la deformación histórica a que se

sometió a Hölderlin en el terreno de la poesía, o a Wagner en el de la música, todavía dan que hablar. En cuanto a los contemporáneos, la mayoría de los escritores de importancia se exiliaron y se enfrentaron más o menos abiertamente desde otros países al fascismo (es el caso de H. Mann, de Brecht, de Feuchtwanger, etc.); de entre los que permanecieron en Alemania, unos —no pocos— adoptaron una actitud de «emigración interior» que se tradujo en dos opciones contrapuestas: o bien incurrir en una ambigüedad que, sin implicar la aceptación del fascismo, lo favorecía (es el caso de Benn); o bien formar casi una «resistencia» artística, ya burlando la censura, ya desde la clandestinidad. Citemos aquí a Werner Bergengruen, cuya novela *El gran tirano y el tribunal* (*Der Großtyrann und das Gericht*, 1935) «engañó» a la censura y a la crítica como «novela histórica»; y a Jan Petersen, que consiguió sacar del corazón de Alemania documentación que mostraba el verdadero rostro del gobierno del Tercer Reich y la novela *Nuestra calle* (*Unsere Straße*), testimonio personal sobre la represión en un barrio obrero, escrita clandestinamente y publicada en el extranjero entre 1936 y 1938.

Existieron, por fin, autores de quienes podemos decir que crearon una literatura militante en el nacionalsocialismo, aunque hoy sus nombres no son dignos de mención. Ahora bien, sí debemos recordar dos formas de producción literaria que enorgullecieron al nazismo: el «*thing*» y la llamada «novela nacional-popular». El primero es un espectáculo teatral de masas a caballo entre misterio medieval, auto barroco y teatro revolucionario; había nacido con el autoritarismo sobre los años veinte y durante el Tercer Reich movió a multitudes. El «*thing*», pese a su escaso valor artístico, resume como ningún otro tipo de producción las aspiraciones artístico-literarias del nacionalsocialismo alemán y su ideal de «obra total»: era una forma monumental de arte propagandístico que glorificaba ritualmente la voluntad, la raza, el imperialismo, etc., que llegó a movilizar a cientos de «actores» y que electrizó a decenas de miles de espectadores. También había aparecido hacia la segunda década del siglo la llamada «novela nacional-popular», que encuentra sus correspondencias en otros puntos de Europa. El fascismo alemán la potenció para utilizarla con fines propagandísticos; en realidad, era una derivación de la novela realista y regionalista decimonónica, en la que se habían ido subrayando muchos de los valores ideológicos impuestos en la sociedad germana de la época —populismo, nacionalismo e imperialismo— e institucionalizados por el Tercer Reich.

6. Otros escritores de entreguerras

Durante el período expresionista, que confluye y sucede al Naturalismo germano, el drama se caracterizó por un fuerte grado de compromiso sociopolítico (*Epígrafe 5.b. del Capítulo 9*). La política y la literatura se dieron sin reservas la mano en el género dramático de la Alemania de los primeros años del siglo xx,

adoptando un tono combativo y populista muy acorde con la temática predilecta del Expresionismo: el anticapitalismo, la revolución, el antibelicismo y, en general, toda idea válida para manifestar la disconformidad con el mundo tecnificado e industrializado. En gran medida, los dramaturgos alemanes de entreguerras insisten en aspectos muy similares a los del Expresionismo de agitación; en realidad, la mayoría de ellos se iniciaron en el teatro según los moldes expresionistas, pero evolucionaron hacia formas más complejas artísticamente, menos efectistas y de mayor conciencia crítica.

Por la intención de su obra dramática y por su populismo Ödön von Horváth (1901-1938) fue comparado con Brecht, de quien lo separaba, sin embargo, su negativa a reconocer la validez y efectividad de los nuevos recursos expresivos y técnicos. Intentó superar las formas contemporáneas de compromiso social, conciliadoras con las técnicas vanguardistas, y recuperar el sabor netamente tradicional de un teatro auténticamente popular. Pero lo fundamental en sus obras es la intención crítico-social, a la que subordina toda posible renovación del teatro popular (sobre todo la de los tipos tradicionales del drama germano, preferentemente rurales, sustituidos por el pequeñoburgués de extracción urbana, personaje-tipo por excelencia del siglo xx). Su obra más significativa posiblemente sea *Noche italiana* (*Italienische Nacht*, 1931), donde advierte del peligro del autoritarismo que puede nacer de obviar las soluciones sociales y delegar el poder en manos del nazismo. Marieluise Fleißer (1901-1974) fue muy admirada por autores de izquierda a causa de la valentía de su obra, que pudo expresar mejor el talento de su autora en el género dramático, aunque también se aplicó al narrativo. Sus dos mejores piezas son *El purgatorio de Ingolstadt* (*Fegefeuer in Ingolstadt*, 1924) y *Pioneros de Ingolstadt* (*Pioniere in Ingolstadt*, 1928); en ambas supo recrear el ambiente opresivo de provincias, sobre todo en sus aspectos idiomáticos y caracterológicos, deformando los personajes y su expresión. Su crítica se orienta concretamente hacia la brutalidad que la opresión inculca en los habitantes de esas zonas, de las cuales toma como símbolo a su propia ciudad natal. Por fin, la obra dramática de Carl Zuckmayer (1896-1977) se sometió en tal grado a las convenciones dramáticas, que su teatro nos parece hoy totalmente desfasado. Aunque sus inicios son expresionistas, en su madurez optó por el cultivo de un drama de corte realista tan tradicional que nos parece hallarnos ante una fábula anacrónica más que ante una representación de la realidad contemporánea.

Todavía podemos decir algo de Johannes R. Becher (1891-1958), un lírico interesante y representativo de la intelectualidad germana de entreguerras. Su obra se inició en la línea del Expresionismo, pero en la década de los veinte se acercó al comunismo y abandonó sus más característicos excesos vanguardistas. En realidad, la obra de Becher intentó responder siempre a su idea de la literatura como acción revolucionaria: tal actitud le ganó la enemistad de los círculos reaccionarios y le valió, durante el período democrático de la República de Weimar, la cárcel y el exilio.

Sus libros más significativos los compuso en el exilio: recordemos los poemas de *El hombre que marcha en la fila* (*Der Mann, der in der Reihe geht*, 1932) y la novela histórica *Despedida* (*Abschied*, 1940).

Literatura italiana de la primera mitad de siglo

1. Italia en la transición al siglo xx

La Unificación italiana, concluida en 1870, no había podido acabar con los muchos problemas a los que se enfrentaba la nueva nación. Uno de ellos, si no el más importante, era el de su fragilidad, debida en gran parte a la propia inercia histórica: recién nacida como unidad política a finales del siglo XIX, Italia contaba con una rica y compleja historia de siglos durante los cuales habían florecido intereses muy diversos y contrapuestos. Si a ello le añadimos la dinámica de enfrentamientos y radicalidad propia de la época, entenderemos la difícil encrucijada en que se hallaba Italia a finales del siglo pasado.

No contribuyó a despejar el panorama el talante de la clase dirigente, incapacitada para vivir democráticamente a causa de su apego a formas autoritarias y corruptas de poder. Algo de esto hay en la figura del presidente Giovanni Giolitti (1842-1928), a quien se debe buena parte tanto de los posibles logros como de los grandes fracasos de la Italia de preguerra. Giolitti, defensor del liberalismo económico, de la industrialización y del más puro conservadurismo burgués, se mostró indiferente a cualquier intento de levantamiento social y político; merced a la industrialización del norte acentuó sus tradicionales diferencias con el sur; ignoró las necesidades de los agricultores; y volvió a plantear la necesidad —un tanto retórica— de la expansión colonial. En general, la gran masa social del pueblo italiano estaba desencantada de la vida democrática nacional a los pocos años de la Unificación. A pesar de su participación en diversas formas en la vida social, las posibilidades de mejoras económicas se hallaban cada vez más lejos de las clases populares (sobre todo en el sur de la península, foco tradicional de emigración); la fuerte industrialización de algunas zonas —nacieron la Fiat y la Olivetti— no hizo más que acentuar las diferencias entre el proletariado y la burguesía —el Partido Socialista Italiano se fundó en 1892—; y, por fin, el desaliento alcanzó a las instituciones tras la derrota de Adua (1896), primer golpe serio a las ansias colonialistas de la Italia contemporánea.

La mayoría de los intelectuales y artistas vieron en este proceso un signo inequívoco, bien de que la civilización burguesa agonizaba lentamente e intentaba salvarse grosera e inútilmente con la técnica (como pensaban los decadentes); bien de que se estaba entrando en una nueva fase dominada por la industrialización y el maquinismo, ensalzada por unos (fundamentalmente, por los futuristas) y denostada

por otros (los autores izquierdistas que, cercanos a un neorromanticismo expresionista, la consideraban estéril por no aportar nada al hombre y seguir esclavizándolo). De una u otra forma, tanto unos como otros se declararon antipositivistas, antirrealistas y antirrománticos, y potenciaron la más irracional subjetividad; se encastillaron en la cultura, el arte y el pensamiento para rechazar abiertamente su época, de la que se consideraban única y genuina salvaguarda; y, distanciándose del falso progresismo del nuevo siglo, se situaron al margen de su época, aunque sin negarse a intervenir en la vida pública, de la cual se convirtieron en temibles y radicales portavoces.

2. D'Annunzio y el decadentismo

Junto a algunos integrantes de la «scapigliatura» milanesa (de la que hablamos en el Volumen 7, en el *Epígrafe 4 del Capítulo 16*), el sin duda mejor representante del decadentismo italiano, el más influyente, fue Gabriele D'Annunzio. Su producción, que se extiende prácticamente hasta los años cuarenta, constituye la más excelente muestra del momento de transición experimentado por la literatura italiana entre el XIX y el XX y, sin ser la más moderna de las compuestas por sus contemporáneos, puso las bases necesarias para la superación de la literatura decimonónica.

a) D'Annunzio

La producción literaria de Gabriele D'Annunzio (1874-1938) se inició a una edad muy temprana —con dieciséis años— y orientó a su autor por los derroteros de la modernidad esteticista y decadente del fin de siglo foráneo. Esto le supuso hallarse en el centro de una viva polémica y ganarse la incondicional admiración de los sectores más renovadores: el esnobismo, el afán de destacar y la necesidad de promoción por el escándalo confluyen en su personalidad y obra con tal fuerza que es difícil saber dónde termina la pose, el maquillaje de época, y dónde comienza el hombre de carne y hueso.

D'Annunzio fue en vida y ha sido durante largos años uno de los autores más influyentes de la Italia de la primera mitad de nuestro siglo: primero, con su medido esteticismo decadente, selecto y elitista, entusiásticamente acogido por la minoría culta italiana; después, durante el primer tercio del siglo XX, como intelectual fuertemente comprometido en la vida política italiana, nacionalista combativo, reaccionario y tradicionalista. En ninguno de ambos casos se tuvo D'Annunzio por un «poeta puro» y siempre fue su intención incidir directamente con su obra en la realidad; más aún: quería conformarla a su antojo a partir del irracionalismo voluntarista de Nietzsche, en cuyo pensamiento se hallan las bases de la ideología

fascista. Efectivamente, a pesar de sus primeras fluctuaciones entre la derecha y la izquierda más radicales, a D'Annunzio se le podía considerar, ya antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, como uno de los conformadores de la ideología fascista italiana: en los primeros años del siglo ya había denostado la vida democrática y propuesto un gobierno de una élite minoritaria; se había manifestado contra el liberalismo y el capitalismo burgueses y exaltado la jerarquización tradicional; y había puesto en práctica el nacionalismo agresivo defendiendo los afanes imperialistas italianos con su participación directa en la guerra.

Su obra se inició en un «verismo» que, si bien se servía aún de las técnicas naturalistas, temáticamente ya nada tenía que ver con el original, pues su fidelidad a la realidad como modelo natural se limitó a la consideración de la falsedad de la civilización. Según D'Annunzio, el ser humano se debe a los instintos si quiere instaurar un mundo radical y auténticamente bello, refinado y sensual en cuyo seno el hombre sería ya un «superhombre». En él, al artista se le reserva una misión de avanzadilla como embajador de esta nueva era, por lo que el autor se sintió obligado a intentar la superación y el posterior abandono de las formas tradicionalmente burguesas de producción literaria. Ya en la primera parte de los cuatro libros de poemas de *Laudi* (1903-1912), posiblemente su mejor obra, D'Annunzio dejó de lado los metros tradicionales y optó por una prosa poética y por un versolibrismo de amplia libertad que inauguraban en Italia —al menos, formal y expresivamente— la lírica contemporánea. En el terreno dramático, quiso liberar primeramente al teatro de la servidumbre realista y agotó todas las posibilidades de un drama poético —que no en verso— potenciando la emotividad para llegar a un público lo más amplio posible. Buena muestra del teatro dannunziano es *La hija de Iorio* (*La figlia di Iorio*, 1904): su presentación de un mundo primitivo rural no impele a un realismo localista, sino a su transfiguración mítica por medio de una lengua de exquisito y brillante arcaísmo. Este proceso de mitificación encuentra su mejor expresión en el género narrativo —podemos recordar sus novelas *Las vírgenes de las rocas* (*Le vergini delle rocce*, 1895) y *Puede que sí, puede que no* (*Forse che sì, forse che no*, 1910)—. Su narrativa no es ya un reflejo de la realidad según habían propuesto los «veristas», sino una evocación e interpretación lírica del mundo a base de desprenderse de la prosa narrativa y de convenirse en un alarde de virtuoso impresionismo, del que D'Annunzio es uno de los mejores representantes.

b) Otros decadentes italianos

A caballo entre esteticismo y simbolismo, los decadentes italianos gustaron por lo general —como D'Annunzio, a quien consideraban su maestro— del preciosismo y la musicalidad más que de la profundidad simbólica; es decir, más del brillante pero distante «arte por el arte» que del misterio y la verdad encerrados en el Simbolismo. En los casos más extremos tendremos, por tanto, una literatura arbitraria, aunque de

signo distinto a la que intentaba superar: por ejemplo, la obra poética de Salvatore di Giacomo (su narrativa ya la consideramos junto a la novela «verista» en el Volumen 7, *Epígrafe 2.b.* del *Capítulo 8*) potencia la musicalidad hasta el punto de hacer perderse al lector, mientras que sus composiciones más sencillas, de tono impresionista, constituyen lo mejor de su lírica. Más notable nos parece la poesía de Arturo Graf (1848-1913), cuya formación e inicios literarios se realizan en el Romanticismo: intentó superar su angustia leopardiana mediante el positivismo y el socialismo, sufriendo en sus últimos años una honda crisis moral e intelectual plasmada en una poesía de deuda simbolista. En sus últimos poemas Graf supo evolucionar al ritmo de los maestros finiseculares y en obras como *Morgana* (1901) y *Por una fe* (*Per una fede*, 1905) le proporcionó a la lírica italiana nuevas formas de plasmar los conflictos espirituales.

3. La «revolución» futurista

Debido quizás al momento en que se hallaba social y políticamente el país, el experimentalismo italiano fue uno de los más extremos y tempranos de Europa, así como uno de los más influyentes. En un momento de transición y de crisis, buena parte de los artistas italianos mostraron su total desconfianza hacia los valores y las formas heredados; y, al mostrarse incapaces de sustituirlos por otros indiscutibles, se aplicaron a una continua experimentación y recambio artísticos cuyo único denominador común fue la voluntad de novedad absoluta.

a) *Futurismo y Vanguardia*

En Italia, la raíz de este movimiento vanguardista, eje a su vez sobre el cual se dispusieron prácticamente todos los Vanguardismos europeos, fue el *Futurismo*: sencillamente, porque en Italia fue donde por vez primera se coherenciaba medianamente ese «corpus» filosófico, político y artístico que venía cobrando cuerpo desde mediados del siglo XIX, cuando el burguesismo —y, con él, su concepción del mundo— había entrado definitivamente en crisis. El Futurismo viene a poner remate al «fin de siglo» y a sentar las bases de la Vanguardia, de ese ánimo de renovación que, bajo distintas formas, todavía hoy caracteriza al arte de nuestro siglo. Su difusión se realizó merced a los «manifiestos», característicos de cualquier forma de Vanguardia y, en el caso italiano, tan espontáneos, inflamados y visionarios, que quizá constituyan la mejor muestra de sus posibilidades; en ellos no existe ya una reflexión profunda, detalladamente analítica y académicamente expuesta de los principios del nuevo arte: la joven cultura vanguardista nace al calor de la discusión, del apasionamiento y de la movilidad del mundo moderno; niega la objetividad, exagera la subjetividad y rechaza el sentido común.

Como su nombre indica, el Futurismo italiano nació de una exaltación de las formas materiales de progreso, pensando sus representantes que su tiempo y ellos mismos eran ya el futuro. A pesar de que la Vanguardia europea surgía del descontento por el sistema burgués manifestado por los intelectuales, cuya ética y estética pasaba por el rechazo —más o menos directo— al burgués y lo que éste representaba, en concreto hacia cualquier forma de progreso; a pesar de ello —decíamos—, al ser la situación italiana muy distinta, también lo fue la postura de los intelectuales: los futuristas italianos no rechazaron a la burguesía ni el burguesismo, sino al burgués italiano, anclado en formas contrarias al verdadero progreso; y, por el contrario, hicieron de la gran ciudad, la electricidad, el automóvil o el aeroplano los símbolos de una nueva era imaginada como mejor y más justa. La exaltación de tales formas llevó a los futuristas a legitimar y defender también el progreso nacional, en una época en que Italia estaba estrenándose como nación; por eso apoyaron y ensalzaron la guerra, el colonialismo y la violencia razonable. En general, el Futurismo fue dando cuerpo a una ideología asociada a una propuesta de régimen autoritario, elitista y capitalista; un sistema basado en la idea de un progreso nacional dirigido por un guía carismático y orquestado por unas élites rectoras. De buena parte de estas intenciones intentaría revestirse, a grandes líneas, el fascismo italiano, al que estuvo muy vinculado en diversas formas el Futurismo; sin embargo, como todo autoritarismo, el régimen fascista no respondió luego a las expectativas de los futuristas: el espíritu inflamado y revolucionario se apagó en la burocracia de la administración del Nuevo Estado, la rebeldía fue atajada por la rígida jerarquización y la libertad artística murió a manos de las necesidades del partido.

b) *Los futuristas*

Entre los futuristas italianos destaca Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), que había asimilado buena parte de la estética vanguardista en sus años de estancia en París. A él se le debe la configuración de la Vanguardia literaria italiana y su teorización, siendo, además, el más empeñado en preservar su espíritu originalmente revolucionario (por eso, a pesar de su indisimulada simpatía por el fascismo, intentó mantener el movimiento relativamente alejado del partido una vez que Mussolini llegó al poder); también se le debe, además de una antología poética del Vanguardismo italiano, el *Manifiesto futurista* (1911), documento de gran valor literario y teórico en el cual dejó la impronta maquinista, cosmopolita, revolucionaria y deshumanizadora del nuevo arte.

Un nutrido número de autores se dejaron influir poderosamente por el Futurismo: eran escritores que habían seguido su estela durante algún tiempo y que lo rechazaron años después para ensayar otros caminos sin olvidar las aportaciones del arte vanguardista. Aldo Palazzeschi —seudónimo de Aldo Giurlani (1885-1974)— destacó como autor iconoclasta, irreverente y anticonvencional; la extravagancia y

aparente gratuidad e intrascendencia de su obra no perdieron nunca de vista su fin primordial: el rechazo de las formas heredadas y de las convenciones, especialmente en el terreno artístico. Su obra más digna de mención es *La fuente enferma* (*La fontana malata*), una parodia del esteticismo dannunziano, en el que según Palazzeschi se resumía y destilaba toda la complacencia de la decadencia burguesa.

Desde una vertiente ampliamente formalista fueron afines al Futurismo dos autores de trayectoria muy disímil: Ardengo Soffici (1879-1964) aprendió su vanguardismo, como Marinetti, en París, y en Italia contribuyó a la teorización del Futurismo y publicó algunos de sus libros de poemas más atrevidos. Su producción experimentó pocos años más tarde un peculiar proceso de reaccionarismo y él se convirtió en la década de los veinte en abanderado del nacionalismo más conservador y tradicionalista. Por el contrario, Gian Pietro Lucini (1867-1914) fue un autor en principio políticamente comprometido y, por su estética y pensamiento, más cercano al arte de fines del XIX que al de principios del XX. Afín a la órbita de la «scapigliatura» milanesa (Volumen 7, *Epígrafe 4* del *Capítulo 16*), admiró el Vanguardismo por su carga rebelde y anticonvencional; pero pronto se desligó de la estética más típicamente futurista para intentar una poesía que, sin negarse a la experimentación, fuese más personal. En esta época, en los primeros años de nuestro siglo, Lucini se convirtió en un esteta puro y convencido, contrario sin embargo al esteticismo dannunziano y admirador de los franceses.

4. La nueva literatura italiana

El Futurismo fue, sin duda, el movimiento decisivo del panorama de las artes italianas del primer tercio de nuestro siglo y en torno a él giró prácticamente toda la cultura italiana hasta la Segunda Guerra Mundial. Literariamente, la radical experimentación futurista permitió la renovación no sólo poética —terreno al que se ciñó preferentemente—, sino también narrativa y dramática. Como punta de lanza de la Vanguardia italiana y europea, propició el clima de rechazo del objetivismo realista y del preciosismo y sentimentalismo posrománticos y configuró un consecuente pensamiento subjetivista presidido por el relativismo, por la desconfianza en toda norma o valor absolutos y por el sentimiento de disgregación existencial.

a) Hacia la novela del siglo XX

La ruptura de la concepción objetivista del universo narrativo había ido produciéndose de modo gradual en toda Europa durante los últimos años del siglo XIX, conforme había ido dejándose sentir con más fuerza en la novela la voz del autor. El punto de inflexión de esta transición desde las formas decimonónicas a las

del siglo xx posiblemente se halle en la obra de Marcel Proust (*Epígrafe 3 del Capítulo 1*), cuya sensibilidad nos parece la de un escritor del siglo pasado, pero cuyo arte es ya el de un novelista de nuestro siglo. Estas formas habían ido confirmándose igualmente entre narradores de toda Europa, entre los cuales no son una excepción los italianos: recordemos a D'Annunzio, cuya obra narrativa no desdeña la interpretación del mundo —y no su mera reproducción— en clave lírica; y a Fogazzaro, cuya producción aparentemente realista en modo alguno renunciaba a las posibilidades del nuevo arte ni escondía sus ansias intelectualistas y su aliento idealista (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 3.a. del Capítulo 8*).

En cuanto a los nuevos nombres que podríamos considerar antes del de Svevo, el gran renovador de la narrativa italiana del siglo xx, tenemos el de dos intelectuales muy influyentes: Giuseppe Prezzolini (1882-1982) y Giovanni Papini (1881-1956). Aunque ninguno de ellos fue narrador en el sentido estricto del término, su prosa adoptó por lo general formas híbridas de narración y ensayo que gozaron de amplia repercusión. Prezzolini destacó como organizador de empresas culturales —especialmente como fundador y animador de revistas—, pero a partir de su marcha al extranjero, de donde no regresó hasta 1950, su influencia decayó notablemente. Papini, por el contrario, ha sido una personalidad de fuerte presencia en las letras italianas actuales; a nosotros nos interesa, sobre todo, en tanto que ejemplo de la evolución ideológica del intelectual italiano hasta los años cincuenta: autodidacta de vastísima cultura, sus posiciones iniciales estuvieron muy próximas a las del Vanguardismo antiburgués, del cual fue notable representante con obras como *Un hombre acabado* (*Un uomo finito*, 1912), de deuda evidentemente nietzscheana. Después Papini se aproximó al Futurismo y de él pasó transitoriamente a las filas de un fascismo militante, desembocando finalmente en un catolicismo humanista y herético de cierto peso en el pensamiento italiano.

Entre los narradores en sentido estricto encontramos dos nombres dignos de mención. Las novelas de Federico Tozzi (1883-1920) *Con los ojos cerrados* (*Cogli occhi chiusi*, 1919) y *La heredad* (*Il podere*, 1921) participan y adelantan las inquietudes existencialistas de los mejores autores italianos contemporáneos. Su producción sobresale por su tratamiento del personaje como ser fracasado e incapaz de sobreponer su existencia a la problemática conflictividad de las relaciones del mundo moderno. De la producción de Alfredo Panzini (1868-1939) obviaremos las obras de sus últimos años, cuando su intransigente cerrazón reaccionaria y su recelo ante el progreso, la técnica y la sociedad de masas malograron totalmente su arte literario. Recordaremos, no obstante, al Panzini que, hasta los años veinte, reflexionaba en obras como *Viaje de un pobre literato* (*Viaggio de un povero letterato*, 1919) sobre la total inadaptación de artistas e intelectuales a los nuevos tiempos, y sabía hacerlo no sólo lúcida y coherentemente, sino también desde una fina y artística melancolía.

b) La obra narrativa de «Italo Svevo»

El autor encargado de proporcionarle a la narrativa italiana un molde verdaderamente novedoso y acorde con las artes y el pensamiento del nuevo siglo fue «Italo Svevo», cuyo verdadero nombre era Ettore Schmitz (1861-1928). Svevo había nacido en Trieste, por entonces ciudad austríaca, y había estudiado en Alemania, de donde era originario su padre. Su principal actividad fue ajena durante prácticamente toda su vida a la literatura, siendo empleado de banca y más tarde industrial gracias a un ventajoso matrimonio. Aunque no ocultaba sus simpatías por el conservadurismo —e incluso por el autoritarismo fascista—, Svevo vivió por lo general ajeno a los sucesos políticos y sociales de su época, aunque ocasionalmente colaboraba en periódicos y revistas. En 1892 y 1898 publicó a sus expensas dos novelas, y en 1923 una tercera, esta vez bajo sello editorial: sólo entonces, apoyado por el mismísimo Joyce, pudo disfrutar de cierto éxito, muy restringido. Durante los escasos años que le quedaron de vida —murió en un accidente de automóvil— compuso un buen número de relatos e inició la redacción de su cuarta novela. Su narrativa gira preferentemente en torno a la problemática existencial, presente también en otros grandes narradores europeos, por lo que su principal aportación al panorama de la novela universal consiste en la actualización de la temática individualista característica de la literatura contemporánea, tanto a nivel formal y expresivo como en el terreno ideológico.

Su primera novela parece seguir el esquema y los planteamientos característicamente «veristas» —incluso su mismo título, *Una vida* (1892), la sitúa en la estela del naturalismo objetivista—, siendo su historia la típica de una novela realista: el campesino Alfonso Nitti emigra a la ciudad en busca de un trabajo digno y mejor pagado, pero una vez allí sus ilusiones se ven frustradas. Hay, no obstante, evidentes diferencias entre esta novela y las del Verismo italiano: sobre todo, por el hecho de que el protagonista, más que vencido por los condicionantes sociales, lo sea por sí mismo, por su propia existencia. Su suicidio a raíz de no haber cuajado la relación con su amada y por no poder soportar la muerte de su madre es el único y último recurso de un ser incapaz de comprender y dominar su existencia. Las claves de la derrota de este personaje en su «lucha por la vida» —idea darwinista que también Baroja llevó a sus novelas (*Epígrafe 4.b. del Capítulo 3*)— se hallan no ya en el medio, sino en su propia carencia de voluntad (mal moral que, con su «voluntarismo», denunció insistentemente Nietzsche, cuya obra tan bien conocía Svevo).

La novela de 1893, *Senilidad*, presenta un planteamiento similar, aunque con mayor claridad de vistas literarias y un mejor dominio de las técnicas narrativas. Svevo nos ofrece ahora la historia de Emilio Brentani, un hombre inconcretamente idealista que a sus treinta y cinco años sigue careciendo del empuje necesario para rematar una segunda novela después del silencio sobre la primera. Ahora es ya un viejo prematuro, una persona vagamente intelectual y reflexiva de carácter reñido con

su vocación literaria. Durante un breve período de tiempo parece renacer en él la energía juvenil gracias a su amistad con otro artista frustrado y al amor de una mujer; pero ésta lo abandona y entonces él cree comprender que todo ha sido una ilusión, tras la cual vuelve a su abúlico ostracismo.

La mejor de las novelas de Svevo es *La conciencia de Zeno* (*La coscienza di Zeno*, 1923), cuyo protagonista es nuevamente un fracasado, esta vez un burgués incapaz de dirigir sus propios negocios. Su principal novedad y su gran acierto consisten en no ser realmente una simple historia de dicho personaje, sino una interpretación por parte de éste de su propia vida, a cuya puesta en claro y por escrito lo ha animado su psicoanalista. Por medio de *La conciencia de Zeno*, su testamento literario, Svevo parece querer advertirnos de la inexistencia de «la» realidad, de una realidad objetiva única, pues ésta nace sólo de la interpretación del mundo por medio de la experiencia subjetiva. A la luz del pensamiento de Svevo, es igualmente significativo el hecho de que la conclusión sea en esta ocasión no sólo negativa, sino deprimente: los problemas de la humanidad, como los suyos mismos —concluye Zeno—, no tienen solución alguna, por lo que el único sentido posible de la existencia sería el de acabar definitivamente con el mundo.

c) Pirandello y la renovación dramática

Entre los siglos XIX y XX, en Italia siguió teniendo especial vigencia ese tipo de teatro que, sin reservas, podemos denominar «burgués»: un espectáculo para consumo y gratificación de la sensibilidad burguesa y llamado a satisfacer las aspiraciones de la clase dominante; un teatro, por tanto, aproblemático, cuya carga crítica —cuando existe— no hace sino confirmar la validez del sistema y ceñirse a una conflictividad moral prácticamente ajena a toda dimensión social; y cuya efectividad dramática seguía confiándose a la carga sentimental y artística —esta última, por influjo de la literatura finisecular—. El representante más reseñable de este «drama burgués» italiano posiblemente sea Dario Niccomedi (1874-1934), que manejaba los recursos teatrales con tal soltura y efectividad que todavía hoy nos cautiva a pesar de sus evidentes defectos artísticos y de su ambigüedad ideológica.

Este panorama fue revolucionado por Luigi Pirandello (1867-1936), a quien la historia literaria le ha reservado un lugar preferente en el panorama de la literatura de nuestro siglo, tanto por el valor específico de su obra como por el grande y decisivo influjo que ha ejercido en la literatura universal del último siglo. Su pensamiento y su obra se fraguaron en el positivismo de finales del XIX, del cual llegaron a ser un auténtico contrapunto; pero su decisivo papel en la historia de la literatura contemporánea no le fue reconocido hasta el período de entreguerras, cuando por fin se comprendió y valoró su producción, cuyo sentido del absurdo, de la ilógica y de la dislocación proponían en realidad una nueva visión del mundo y una nueva concepción de la existencia. Pirandello ha sido otro de los precursores de una

literatura existencialista atenta no tanto a los problemas cotidianos de la vida humana ni a la mera reproducción del mundo sensible, como a la plasmación de la agobiante sensación de desasosiego y angustia que invade al hombre moderno. Aunque podría haberse ceñido a un análisis de las causas sociales, políticas o económicas de tales sentimientos —esto es, a un estudio de sus condiciones materiales—, Pirandello desdeñó siempre toda forma de compromiso con la realidad más inmediata y, sobre todo, con la política (aunque su pensamiento y acción presentase ciertas afinidades momentáneas con el fascismo); y prefirió reflexionar sobre los efectos en sí de nuestra existencia alienada, infeliz y carente de sentido, optando por la presentación conflictiva de la vida del moderno mundo industrializado, un mundo artístico preñado de sensaciones de alienación, soledad, hastío vital e inseguridad.

I. EL TEATRO PIRANDELLIANO. Debido al innato carácter conflictivo de la temática pirandelliana, las muestras más representativas de su arte son las obras dramáticas. En ese género supo expresarse magistralmente con vigor, fuerza y originalidad gracias a un inusitado, demoledor y novedoso sentido del humor; con todo ello, Pirandello se convirtió en punto de referencia inexcusable para gran número de autores contemporáneos y en uno de los grandes clásicos del teatro de nuestro siglo. Su sentido del humor, que traspasa toda su producción, no parte sin embargo de la comicidad tradicional, sino que supo revestir con la forma del absurdo al mundo moderno; es decir, su obra mueve a risa no tanto por sus situaciones cómicas —prácticamente inexistentes en el sentido tradicional— como por la sensación de capricho, incoherencia y distorsión que las invade. Sin embargo, en el momento que desciframos ese aparente absurdo como una caricatura de nuestra existencia y del mundo en que vivimos, comprendemos al Pirandello más profundo: el que nos descubre la alienación del siglo xx por medio de lo aparentemente absurdo; el que logra concienciar al espectador de la tragedia de su propia vida a través de lo que parecía ser un sinsentido.

La práctica totalidad de su producción dramática se centra en el tema de la relatividad de toda realidad humana: la subordinación del mundo a la inteligencia y a los sentidos imposibilita todo conocimiento objetivo, aunque no por vivir en lo relativo debe el hombre desanimarse, sino aceptarlo e intentar encontrar el acomodo en esa condena a la vida en oscuridad. Aunque este tema ya lo había desarrollado en sus primeros dramas, Pirandello sólo dio con su mejor expresión sobre los años veinte y, en concreto, a partir de *Seis personajes en busca de autor*. Cuatro años antes, en *Así es (si así os parece)* [*Così è (se vi pare)*], Pirandello había declarado la radical imposibilidad de dar con una sola verdad cierta; pero la obra que lo lanzó a la fama y con la que se ganó un lugar de honor en la dramaturgia contemporánea fue *Seis personajes en busca de autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921), donde el tema de la relatividad de la existencia encontró su mejor traducción artística. La obra es una bella indagación poética en la realidad vital humana, realizada a partir del

recurso del «teatro dentro del teatro»: los personajes van apareciendo en escena casi como visiones fantasmagóricas, como formas de ilusión sin auténtica vida; desde el escenario le reclaman al autor, a los espectadores y, sobre todo, a los actores una vida real; les demandan, en definitiva, la categoría de «persona» que el capricho de un autor ausente —aun en su necesaria omnipresencia— parece querer negarles. A partir de la tradición y las convenciones escénicas, y desde una perspectiva eminentemente simbólica, Pirandello nos dejó con *Seis personajes en busca de autor* uno de los dramas más bellamente inquietantes y efectivos que sobre la existencia se hayan representado en nuestro siglo.

A *Seis personajes en busca de autor* le siguieron dos obras afines a ella temática y técnicamente: *Cada cual a su manera* (*Ciascuno a suo modo*, 1924) y *Esta noche se improvisa* (*Questa sera si recita a soggetto*, 1930), que también recurren al «teatro dentro del teatro» para representar la conflictividad surgida de las relaciones interpersonales. En ambas se detecta el creciente interés de Pirandello por las técnicas escénicas vanguardistas, ensayadas decididamente por él en sus últimas obras.

II. OBRA NARRATIVA. A buena parte de las características de su producción dramática responde también Pirandello merced al género narrativo, cultivado desde sus primeros años y al que se dedicó durante prácticamente toda su vida. Su obra narrativa es interesante, además, por esbozar, tratar o desarrollar ideas e inquietudes también tocadas en la escena, ensayando de esta forma posibles tratamientos del tema.

Su mejor novela, la más conocida y a la vez la más influyente, es *El difunto Mattia Pascal* (*Il fu Mattia Pascal*, 1904), muy característica de su estilo. El relato desarrolla la historia de Mattia Pascal, a quien se le tiene erróneamente por muerto y que aprovecha para hacerse una nueva vida; pero al fracasar en ésta como en la anterior, intenta recuperarla recurriendo al ardid de una falsa muerte. Las circunstancias, sin embargo, se lo impiden y el personaje pasa sus días casi como un muerto en vida, como un ser anónimo, un condenado a vivir su «inexistencia». Aparte del interés del tema y de la originalidad del relato, hay que resaltar las novedades aportadas por *El difunto Mattia Pascal* en el campo técnico y expresivo, en el que constituye una de las más tempranas muestras de las reales posibilidades de las nuevas técnicas narrativas en Italia. Entre el resto de las novelas de Pirandello debemos recordar una de las últimas, *Uno, ninguno y cien mil* (*Uno, nessuno e centomila*, 1926), compendio de sus ideas relativistas; y el volumen de *Cuentos para un año* (*Novelle per un anno*), donde puede descubrirse la evolución de su estilo y sus preocupaciones. Anterior a ellas es una novela también interesante, *Cuadernos del operador de cine Serafino Gubbio* (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1911), que se adentra en el entonces recién descubierto mundo del cine y se sirve de él como símbolo de la inconsistencia de la vida industrializada.

5. La poesía italiana hasta mediados de siglo

Hasta la década de los años veinte no encontró la poesía italiana su verdadero camino en el nuevo siglo. Es cierto que el Futurismo le había confiado al género prácticamente todo el peso de una nueva forma de producción literaria, pero el camino trazado por la Vanguardia había resultado ser una senda impracticable. No obstante, las reales posibilidades de sus innovaciones sí habían encontrado eco en las jóvenes generaciones: había llegado la hora de seleccionar y racionalizar esas posibles aportaciones técnicas, de clarificar el amplio panorama que se desplegaba ante la nueva poesía y de poner orden en los manifiestos, revistas y grupos surgidos de la Vanguardia italiana. Por esta senda de vuelta a un clasicismo clarificador en su pureza y simplicidad se encaminaron prácticamente todos los nuevos líricos, fuesen afines a unos u otros planteamiento ideológicos.

Es posible que el avance del fascismo, cuya rebeldía original estaba sistematizándose y encauzándose durante la década de los veinte, contribuyese también a remansar la poesía de estos años después del furor futurista. No debemos magnificar, sin embargo, la incidencia de la política sobre la nueva lírica italiana, sino que más bien podríamos considerar ésta como respuesta de los líricos a esa búsqueda de una «poesía pura» practicada en toda la literatura occidental. A nuestro entender, sería un error pensar que la actitud «hermética» en que incurre la poesía italiana a partir del primer tercio de siglo surja únicamente de las circunstancias políticas; también otros países con circunstancias muy distintas y diversas entre sí tienen sus voces «herméticas», sus «poetas puros»: en lengua inglesa lo es Eliot, en alemán, Rilke, y en castellano, Juan Ramón Jiménez. En este contexto, los italianos buscaban también esa esencia poética que el siglo xx había perdido y a la que los líricos le prestaban su voz de espaldas a la mayoría, soslayando la cotidianeidad y atentos exclusivamente a un mundo esencial cuyas abstracciones se dejan reflejar pálida y misteriosamente en el universo sensible.

a) Ungaretti

El primer lírico italiano cuya producción se configura como búsqueda de esa verdad esencial a la que antes aludíamos fue Giuseppe Ungaretti (1888-1970). Su poesía ha sido bautizada como «fragmentarista», pues sus composiciones están presididas por tal economía que más parecen retazos líricos —en el sentido impresionista— que poesía propiamente dicha; no obstante, Ungaretti es un claro heredero del Simbolismo y su obra está guiada por un intento de expresión esencial absoluta.

Desde su primer libro —*El puerto sepultado (Il porto sepolto, 1916)*— Ungaretti dio con un estilo propio, adaptando a una óptica existencialista algunos temas «crepusculares» —la desesperación, el ansia de trascendencia, la ilusión— y

dándoles formas vanguardistas aprendidas de autores italianos y extranjeros. Estas primeras composiciones suyas destacaron por su sentido de la economía y la condensación; su poética descansaba sobre el concepto de la palabra no como sensación, ni como forma, sonido ni ritmo —según propugnaba el esteticismo dannunziano—, sino en tanto que portadora de un valor esencial del mundo, como condensación posible de la totalidad del universo.

Después de la Primera Guerra Mundial, Ungaretti abrió a una nueva dimensión, más esencializada, su sentimiento del dolor existencial, del fracaso y de la tragedia. Transmutó en experiencia lírica su experiencia vital y actualizó de ese modo la poética romántica, aunque a partir de una expresión cuyo sabor de modernidad se basaba, curiosamente, en un tratamiento clasicista. Su poesía de esta época la reunió en el volumen *Sentimiento del tiempo* (1933), que a su vez pasó a formar parte de *Vida de un hombre* (*Vita d'un uomo*), donde prácticamente se integra toda su obra; en ella late un hondo sentimiento de crisis personal y colectiva que a Ungaretti le empuja a dejar sitio en sus versos al sentimiento y la experiencia religiosa. La temática «crepuscular» se expresa ahora por medio de preocupaciones estrictamente existenciales, como el sentimiento de angustia ante la fugacidad del tiempo y ante la muerte —preocupaciones próximas a la lírica barroca, de la que fue gran conocedor y excelente traductor y adaptador—; y las formas vanguardistas las superó con otras clásicas (esmerado cuidado de la prosodia y abandono de la supresión de los signos de puntuación, preferencia por metros normalizados como el endecasílabo y el alejandrino y, en general, reforzamiento de los medios expresivos más racionales, preferentemente los convencionales, aunque sin desdeñar las posibilidades de alguna técnica nueva). Las obras de sus últimos años, entre las que acaso destaque *Un grito y paisajes* (*Un grido e paesaggi*, 1952), se dejaron invadir por la angustia para patentizar su sentimiento de la vida y de la civilización humanas como ruina total, en sintonía cada vez mayor con el pensamiento barroco y, también, con los ideales y la estética expresionista.

b) Montale

Como Ungaretti, Eugenio Montale (1896-1981) fue en gran medida un existencialista, y su poesía se centró preferentemente en la reflexión sobre la esencia de lo humano, sobre la condición que diferencia a la persona del resto de la creación y a su vez la hace partícipe de ella. Frente a otros contemporáneos, Montale pareció estar relativamente atento a los sucesos del mundo —al menos hasta inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial— e incluso se destacó como antifascista y antibelicista, como después lo hizo en tanto que anticomunista. Pero todo esto apenas si tiene cabida ni reflejo en su producción poética (por la que se le concedió el Premio Nobel en 1975): con el paso del tiempo, Montale se tornó progresivamente indiferente a la modernidad cultural y social, y en sus últimos años se mostró ajeno a

los sucesos de su época y preocupado únicamente por su obra literaria. Ésta se caracteriza por intentar revestir de forma universal y actual el sentimiento de problematicidad de la existencia humana en su choque con el mundo sensible, y en ella acogió prácticamente todos los temas y formas tradicionales, así como cualquier nueva aportación que contribuyese a dar vigencia a los eternos problemas del hombre.

Su producción se inició en esta línea con un título significativo, *Huesos de sepia* (*Ossi di seppia*, 1925 y 1928), en cuyas composiciones quiso dejar de manifiesto el abandono y la aridez de la vida humana, a la ventura de una suerte indiferente —ni siquiera de un destino— ante la que el hombre nada puede: «(...) *Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo*». [«(...) Sólo esto puedo hoy decirte: / lo que *no* somos, lo que *no* queremos.».]. Libros posteriores siguieron ahondando en ese sentimiento de amargura y desconsuelo ante una existencia estéril y absurda que más parece anticipo de la muerte que vida en sí. A partir de los años treinta la obra de Montale se lanzó a la búsqueda de una expresión que participaba de influjos antiguos y contemporáneos. Entre los primeros, fundamentalmente Eliot y su simbolismo metafísico —que le acerca también al Surrealismo—, así como Proust, de cuya obra admira su detallada experimentación del recuerdo como único medio de salvación de nuestra existencia; entre los modelos tradicionales prefiere la expresividad barroca, en la que encuentra un rico filón de imágenes para el sentimiento de la fugacidad y la futilidad de la vida humana. De este modo, con libros como *Las ocasiones* (1939), la producción de Montale se configura como nexo entre el «fragmentarismo» ungarettiano y el posterior «hermetismo».

Sus últimos libros manifiestan la ya por fin tajante separación entre el hombre y el mundo: las cosas dejan de tener significado en un universo que la inteligencia y la sensibilidad humanas son incapaces de percibir como totalidad y del cual al ser humano sólo le llegan potentes sensaciones de soledad, incomunicación y vacío. A partir de la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, para Montale la vida y el mundo eran ya la muerte misma: la sucesión de imágenes de *Finisterre* (1943) y *El vendaval y otras cosas* (*La bufera e altro*, 1956) deja de tener un sentido para limitarse a reproducir el caos de un mundo extraño, impenetrable y ausente. Su pesimismo también se deja notar en obras aforísticas de los últimos años en las que, a modo de sátira, quiere dejar constancia de su incomprensión del mundo, del presente y de la historia; pero también de sus constantes intentos de coherencia y fidelidad hacia un mundo ante el cual no sabe qué postura adoptar.

c) Otros poetas

Cercano al de Montale estuvo el gusto de Umberto Saba (1883-1957) —seudónimo de Umberto Poli—, autor lírico de escasa formación cultural que vivió primero al margen y después de espaldas a toda innovación poética. Aunque su obra

parece una continuación de la lírica posromántica, a Saba debe reconocérsele un gran talento poético y una voz personalísima generada en la poesía «crepuscular». Su propio y peculiar talante poético lo encontró en una sincera introspección cuya mejor muestra fue el *Cancionero* (*Canzoniere*), resultado de una larga y fructífera vida artística que Saba intentó coherenciar en una obra unitaria (con ediciones en 1921, 1945, 1948 y la última de 1961). El *Cancionero* está hilvanado por una experiencia de vida que el autor destila en el recuerdo —con toques levemente psicoanalíticos— y nacida, por tanto, con visos e intenciones de sinceridad. El resultado es, lógicamente, un libro rico y diverso, reflejo de un mundo tamizado por la voluntad, la reflexión y el arte del poeta; un libro y un mundo —frente al de otros contemporáneos— luminoso y agradable, a pesar de que la experiencia de la que parte, y que se deja entrever en la obra, sea de dolor y desesperación.

Con la aparición de las vanguardias, se manifestó en la poesía italiana una cierta tendencia a una lírica condensada en la cual la sintaxis no se sometía a una lógica gramatical, sino a la intuición brotada de la lógica interior del poema mismo. Esta corriente, llamada «fragmentarismo», tuvo notables representantes en Italia. Entre ellos sobresale Dino Campana (1885-1932), cuya vida estuvo constantemente marcada por la locura (murió en un hospital psiquiátrico, donde había permanecido durante dieciocho años). En 1914 apareció *Cantos órficos*, la única de sus obras que publicó en vida; presididos por el signo de la Vanguardia, en estos *Cantos órficos* se hallan presentes todo el vitalismo, la irracionalidad y los anticonvencionalismos del autor, así como todas las ansias y los logros artísticos de una generación que confió a la plena intuición, a la magia de los sentidos y del inconsciente, el valor comunicativo del nuevo arte.

Los principales autores y corrientes de la lírica italiana de la primera mitad de nuestro siglo participaban, de una u otra forma, de un paulatino extrañamiento del artista ante el mundo. La correspondiente potenciación de la metáfora y de la analogía, por medio de las cuales se distanciase la imagen de la realidad, tuvo su remate en la difusión de una estética «hermética» que afectó especialmente a la lírica. El más reseñable de los poetas «herméticos» fue Salvatore Quasimodo (1901-1968), más por su representatividad que por sus valores absolutos (pese a la concesión del Nobel en 1959). Quasimodo gozó, con todo, de bastante influencia en el panorama cultural de su época, ya fuese como crítico y colaborador en revistas culturales, ya como creador literario. Sus libros de la década de los treinta —*Aguas y tierras* (*Acque e terre*, 1930), *Oboe sumergido* (1932) y *Erato y Apollion* (1936)— están entre lo más sobresaliente de su producción, mientras que su intento de poesía épico-social izquierdista de la época de posguerra apenas si tiene interés frente a sus traducciones, lo mejor de estos años.

6. Cultura y literatura italianas bajo el fascismo

No es éste lugar para intentar siquiera una definición satisfactoria del fascismo, pues si en sentido estricto fue un movimiento social y político que marcó casi tres décadas de la vida italiana, en su sentido más amplio —en cuanto movimiento reaccionario, ultranacionalista, jerárquico y autoritario— el fascismo había estado fraguándose desde el último tercio del siglo XIX en diversos países occidentales, y todavía hoy sigue revistiéndose de diversas formas en una sociedad en los umbrales del XXI. La clave del éxito de su aceptación y difusión como movimiento de masas estuvo en su ambigüedad, en su connatural indefinición y su necesaria adaptación a todo medio y lugar en momentos de evidente y fuerte crisis del sistema burgués capitalista (al cual decía oponerse, pero del cual resultó ser el mejor guardián o «brazo armado», como prefieren decir otros).

El movimiento fascista había nacido en Italia como resultado directo de la frustración nacional experimentada por el país durante la Guerra del 14. Su época de expansión fue justamente la de entreguerras, cuando se generalizó el descontento social y político a la vez que se mantenía idealmente la aspiración a esa Italia fuerte y expansionista que la guerra había frustrado. Bajo el nombre con que hoy lo conocemos (del italiano «*fascio*», «haz»), el fascismo se instaló en el poder en el año 1922 gracias a la llamada «marcha sobre Roma», con la cual Mussolini obligó al rey a cederle el puesto de primer ministro. Los fines políticos, sociales e ideológicos originales del fascismo eran, por tanto, aglutinar en su seno, de peor o mejor manera, todas las fuerzas descontentas con el liberalismo: sembró en la amplia clase media la desconfianza por el funcionamiento democrático; fue dándole forma a la teoría caudillista, según la cual el «Duce» —guía y conductor de la nación— asumía todo el poder y el gobierno en sus máximas funciones; e instituyó una vida política basada en el partido único y en la representación corporativista, falseando de este modo la visión y funcionamiento de la sociedad.

En el terreno literario, sólo en contados casos pudo presumir el fascismo italiano de tener entre sus filas nombres de altura: recordemos el de Alfredo Panzini (*Epígrafe 4.a.*) y el más radical de todos ellos, el del novelista Curzio Malaparte, autor de éxito pero de logros muy discutibles. Cercanos a algunas de las propuestas del fascismo estuvieron bastantes autores, entre los que destaca el poeta Giuseppe Ungaretti, uno de los grandes líricos italianos del siglo XX. Frente a ellos, evidentemente, los antifascistas, cuyas simpatías políticas y cuya estética eran igualmente diversas: desde el moderado Benedetto Croce, pensador, historiador y crítico ya consagrado; al joven comunista Antonio Gramsci, llamado a ser uno de los intelectuales italianos más influyentes durante la segunda mitad de nuestro siglo. En el terreno cultural fue el fascismo un movimiento eminentemente pragmático: no le interesaron la especulación ni la teoría, sino los resultados de una cultura que había sido declarada nueva pero que pocas veces lo fue. Sin género de dudas, la aportación más interesante del fascismo italiano fue la potenciación de los nuevos medios de comunicación de masas, de los que se sirvió indiscriminadamente —especialmente de

la radio y del cine, sus formas más modernas, rápidas y efectivas—; pero también de los ya tradicionales, concretamente de la prensa, que conoció un gran auge bajo los regímenes autoritarios.

En cuanto a lo que nos interesa, habremos de advertir de la proliferación de revistas culturales en Italia, la mayoría de ellas minoritarias a pesar de haber sido concebidas a la luz de una visión integradora e interdisciplinar de las artes. No todas ellas —ni, por supuesto, las mejores— se debieron directamente al régimen fascista, aunque éste supo en verdad aprovecharse del rico momento de agitación cultural que vivía, con Italia, toda Europa. La más influyente en la Italia de estos años fue *La Ronda* (1919-1923), ajena a los órganos fascistas, pero cuya difusión de una estética purista, que participaba de clasicismo y vanguardismo, contribuyó a la propagación de un arte de y para la élite y, en concreto, a la elaboración de una poética «hermética» conscientemente minoritaria. Uno de sus principales animadores fue Vincenzo Caldarelli (1887-1959), poeta poco notable y prosista ameno que propugnaba una vuelta a un clasicismo humanista inspirado en los románticos y en los esteticistas. Menos interesantes por su contenido, pero sintomáticas de la cultura de la época, fueron dos revistas que agruparon a figuras diversas del fascismo literario: en *Il Selvaggio* (1924-1943) pudieron expresarse los jóvenes fascistas desencantados de la realidad de un régimen burocratizado y anhelantes de un resurgir de la tradición rural y señorial italiana. A esta corriente fascista estuvieron próximos autores de éxito como Papini y el periodista, narrador y ensayista Curzio Malaparte —seudónimo de Kurt Suckert (1898-1957), de padres alemanes—, duro fascista que llegó a ser expulsado del partido y de cuya producción siguen recordándose —y leyéndose— sus novelas *Kaputt* (1944) y *La piel* (*La pelle*, 1949). Por su lado, en *Novecento* (1926) tuvieron su lugar los fascistas conectados con la Vanguardia europea, los futuristas más extremos, admiradores del progreso y de la técnica, cuyo símbolo fue la ciudad. Dirigía la revista Massimo Bontempelli (1878-1960), otro de los personajes de renombre expulsado del partido. Desde el punto de vista literario, Bontempelli se opuso tenazmente a toda forma burguesa de arte, sobre todo al realismo, cuya superación propugnó por medio de una contemplación de la realidad basada en la inteligencia y la intuición —cuya muestra más significativa es la novela *El tablero de ajedrez ante el espejo* (*La scacchiera davanti allo specchio*, 1922)—.

Al margen de las corrientes imperantes desarrolló su obra Dino Buzzati (1906-1972), narrador y periodista poco reconocido alejado de la vida pública de su país cuyo sentimiento de distinción y superioridad lo acerca a los justificadores del autoritarismo. Su obra se centra en ideas filosóficas emparentadas con el existencialismo y el psicoanálisis, siendo el núcleo de sus mejores narraciones la sensación de angustia y el miedo a una existencia sin sentido. Su mejor relato es *El desierto de los tártaros* (1940), en que un oficial espera inútilmente, en un paisaje desolado y enervante, un ataque que nunca llega. Al margen de su temática existencialista, la principal aportación de Buzzati a la narrativa italiana consiste en su

contemplación de la realidad a partir de una dislocación de las percepciones basada en asociaciones sensoriales e intelectuales inusitadas. Consideremos, por fin, el gran peso que tuvo en Italia durante estos años la «literatura de consumo», llamada a satisfacer el gusto de amplias masas lectoras. Los géneros que gozaron de mayor favor fueron la novela policíaca y la novela burguesa: mientras que para la primera los autores italianos se conformaron con una imitación poco satisfactoria de modelos ingleses y norteamericanos, la novela burguesa debemos entenderla como una continuación más o menos trasnochada de la novela verista. En su producción sí sobresalieron algunos autores: el más fecundo e interesante fue Riccardo Bacchelli (1891-1985), escritor de estilo decimonónico —dicho sea en alabanza de su arte— que gustó de pintar al conjunto de la sociedad en grandes retablos históricos —como podemos ver en su más ambiciosa y mejor novela, la trilogía *El molino del Po* (1938-1940)—.

1. Política y arte en la Rusia prerrevolucionaria

A principios de nuestro siglo, el Imperio ruso seguía apostando por un decidido desarrollo del capitalismo, con el consiguiente enriquecimiento de una burguesía progresivamente pujante y la acentuación de las diferencias entre ricos y pobres, más marcadas aún si cabe en la sociedad rusa dadas su rígida jerarquización y la dispersión geográfica de la masa social empobrecida. En estas condiciones, el avance de los movimientos radicales fue moneda común en Rusia, cuya peculiar configuración ideológica —a la que ya nos hemos referido con anterioridad— hizo posible la pujanza de estas corrientes políticas. El antecedente más inmediato lo encontramos en el populismo, forjado a mediados del XIX a partir del pensamiento romántico y que aunaba la defensa de las clases populares con el apego a la tierra y a las tradiciones. De sus frutos literarios ya hablamos en su momento (en el Volumen 7, *Epígrafe 6.a. del Capítulo 5*); baste recordar ahora cómo el influjo de la producción de los populistas —Herzen y Korolenko— y de los «escritores de la tierra» —Uspenski, Pisemski, etc.— alcanza al período revolucionario.

En la última década del siglo pasado el populismo, de resabios tradicionalistas e implantación rural, fue transformándose en un movimiento socialista de talante abiertamente revolucionario y muy bien acogido en las ciudades. A diferencia del marxista, con el que a veces se enfrentó abiertamente, el socialismo populista negaba los principios del materialismo histórico y toda intervención de la economía en los procesos políticos y sociales, confiando únicamente en el individuo y en su fuerza para llevar a cabo la revolución —cuyos fundamentos eran esencialmente morales—. Este socialismo prendió con fuerza entre la burguesía ilustrada y el funcionariado; pero su implantación se la disputaron los marxistas, encabezados por jóvenes intelectuales formados en el materialismo dialéctico y cuyo empeño consistía en derribar el idealismo populista en el terreno ideológico: y no sólo lo consiguieron, sino que también se hicieron rápidamente con adeptos entre los obreros industriales.

El arte ruso de la época se hizo eco de la agitación vivida en los ambientes políticos y sociales, si bien las aspiraciones y los ideales de los revolucionarios no tenían gran cosa que ver con los de los jóvenes artistas. Aunque éstos contribuyeron desde su terreno a un imponente recambio ideológico —e incluso en no pocos casos participaron directamente en él como artistas revolucionarios—, el momento de

esplendor cultural experimentado por Rusia en los años inmediatamente anteriores a la Revolución, prolongado durante los primeros años del período soviético, se debió fundamentalmente a un compromiso no tanto sociopolítico como estrictamente artístico basado en el rechazo de la incidencia de las artes sobre la realidad social y política.

2. Renovación de la literatura rusa

La labor de los renovadores de la literatura rusa no fue fácil, pues inicialmente tuvieron que realizarla ignorados —cuando no menospreciados— por la crítica y el gran público, en vida todavía de los maestros del Realismo. Pronto, no obstante, cundió su ejemplo de fidelidad a un pensamiento y a una producción cuyo único compromiso era con la imaginación y con el arte; y la intuición, el culto a la fantasía y la novedad expresiva se adueñaron con fuerza de la literatura rusa del período, sin duda uno de los más fructíferos de toda su historia.

a) *Los esteticistas*

El esteticismo fue la caja de resonancia de los afanes renovadores en Rusia, el paso primero y necesario para dar forma a unas nuevas formas artísticas. Por esa razón no se nos ofrece como un movimiento unitario, sino más bien como lugar donde confluyeron diversas opciones bajo el denominador común de la modernidad: «arte puro», decadentismo y simbolismo, fundamentalmente.

El mejor ejemplo lo tenemos en la personalidad y la obra de Valeri Y. Briúsov (1873-1924), inspirador y cabeza del grupo. Su máximo ideal, el culto al Arte Absoluto, implicaba el rechazo de toda realidad ajena a él y, por supuesto, al artista. Todas y cada una de sus obras son formalmente irreprochables, y contribuyeron a la valoración del culto a la forma en general y, en concreto —mediante el contraste con los metros de otras literaturas europeas—, a la renovación de la métrica rusa. Por otro lado, al imponerse en su obra su enorme erudición en su afán de tocar diversos géneros, temas y registros, su imagen contrasta con la del esteta: su producción parece entonces dispersarse y carecer de rigor, no consiguiendo plasmar en modo alguno la radicalidad de su credo estético.

La consecución para la lírica rusa de un moderno sentido de la musicalidad vino de la mano de Konstantín D. Balmont (1867-1943), que, frente a Briúsov, representa la inspiración y el genio del esteta puro. Su magistral facilidad para el verso le permitía, sin que su poesía se resintiese en modo alguno, las inflexiones precisas en su constante experimentación con metros, rimas, ritmos y tonos varios e inusitados, que lo señalan como uno de los grandes renovadores de la lírica rusa de nuestro siglo. Aunque a su obra se le puede achacar falta de profundidad, su sensualismo formal

convierte a Balmont en un poeta muy influyente, a pesar de haber vivido exiliado en París.

En París murió, en calidad de anticomunista irreductible, Zinaida Guippius (1867-1945), una de las mejores poetisas rusas contemporáneas. Los dos rasgos más destacados de su lírica son su excelente factura formal, sencilla y melódica, en correspondencia con un pensamiento sutil y hasta fríamente cerebral; y su suavizado decadentismo, que gustó del tema del satanismo en todas sus formas: maldad, vicio, ambigüedad, etc. Por menos esteticista se tiene la obra, estilísticamente sobria, de otro lírico de deuda decadente, Fiódor «Sologub» (seudónimo de Tetérnikov, 1863-1927). Sus temas preferidos caen en la órbita del más descarnado anti-idealismo: el erotismo, con tonos perversos y pederastas, y el satanismo, bajo las formas de culto a la muerte y al mal, aparecen con frecuencia en su producción poética y narrativa. Entre sus relatos encontramos las acaso mejores manifestaciones de su arte: destaca *El pequeño demonio* (*Mielki bies*, 1907), simbolista en su presentación e intención —al unir realismo y fantasía, sueño y vigilia— y decadente en sus gruesos trazos.

Podemos recordar aún una serie de nombres afines al esteticismo, pero deudores también del Simbolismo —en su sentido más amplio— y del pensamiento religioso de la época. El primero de ellos podría ser el de Dimitri S. Merezhkovski (1866-1941), marido de Zinaida Guippius, simbolista por su convencimiento de que la misión del arte consiste en la búsqueda de la belleza como Absoluto trascendente. Su tendencia a la reflexión lastra el desarrollo de su lírica, que debe soportar, además, un solemne tono religioso realmente obsesivo. Su obra narrativa, sin embargo, encuentra en la trilogía *Cristo y Anticristo* (1893-1902) la mejor expresión de su pensamiento, en el que confluyen verdad estética y verdad religiosa: *Juliano el Apóstata*, *Leonardo da Vinci* y *Pedro el Grande* presentan el mundo como lugar de choque del espíritu con la carne, del cristianismo con el paganismo. En esta línea podemos situar también el nombre de Vladímir Solóviev (1853-1900), asceta y pensador antes que lírico. La influencia de su pensamiento fue considerable: contemplaba al hombre como nexo entre Dios y el mundo y confiaba en la capacidad de su esfuerzo —individual y colectivo— para acercarse a la divinidad a través de la naturaleza. Interesa más su idea del Simbolismo como una fe que posibilita la búsqueda de la verdad, razón por la que sus cuidados versos están repletos de imágenes eróticas de simbología religiosa. Tampoco Vasili Rozanov (1856-1919) fue tanto escritor como osado pensador: extremoso en todos los sentidos, indagó escabrosamente en los fundamentos sexuales de los comportamientos religiosos, pretendía la santidad como remedio a sus pecados e intentó amoldar la filosofía nietzscheana a la Iglesia ortodoxa.

b) *El Simbolismo en Rusia*

Tampoco el Simbolismo pudo zafarse totalmente de las peculiares características de la ideología rusa, nacidas al calor de una cultura, un medio, una historia y unas instituciones muy particulares. De ahí que el idealismo trascendente y espiritualista propiamente simbolista impregnase al movimiento en Rusia de un peculiar sentimiento en el que se unían religiosidad ortodoxa, nacionalismo, mística y eslavofilia; se originó así una nueva mitología cuya imagen fundamental fue la revolución —una revolución integral, al estilo expresionista— como fruto del alzamiento de una rejuvenecida «madre Rusia» frente a un Occidente estéril.

I. **BIELI.** Fiel al espíritu simbolista, «Andréi Bieli» (seudónimo de Borís Bugáiev, 1880-1934) jugó un papel fundamental en la renovación de las letras rusas de nuestro siglo. Virtuoso de la forma, sus alardes son el producto de la búsqueda de un estilo propio y moderno, por el que con razón se le considera el mejor modernista de su país, de talla comparable a la de los grandes renovadores de la literatura contemporánea. Bieli pasó durante su carrera por momentos y corrientes diferentes y se dedicó a la crítica y al análisis de la obra de otros autores; fue siempre, en todo caso, un escritor ecléctico y un experimentador nato que ensayó tonos y registros diversos en prosa y en verso con tal libertad, que bien se le puede considerar cercano a la Vanguardia.

No obtuvo Bieli sus mejores logros en el género poético a causa de un frío y descarnado intelectualismo que no supo conciliar —como era su deseo— cristianismo y marxismo. Por el contrario, su producción narrativa puede contarse entre las mejores del período: magistral es *Petersburgo* (1913-1916), considerado por muchos como uno de los mejores relatos rusos del siglo xx. En un alarde de dominio narrativo, su valor radica en la conciliación de su forma esencialmente lírica y simbólica con su proyección real y hasta ideológica —que no evita lo satírico—: *Petersburgo* logra construir un mito basado, al estilo de Pushkin, en la imagen emblemática de la ciudad erigida por el más grande zar ruso, Pedro I, cuya descomposición casi fantasmagórica —entre la piedra y el agua— marca el fin de una época y el comienzo de otra. Oscurecidas quedan, en comparación con la anterior, novelas suyas como *La paloma de plata* (*Seriébrani gólub*, 1910), *Kotik Letaev* y *Moscú*; todas ellas son importantes, sin embargo, como manifestación de las ansias renovadoras de Bieli y punto de arranque para posteriores ensayos en ese sentido.

II. **BLOK.** La cima del Simbolismo ruso posiblemente se halle en Alexandr Blok (1880-1921), quien a su vez es el último de sus representantes y la figura señera de una generación que propuso formas artísticas acordes con el espíritu revolucionario y contempló después su negación y destrucción por la cultura oficial soviética.

Sus primeros versos responden al ideal esteticista, dominando en ellos cierta sobreabundancia verbalista y un extraño misticismo; sin embargo, supo trascenderlos

en libros como *Versos para la gentil dama* (*Stijí o prekrásnoi dame*, 1904), inmediatamente aplaudido por los simbolistas por su cuidada, emotiva y sincera belleza y por su sublimación del tema del amor en el del conocimiento. Su experiencia en los acontecimientos revolucionarios de 1905 y la constatación de la injusticia, la miseria y la represión que los acompañaron motivaron una honda crisis de valores que, pasando por un momento de malditismo decadente, desembocó en una poesía realista de tonos radicalmente populistas y atenta a la tragedia de la Rusia contemporánea.

Afortunadamente, en su madurez Blok volvió al Simbolismo, merced al cual congenió con los representantes de la Vanguardia artística y políticamente revolucionaria. Como simbolista y, por tanto, heredero del Romanticismo, para Blok la revolución debía ser mucho más que una realidad temporal, no pudiendo traducirse en términos materiales; debía ser una verdad absoluta que afectase a todas las épocas y a todos los hombres, una salvación mesiánica confiada en manos del pueblo como depositario de la intuición histórica (en absoluto era nueva esta confianza en el papel de Rusia como salvaguardia de los valores eternos traicionados por Occidente, ni la exaltación de la revolución en términos místicos). La mejor manifestación literaria de tales ideales la tenemos en *Los doce* (*Dvenádtset*, 1918), poema de clave profética que constituye una parábola de las esperanzas revolucionarias de los artistas y los intelectuales: en él, un Cristo justiciero va extendiendo la revuelta, al mando de doce guardias rojos, en medio de una tormenta de alcance simbólico. Menos lograda es *Los escitas* (1918), en que los rusos soviéticos son cantados como nuevos bárbaros a la conquista de un Imperio en descomposición (la realidad de la Revolución, sin embargo, defraudó a Blok en tal grado que motivó su depresión y su muerte).

III. OTROS AUTORES. Entre los grandes representantes del Simbolismo ruso podemos citar todavía a Viacheslav Ivánov (1866-1949), cuyo pensamiento fue muy influyente hasta que en 1924 emigró a Italia, donde murió. Ivánov le dio cuerpo a una teoría eslavófila según la cual Rusia, fiel a sus tradiciones, debía lanzarse por toda Europa a una misión cultural, política y religiosa. Ciñéndonos al terreno literario, Ivánov destaca como poeta, pues su marcado intelectualismo y su apuesta clasicista anticipan la obra de otros simbolistas del siglo xx (pensemos en Valéry, T. S. Eliot y Ezra Pound). Sus versos son especialmente densos y están cargados de difíciles referencias clásicas y religiosas: el paganismo, el esoterismo y el cristianismo se entremezclan en una obra donde mitología y religión tienen un lugar preponderante.

Experimentador nato fue Alexéi M. Remízov (1877-1957), iniciado en el Simbolismo y a quien podemos considerar un esteta excepcional merced a su cuidado estilo. Su dominio del idioma no tenía parangón por estos años y con obras como *Hermanas en Cristo* (*Jristóvie sióstri*, 1923) y *Rusia en el torbellino* (*Uzviziónnaia Rus*, 1926) ejerció un notable magisterio incluso desde el exilio. También Remízov intentó crear un estilo fiel a las tradiciones populares rusas; en su obra tuvieron

cabida tanto el folklore —con sus concesiones a la fantasía— como los problemas espirituales del pueblo —en un consciente engarce con la tradición realista, muy considerada por los teóricos del realismo socialista—.

3. La literatura en el período prerrevolucionario

a) «Gorki»

En la estela del más crudo Realismo ruso podemos situar los primeros relatos de «Maxim Gorki» (seudónimo de Alexéi M. Piéshkov, 1868-1936), en los que aparecen infelices personajes de las clases más desfavorecidas. Gorki había nacido en el seno de las clases bajas, y su infancia miserable en una ciudad de provincias, sin posibilidad de asistir siquiera a la escuela, lo había arrastrado a una vida difícil desde los siete años, cuando tuvo que trabajar por vez primera (aunque no fue eso lo peor, pues más tarde tuvo que vagabundear y mendigar). Esta amarga existencia experimentada en su propia carne la dibujó crudamente Gorki en estos primeros relatos reunidos en 1898 en el volumen de *Cuentos y narraciones*. Significativamente firmados con el pseudónimo de Maxim Gorki («Máximo Amargo»), su intención primordial no era tanto la de ofrecer un cuadro realista como la de hacer partícipe al lector de la injusticia y las desigualdades de la sociedad y las leyes a las que sus personajes desafiaban: de este modo, con el melodramatismo como recurso, Gorki buscaba concienciar a sus compatriotas de la necesidad de fomentar la rebelión y los comportamientos antisociales como único medio para escapar de esta situación.

Gorki fue rápidamente señalado por las autoridades como un peligroso agitador revolucionario debido al éxito sin precedentes de sus novelas y a la admiración que provocaban su talante y personalidad. Aunque el poder establecido adoptase entonces medidas más tajantes contra su producción dramática, ésta nos parece hoy menos interesante que su obra narrativa; en su momento, sin embargo, su teatro fue muy estimado desde la primera de sus piezas representadas, *Los bajos fondos* (1902), siendo Gorki uno de los autores preferidos de Stanislavski, director del «Teatro del Arte», y considerado en el período soviético precursor del realismo socialista dramático (*Epígrafe 5.c.*). Hacia el año 1900 era Gorki el autor favorito del proletariado ruso, y sus relatos se orientaban de forma cada vez más clara hacia la doctrina marxista (de la que lo separaban, también es cierto, importantes aspectos). Novelas como *Foma Gordeiév* (1899) y *Los tres* (1901) son una buena muestra de su arte: narraciones potentes y sugestivas, amaneradas en su recargamiento pero directas y emotivas, de rápida y emocionante lectura; y, sobre todo, temáticamente provocativas: historias de derrotas y humillaciones de los justos, los idealistas y los débiles en un ambiente de corrupción generalizada. A raíz de los sucesos de 1905,

Gorki tuvo que abandonar Rusia al ser considerado —sin habérselo propuesto él— un cabecilla revolucionario; en el exilio reforzó sus lazos de amistad con los líderes de la revolución política, especialmente con Lenin —admirador de su obra y de quien fue amigo personal—. En el terreno literario, el efecto más inmediato de sus experiencias de 1905 fue *La madre* (*Mat*, 1907), acaso su novela más popular y considerada todavía hoy como una de las más representativas de su autor; no obstante, es una narración endeble cuya historia peca de melodramática, los caracteres de maniqueos, el estilo de panfletario y el tono de proselitista. *La madre* sobresale únicamente por el retrato de un par de sus personajes y por el valor histórico de que años después fuese señalada por la crítica soviética como modelo de novela del «realismo socialista» (aunque es más probable que la verdadera causa fuese la admiración que le profesaba Lenin; recordemos, además, las distancias que Gorki mantenía con los comunistas y que lo empujaron a abandonar Rusia pocos años después de la Revolución de 1917 y a regresar, en 1928, debido a la presión de sus amigos del partido).

En su exilio italiano Gorki superó la tendencia «romántico-realista» de su prosa (cuya máxima expresión había sido *La madre*), maduró sus vivencias, sus ideas y su producción y, en general, abrió un período de reflexión que tuvo en el lirismo y en el simbolismo sus dos piedras de toque. Su primer fruto literario fue *Una confesión* (1908), tras la cual vinieron otras muchas novelas en que Gorki subordinaba sus dotes de observación a una interpretación simbólica del mundo y de la sociedad. Sus relatos sobre la vida en las provincias rusas y sobre su infancia, escritas ya en clave descriptiva, ya en clave introspectiva, iluminan el realismo con un espiritualismo censurable para muchos de sus anteriores admiradores, pero que ha dejado en obras como *Recuerdos* páginas inolvidables. Otras narraciones de sus últimos años, sin embargo, no olvidan las lecciones de su primera época y se mantienen como ejemplo de un magistral realismo puesto al servicio de la idea revolucionaria: recordemos *Los Artamonov* (1925) y *Klim Sanguín* (1936), dos novelas cuyos evidentes excesos no pueden hacernos olvidar la altura literaria de muchos de sus episodios.

b) Otros narradores

Junto a Gorki existió una serie de narradores que, al margen del esteticismo y del simbolismo —movimientos en torno a los cuales surgieron las obras más interesantes—, se encargó junto al maestro de hacer pervivir en el período prerrevolucionario la fructífera tradición realista rusa y proyectarla en el nuevo Estado.

El más notable de los narradores rusos integrantes de esta corriente fue Iván A. Bunin (1870-1953), cuyo sentido del realismo está muy cercano a un moderno objetivismo extraño en Rusia (tengamos en cuenta que Bunin abandonó su país en 1920). Sus primeras novelas, sin embargo, se hallaban en esa línea de realismo crítico propio de la «escuela de Gorki»: se trata de obras que retratan un mundo en descomposición, empobrecido e injusto —*El valle seco* (1911)— y que destacaban ya

entonces por su cuidado estilo. Por esa vía de consciente estilismo orientó Bunin su obra de madurez —publicada en Francia, donde residió hasta su muerte—: novelas como *El amor de Mitia y Lika* son casi poemas en prosa que evocan un pasado ante cuyos más leves matices —paisajes, sensaciones, impresiones— parece asombrarse el autor. La mejor faceta creadora de Bunin es, sin duda alguna, la del relato breve —que le valió el Nobel de 1933—: es ahí, en *El caballero de San Francisco (Gospodín iz San Francisco, 1916)* y, sobre todo, en la tardía *Recuerdos (Vospominania, 1950)*, donde su palabra destila poesía y donde su capacidad de observación encuentra el grado justo de objetivación. Su mundo es entonces una Rusia ideal que deviene imagen total de la vida y su prosa —una de las mejores de la Rusia contemporánea—, una materia plástica que parece adquirir consistencia a los oídos del lector.

Menos dotes artísticas poseía Alexandr I. Kuprin (1870-1938), cuya espontaneidad y vigor narrativos le ganaron, sin embargo, admiradores incondicionales. A Kuprin le sucedía, en mayor grado, lo que a Gorki: su sentido de la narración provenía no de una especial sensibilidad ni, mucho menos, de su formación, sino de una especial capacidad de observación y de su facilidad para reproducir la vida cotidiana de los humildes. Sus cuentos alcanzaron un nivel considerable, pero su consagración le llegó con una novela, *El duelo (1905)*, en que retrata el vacío de un joven destinado en un destacamento militar de provincias. Por su lado, gran parte de la producción de Leonid Andréiev (1871-1919) quiso competir con la de los simbolistas. Esas obras casi han caído ya en el olvido por su estilo desproporcionado, sus paradojas intrascendentes y su melodramatismo humanista, mientras que son dignos de ser recordados sus relatos realistas alegóricos, sobre todo el espeluznante y magistral *Los siete ahorcados (Semí poviésnni)*.

c) La poesía

Al margen de esteticistas y simbolistas, existió en Rusia un gran número de poetas dignos de consideración. En su mayoría no aceptaron los principios de la nueva literatura, a la que juzgaban resultado de una civilización contraria al espíritu ruso, aunque alguno de ellos se sirvió de sus aportaciones. El grupo más relevante de estos «antisimbolistas» encontró su cohesión en un proyecto común y en unas aspiraciones poéticas definidas: nos referimos a los «acmeístas», cuyo ideal de humanismo clasicista no renunciaba a la modernidad, pues se originaba en una rigurosa ascesis de deuda parnasiana y en la exaltación de la combatividad, del heroísmo y de la virilidad.

El punto de arranque del «acmeísmo» bien puede hallarse en la poesía de Nikolái Gumiliév (1866-1921), de fondo fuertemente antisimbolista: rechazaba toda forma de espiritualismo y volvió desapasionadamente los ojos al hombre y a los objetos, cantados en un estilo casi futurista. Sus formas, por el contrario, son eminentemente posrománticas, tanto por su gusto por los paisajes exóticos como por su cultivo de un

verso refinadamente cincelado. Su mujer, Anna Goriénko, que publicaba bajo el seudónimo de Anna Ajmátova (1888-1966), rechazó la nueva literatura por considerar que le ocultaba al lector las emociones más hondamente humanas. Su lírica es clásica por su estilo sencillo y directo, romántica por su sensible emotividad y moderna en su planteamiento del amor como tensión entre deseo y sublimación. Pero el «acmeísta» más notable, con una obra de altura en el conjunto de la literatura rusa del momento, fue Ossip Mandelstam (1891-1942). Su interés por el desarrollo de la lírica contemporánea determinó la sorprendente evolución de la suya propia: se inició en el Simbolismo, en el que tuvo sus maestros; derivó más tarde hacia un severo clasicismo —no ya tanto parnasiano como decididamente grecorromano—; y desembocó en un hermetismo ajeno a la evolución del género en su país. Sus libros más notables son *Piedra* (1911) y *Tristia* (1922), en los que tiene cabida cualquier tema siempre que sea tratado con la dignidad que el arte impone: de ahí que la parodia, la ironía y el coloquialismo ocupen sin complejos su lugar en una obra que va de la concisión epigramática a la majestuosidad de sus solemnes poemas descriptivos.

Al margen ya de cualquier movimiento concreto, debemos recordar aún a otros poetas «antisimbolistas». En el puro y más intrascendente preciosismo cayó Mijaíl A. Kuzmín (1875-1935): su estilizado bizantinismo no suponía siquiera una reivindicación nacionalista, sino un simple pretexto ornamentalista. Por el contrario, en un intento de acercamiento a los planteamientos revolucionarios, Nikolái Klúiev (1887-1937) optó por el populismo y la recuperación de metros y figuras tradicionales, a pesar de su decepción personal por la evolución industrializadora del país.

4. Futurismo y Revolución

a) La Vanguardia rusa: arte y política

Los intelectuales y artistas que no se habían decantado por el bando «adecuado» al estallar en 1917 la Revolución, pudieron desarrollar durante unos años su trabajo en un clima de respeto a su libertad creadora, aunque también de desconfianza generalizada. Esto fue así mientras el Comité Central permitió el ejercicio de una literatura de transición; pero conforme los comunistas se hacían con todo el poder político y con su control ideológico, las asociaciones de artistas proletarios pudieron ejercer tal presión que, sobre 1930, con la fundación de la Asociación de Escritores Soviéticos como única reconocida por el Estado, desapareció todo rastro de tolerancia.

Hasta ese año, como decíamos, hubo un clima de ebullición y de puesta al día

culturales que posibilitó en Rusia la formación de una importante Vanguardia literaria. En los años veinte los ambientes artísticos, afines de una u otra forma a la izquierda, bullían con la necesidad de encontrar, todavía al margen de la organización del Estado, nuevas formas para un nuevo régimen. Esta Vanguardia determinantemente unida a la política y proyectada a un futuro de resurgimiento nacional la encontramos de hecho en otros puntos de Europa, y no fue exclusiva de Rusia: también allí se la conoció con el nombre de «*Futurismo*», término debido al italiano Marinetti, su fundador, cuyas conferencias habían encontrado en Rusia gran eco entre los jóvenes. Debido a su eclecticismo original, en el seno del Futurismo ruso se agruparon autores de muy diversas tendencias, desde representantes del partido comunista a escritores «tradicionalistas» —ahora matizaremos en qué sentido—, pasando por simpatizantes de la Revolución afines a círculos socialistas o socialdemócratas.

Todos ellos vivieron, de una u otra forma, las contradicciones de la Revolución soviética: en primer lugar, los «tradicionalistas», que habían confiado en ella como medio de recuperar la grandeza rusa. Su producción literaria se había servido del formalismo vanguardista para poner al día el populismo nacionalista y se limitaba a subrayar los rasgos mesiánicos de la «santa Rusia». Más numerosos y valiosos para el régimen fueron los «simpatizantes», quienes vivieron en sus carnes la contradicción de defender el fondo de la Revolución sin defender sus formas: confiados en la supremacía del hombre de acción, buscaban un humanismo integral y radical —similar al propuesto por los expresionistas germanos— que el régimen soviético defraudó. Acabaron, en su mayoría, silenciados o malinterpretados por la crítica, cuando no sufrieron el exilio o la deportación. Otros encontraron su lugar en el nuevo Estado no sin haber experimentado el dolor de una «mala conciencia»: la de deberse a un pasado burgués y permitir el caos presente sólo en la confianza de una grandeza futura e ideal. Los escritores de izquierda, por fin, se empeñaron en conjugar revolución, política y literatura: a pesar de sus grandes dosis de creatividad, al partido no le interesaron ni sus propuestas de renovación ni su antitradicionalismo, que chocaba con la confianza de algunos órganos comunistas en la tradición como medio de reeducación de las masas; el partido también temía su desprecio del realismo —a pesar de tratarse de una categoría artística burguesa—, la hipertrofia de la forma y la conformación de una estética culta y minoritaria. No obstante, y pese a advertírsele a los vanguardistas que ellos no constituían la avanzada del arte oficial, durante varios años aportaciones como las de Maiakovski, las células culturales del Ejército Rojo, el teatro de Meyerhold, etc. fueron exhibidas, y con razón, como logros de la Revolución de Octubre.

b) *Maiakovski*

El autor más representativo del espíritu vanguardista ruso fue Vladímir V.

Maiakovski (1893-1930), cuya vida y obra recogen, además, las contradicciones, la incompreensión y la angustia de la mayor parte de la intelectualidad revolucionaria. Simpatizante del partido desde muy joven, se unió a los bolcheviques y sufrió la cárcel durante once meses; y, sin embargo, terminó con su vida de un tiro en la sien a causa de la desmoralización que le provocó su continuo acoso por determinados sectores del partido.

Antes de los veinte años Maiakovski se declaraba ya futurista y su actitud exhibicionista provocaba el desagrado de la burguesía. Con ella respondía a una honda crisis interior: sus primeros libros —*La nube en pantalones* y *La flauta vertebrada*— unen a su vigor vanguardista y a su espíritu rebelde un sentimiento de tristeza traspasado de melancólico lirismo. La Revolución le ofreció la posibilidad de superar esa tristeza y de canalizar su energía hacia un fin útil; subordinó su obra al credo revolucionario y a partir de entonces Maiakovski propugnó y practicó una literatura eminentemente social y utilitaria. La ciudad, la masa social, la batalla revolucionaria, la conciencia de clase y el proletariado serán los grandes temas de libros como *Ciento cincuenta millones* (1920), un canto al individuo y a la colectividad, a los «ciento cincuenta millones» que harán posible extender la revolución por todo el mundo. Más patente aún se hace su deslizamiento hacia la mera propaganda en dos piezas dramáticas representadas por Meyerhold: *La chinche* (1928) y *Los baños* (1930) —véase también el *Epígrafe 5.c.*—: la primera es una sátira de los «parásitos» que estaban acabando con los ideales revolucionarios; y la segunda un ataque ya frontal a la estulticia de los pequeños nuevos líderes comunistas y a la lenta e ineficaz burocracia estatal. Por el contrario, totalmente laudatoria había sido *Misterio bufo* (1918), pieza de gran éxito cuyo evidente maniqueísmo es, al menos, más artístico que el de otros dramaturgos contemporáneos.

En absoluto podemos permitirnos caer en la descalificación de la totalidad de la producción de Maiakovski, entre la que existen, antes y después de la Revolución, obras de interés (recordemos poemas como «Lenin» y «Todo está bien»). Entre los valores de su poesía destacaremos su engarce decidido con otras Vanguardias europeas; su tono profético y visionario, teñido de culto a la modernidad, proviene casi directamente del Romanticismo y recuerda en concreto, por su confianza en el individuo, en la colectividad y en el progreso, a Walt Whitman, el «apóstol» del «sueño americano» (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe 2 del Capítulo 17*). Podemos permitirnos la matización de sus logros artísticos y achacarle su prosaísmo a su entusiasmo como «intelectual orgánico del proletariado»; ahora bien, debemos advertir que Maiakovski renunció al lirismo por voluntad propia, convencido de que la literatura debe estar al servicio del hombre de la calle y conjugar, por tanto, poética y periodismo. A Maiakovski se le recuerda también como maestro de la integración del habla coloquial en la literaria, cuya «des-poetización» es estéticamente discutible, pero tremendamente efectiva. A pesar de su narrativismo, su poesía sobrecoge por su acento sincero y, sobre todo, por su rabia y humor; extraña, sin embargo, la primitiva

filosofía latente en ella y su estilo inflamado, cercano al de la oratoria militar.

c) *Esenin y otros futuristas*

Menos seguridad hay al calificar la obra de Serguéi A. Esenin (1895-1925) como de futurista. Su acusada tendencia a una lírica melancólica, cuyos motivos fundamentales son el paisaje y el pueblo, sitúa su poesía, al menos originalmente, junto a la de autores cuya voz se puso al servicio de un ideal tradicionalista. Pero al aprender de los simbolistas rusos —fundamentalmente de Blok— nuevas técnicas y nuevas formas de pensamiento, Esenin dejó lugar en su lírica para una visión simbólico-religiosa del futuro ruso (cuyas imágenes de la Resurrección, la Transfiguración o la Natividad conforman toda una mitología de la Revolución). Silenciado y censurado junto a otros tradicionalistas, Esenin buscó huir de un mundo que le desagradaba y que, tras la Revolución, había frustrado sus expectativas personales y las de su pueblo. Potenció en su obra los elementos más rebeldes e irracionales de su visión del mundo y dio lugar a una poesía vanguardista que consideraba la imagen, vehículo de la asociación entre idealidad y realidad, como instrumento de exploración en el inconsciente.

En sus últimos años de existencia, la vida y obra de Esenin sufrieron un viraje radical: deambulando por tabernas en compañía de prostitutas y drogadictos —*El Moscú de las tabernas* es uno de sus mejores y más sintomáticos libros de esta época — y convertido en el representante máximo de la bohemia rusa, sus excentricidades fueron parejas con su desintegración del lenguaje y de su propia vida. Un hondo sentimiento de insatisfacción parecía empujarle a la autodestrucción; su deseo de retorno a la pureza original se impuso sólo momentáneamente para frustrarse con el regreso a sus principios, a su pueblo y a sus gentes: la vieja Rusia de sus primeros versos había desaparecido a manos de la Revolución, que también había destruido toda su potencialidad (como dejaba dicho en *Rusia soviética*). Antes de darse muerte colgándose, y en los momentos de lucidez que le permitieron sus dos años de locura, Esenin pudo escribir algunas de sus mejores composiciones en versos encantadores y musicales que retornan a las formas tradicionales.

Todavía podemos encontrar algunos autores interesantes entre los futuristas que cultivaron la «antiestética» —o, al menos, un sentido anticonvencional de la estética — y rindieron culto a una modernidad asociada a la Revolución. Víktor V. Jliébnikov (1885-1922) fue el precursor del Futurismo ruso, y su intención de crear un arte radicalmente nuevo, interdisciplinar y humanista, se extendió a todos los autores renovadores, al margen de escuelas y géneros (a su influjo se deben los primeros libros de Maiakovski). Su extraordinaria capacidad como filólogo hace de Jliébnikov el maestro del culto a la palabra característico de todos los futuristas y que alcanzó años más tarde a los formalistas rusos. Junto a él, pero a menor altura, situaremos a Igor Severianin (seudónimo de Igor Lotarev, 1887-1942), cuyo extremo afán

neologista raya los límites de lo artístico y cuyas innovaciones lingüísticas llegaron a extremos aberrantes.

5. Primeros años de la literatura soviética

Durante varios años la guerra civil, el hambre, la incultura, las luchas por el poder y la militarización de todos los aspectos de la vida fueron el caldo de cultivo de la Revolución comunista. La actividad cultural, como era de esperar, decayó notablemente; la mayoría de los intelectuales y artistas vivían en calidad de emigrados en otros puntos del globo, y casi todos ellos miraban —y admiraban— con cierto recelo el desarrollo de los acontecimientos. Lo cierto es que en principio el arte se desarrolló con cierta libertad, a pesar de que los comunistas no viesen con buenos ojos la renovación futurista ni, mucho menos, el esteticismo ni el Simbolismo. Pero la muerte de Maiakovski y, con él, del Futurismo, que coincidió con la llegada al poder de Stalin, motivó que la literatura fuese «programada» como un producto más al servicio del régimen.

a) *La narrativa*

El género por excelencia de esta primera fase de la literatura soviética fue la narrativa, y su lenguaje, el realista: era el momento de relatar la epopeya de un pueblo al que le había tocado vivir un suceso decisivo de la historia contemporánea. Otro problema muy distinto es si su interpretación y sus frutos literarios fueron del agrado del poder.

I. AUTORES DE TRANSICIÓN. Cronológicamente, el primer narrador posrevolucionario interesante es Borís Pilniak (seudónimo de Borís A. Vogau, 1894-¿1938?). Pilniak se sirve de una prosa ritmada característica de esteticistas y simbolistas, pero el fondo de su producción es naturalista en su consideración de la intuición del pueblo como fundamento de la gran tradición rusa. Los rasgos más característicos de su obra son su populismo, su tono reflexivo y su tendencia al simbolismo y a la innovación lingüística. Tales características podemos descubrirlas en *El año desnudo* (*Goli god*, 1922), libro de gran éxito cuyos lirismo e imaginación exaltan el irracionalismo y el primitivismo revolucionarios. Poco más tarde, sin embargo, Pilniak comenzó a poner en tela de juicio los logros del comunismo evocando líricamente el pasado: *Relato de la luna inextinguida* (*Póvest o nepogáschennoi lunié*, 1926) es, en este sentido, su relato más significativo: inspirado en la muerte del comandante del Ejército Rojo, plantea la necesidad de apartarse de los dictados del partido y de satisfacer las expectativas propias, por más que ello acarree la muerte. Aunque en sus últimos años de vida intentó atraerse el favor de las autoridades, Pilniak desapareció en 1938, no se

sabe si fusilado o deportado.

Por estas fechas «desaparecía» también Isaak Bábel (nacido en 1894, muerto posiblemente en 1941 en un campo siberiano), a quien se recuerda como a uno de los grandes cuentistas rusos del siglo xx. Su tema predilecto es la contradicción entre los ideales de la Revolución y su brutal realidad (extremos representados, respectivamente, por la intelectualidad y por el soldado revolucionario). Sus breves pero intensos relatos se desenvuelven hábilmente merced a técnicas naturalistas —sus maestros fueron Chéjov y Maupassant— que destacan los elementos negativos de la existencia y la radical inhumanidad del hombre. Su mejor obra es *Caballería roja* (*Koniármia*, 1926), un clásico de la literatura soviética sobre la guerra civil que desarrolla en crudas estampas la campaña de los cosacos contra Polonia. Menos logrados nos parecen en conjunto los *Relatos de Odesa* (*Odiésskie rasskazi*), que sin embargo se sirven magistralmente del lenguaje coloquial para conseguir un rico colorido local.

II. ESTETICISMO Y EXPRESIONISMO NARRATIVOS. Hacia formas más elaboradas artísticamente nos encaminamos con la producción de Evgueni Zamiatín (1884-1937). Ésta se inició en el período prerrevolucionario con obras que conjugaban la crítica con la potenciación de la imagen y un cuidado sentido del idioma. A partir de *Los islandeses* (1918) este estilo pasó a ser una constante, razón por la que la totalidad de su obra quiso ser descalificada por formalista. Aun así, fue uno de los escritores más influyentes del período, al menos en dos aspectos: en su afán de equilibrio formal y estilístico; y en su vena levemente irónica de tradición liberal burguesa —Zamiatín acentuó los rasgos naturalistas y decadentes de la sociedad que le rodeaba, y libros como *Inundación* (1926) y *Cuentos impíos* (1927), que recuerdan a Maupassant y Anatole France, no parecen haberse escrito en una Rusia recién salida de la Revolución soviética—. Aunque en algunos cuentos atacaba directamente los métodos terroristas soviéticos, la obra que más desagradó al régimen fue *Nosotros*, una anti-utopía en la línea de las más duras novelas antitotalitaristas del siglo xx (esta novela fue leída por su autor en un congreso, en la imposibilidad de ser publicada en la Unión Soviética).

Zamiatín se convirtió en maestro de un grupo al que se conoce como «Serapiones» o «Hermanos Serapión», en el que sobresale Vsévolod V. Ivánov (1895-1963). Su reputación como uno de los fundadores de la narrativa soviética se la ganó en la década de los veinte; después decayó y su producción perdió espontaneidad y vigor. Entre sus primeros libros sobresalen *Los partisanos* (1921), *Vientos coloreados* (1922) y, sobre todo, *El tren blindado 14-69* (*Broniepóiezd 14-69*, 1922) —donde el tren blindado al mando de un oficial «blanco» y los guerrilleros que, con sacrificio de sus vidas, consiguen bloquearlo, representan respectivamente contrarrevolución y Revolución—. Ivánov fue el primer autor relevante en centrar su mirada sobre lo «asiático» como carácter definitorio de la Revolución y su obra

destaca por sus recursos expresionistas, llamados a subrayar los ideales instintivos y primitivos latentes en la Revolución.

III. NARRADORES PSICOLOGISTAS. Muy clásica en su desarrollo es la obra de Yuri Olescha (1899-1960). Su novela más notable es *Envidia* (*Závist*, 1927), que plantea el conflicto surgido a raíz de la Revolución entre individuo y colectividad —y que volveremos a encontrar en otras obras del período—; o dicho de otra manera: trata del choque que se produce en el individuo cuando la moral, la política y la ideología se emiten desde la razón, mientras que el individuo siempre se ha regido por impulsos irracionales. El enfoque de *Envidia* es, por tanto, eminentemente psicologista, y en este sentido tiene la virtud de enlazar con la tradición del Realismo, a la vez que propone nuevos enfoques y lecturas de la historia rusa más reciente.

Como narrador psicologista destacó también Leónid Leónov, novelista soviético bien reconocido próximo al círculo de los «Serapiones». Su producción narrativa —en la que destaca *Los tejones* (*Barsuki*, 1925)— reflexiona sobre la Revolución desde el interior del individuo; de esa reflexión surge necesariamente una confrontación entre los principios individualistas y tradicionalistas burgueses y los revolucionarios y proletarios socialistas. Formalmente, su temática introspectiva se resuelve en una prosa altamente efectiva por su complejidad y profundidad ideológicas; y en un estilo barroco cuya elaboración no está reñida con el equilibrio (no en balde fue Leónov uno de los autores soviéticos más interesados por las nuevas técnicas narrativas, y en concreto por el tratamiento del tiempo, fundamental en algunas de sus obras).

Konstantín Fedin (1892-1977) era un narrador de oficio que sabía contar sus historias respetando las formas tradicionales (el personaje central de sus relatos suele ser el intelectual enfrentado al dilema de la acción revolucionaria, como en su novela de 1928 *Los hermanos*). No quiso renunciar, sin embargo, a un estilo creativo y novedoso, y en *Las ciudades y los días* (*Gorodá i gudi*, 1924) se sitúa a la altura de los mejores innovadores de la novela contemporánea. Más tarde puso su estilo expresionista al servicio de una narrativa histórico-didáctica de intención realista —*Primeras alegrías* (*Piervie radósti*, 1945) y *Un verano extraordinario* (*Neobiknoviénnoie lieto*, 1947)—.

IV. EL «REALISMO SOCIALISTA». Otro grupo muy distinto forman los narradores que aceptaron de mejor o peor grado las consignas del partido y practicaron un realismo al servicio de la Revolución y de su lectura histórica. Esta corriente fue llamada en la Unión Soviética «realismo socialista», y su definición es —cuando menos— comprometida: en realidad se trataba de una simple actualización del realismo tradicional ruso, puesto ahora al servicio del pueblo soviético.

El caso más llamativo fue el del noble Alexéi Nikoláievich Tolstói (1883-1945), que regresó de París, donde vivía emigrado, para convertirse gracias al apoyo del régimen en uno de los escritores más populares de la Rusia soviética. Aunque en

modo alguno era un gran escritor —le faltaban profundidad y rigor intelectuales—, Alexéi Tolstói siempre demostró ser un novelista hábil y dotado de un sentido narrativo innato. La mejor prueba es la inconclusa *Pedro I (Piotr Piervi)*, sin duda su mejor obra y una de las mejores novelas históricas que ha dado la Rusia soviética; dedicado a ella desde 1929, es también una excelente muestra de cómo Tolstói se plegaba a las directrices artísticas del partido. Aun así, *Pedro I* es una extraordinaria novela, orgánica y rebosante de vida, donde las masas adquieren proporciones colosales sin perder el conjunto su categoría artística. Del resto de su producción podemos recordar aún *Camino de abrojos (Jozhdienie po múkam)*, trilogía centrada en la vida de la clase burguesa ilustrada durante el período revolucionario cuya dilatada composición (1921-1941) se debió a las continuas modificaciones que el autor realizaba en la narración siguiendo los dictados del partido. El resto de sus obras son prácticamente irrelevantes, aunque algunas todavía pueden atraer nuestra atención por un refinamiento del que suele carecer su producción.

La combinación de realismo y psicologismo dio algunas obras de interés afines al «realismo socialista». Muy conocido en Occidente fue Mijaíl A. Shólojov (1905-1984), cuyas obras *Relatos del Don* (1925) y *Campos roturados* (1933) quedan a la fuerza ensombrecidas por su amplia tetralogía *El Don apacible (Tiji Don, 1928-1940)*, auténtica epopeya de la Revolución que tiene por protagonista al cosaco y por marco la guerra civil. Esta novela no sólo encierra un gran valor representativo como cuadro del drama de una generación, sino que sobresale también por sus valores estrictamente literarios: respeto del fondo histórico, magnífica ambientación geográfica, excelentes estudios y retratos de los personajes..., todo ello en una lengua sobria y justa que hacen de *El Don apacible* —a decir de la crítica— un «clásico soviético». Bastante menos lograda es la obra de Alexandr Fadiéiev (1901-1956), cuya mejor novela es *La derrota (Razgrom, 1927)*, nuevamente sobre el tema de la guerra civil; a pesar de no servirse de un estilo realista, suele recordársele por su modélico «estalinismo» —hasta el punto de haber reescrito *Joven Guardia (Mohodaia Guardia, 1945)*—.

b) La lírica: Pasternak

I. PASTERNAK. El autor ruso de mayor renombre del período que nos ocupa es Borís Leonídovich Pasternak (1890-1960), cuya obra poética es altamente significativa por mantener el espíritu original de la revolución futurista y por seguir una línea de coherente evolución literaria. Independiente y solitario, aislado por voluntad propia en el seno de los artistas soviéticos, Pasternak ha sido a pesar de todo —a pesar incluso de su silenciamiento oficial— uno de los artistas más influyentes de su país, y su obra de las de mayor trascendencia fuera de sus fronteras (en 1958 se le otorgó el Premio Nobel, al que tuvo que renunciar por imperativos de la Unión de Escritores; desde entonces hasta su muerte guardó silencio y se retiró de la vida pública).

La mejor demostración de su integridad artística la tenemos en su obra, más que en su negativa a plegarse a una poesía didáctico-revolucionaria exaltadora de las masas, sus líderes y la Revolución. En ella se hallan presentes los temas ya clásicos de la modernidad: la naturaleza, el amor y la soledad del artista; es decir, temas «románticos» nacidos de una concepción espiritualista de la vida y de la literatura que le ganaron los calificativos de «burgués» y «decadente». La presencia constante en su poesía de su deseo de unión con la naturaleza y de la fusión del hombre con el universo, marcan su lírica con un tono contemplativo y reflexivo en el que se funden elementos de la tradición clásica y los propios del Simbolismo contemporáneo. Pero su poesía destaca, principalmente, por un vanguardista e inusitado uso de la imagen que recuerda al de los surrealistas europeos. La adhesión inicial de Pasternak al Futurismo no fue, por tanto, un simple capricho o el resultado de una moda literaria, sino que sus afinidades con la Vanguardia se dilatan en toda su producción, por más que ésta vaya conteniéndose expresivamente con el paso de los años.

Gracias al temprano inicio de su lírica —de 1917 es *Por encima de las barreras* (*Povierj bariéron*)—, su madurez artística se produjo pronto, entre los años 1922 y 1933, época a la que pertenecen sus libros *Mi hermana la vida* (*Sestrá moiá zhizú*, 1922), *Temas y variaciones* (*Tiemi i variatsii*, 1923) y *Segundo nacimiento* (*Utoroie rozhdenie*, 1932); y los poemas largos *El año 1905*, *El teniente Schmidt* —ambos de 1927— y *Spektorski* (1931). Todos ellos se caracterizan por su exploración en un nuevo estilo más coloquial y comunicativo; relativamente prudentes, las innovaciones de la obra de Pasternak se limitan al terreno lingüístico —acercándose al esteticismo— y a la explotación de la metáfora —recurso evidentemente vanguardista—. Durante la década siguiente Pasternak realizó un serio esfuerzo por depurar y simplificar su poesía, que pese a alcanzar una altura notable, no es comparable a la de su época anterior. Éste fue, con todo, el paso necesario para que su escritura desembocase en sus últimos años en una obra directa e inmediata que no renunciaba, sin embargo, a grandes dosis de lirismo.

Estos años de producción están dominados por la prosa, cuyo uso constituyó para Pasternak un reto superado con creces con la novela *Doctor Zhivago*, su obra más famosa en todo el mundo (la novela fue publicada en 1957 en Italia por un editor comunista al que las autoridades soviéticas le habían solicitado oficialmente la devolución del manuscrito enviado en su día por Pasternak; el editor, disconforme por entonces con la política soviética, decidió publicar una novela que le parecía fundamental en el desarrollo de la literatura rusa del siglo xx). Yuri Zhivago, hijo de un industrial siberiano, médico, estudiante de literatura y filosofía y poeta ocasional, se ve envuelto en la Revolución, que inicialmente aplaude pero cuyos métodos rechaza. Como no comprende la guerra que le envuelve ni desea comprometerse con ningún bando, se retira a los Urales a gustar de una vida cuya plenitud parece rozar temporalmente cerca de Lara, mujer por la que se apasiona. Pero nada puede permanecer igual con la Revolución y la guerra: sin su familia ni su amante, Zhivago

muere oscuramente, solo, en una calle de Moscú. *Doctor Zhivago* refleja el drama de la clase ilustrada rusa que vivió la Revolución y es en gran medida una autobiografía de Pasternak; pero es también, ante todo —en una dimensión moral y hasta religiosa—, un canto de exaltación del individuo y de repudio de la Revolución en cuyo nombre se le extermina.

II. OTROS LÍRICOS. De mucho menor relieve que la de Pasternak es la obra de otros líricos rusos del segundo cuarto de nuestro siglo. Recordemos a Marina Tsvetáieva (1892-1941), cuya poesía está influida por el Futurismo —el movimiento lírico de mayor peso en Rusia—, al que reviste de acentos personales. Tsvetáieva es una poetisa de espíritu romántico, y su voz tiene un vigor apasionado, casi tormentoso. Eduard Bagritski (seudónimo de Dziubin, 1895-1934) también pertenece a este círculo de «soviéticos románticos»; inicialmente inflamado por la Revolución —en la que participó como guerrillero—, se refugió luego en la poesía y se abstuvo de toda actividad pública. En sus baladas y poemas narrativos siguió reservándole un sitio, no obstante, a episodios heroicos de la Revolución. También explotó los motivos revolucionarios en formas tradicionales y vena romántica Nikolái S. Tíjonov, quien al descubrir a mediados de los años veinte, por intermedio de Jliébnikov y de Pasternak, la vanguardia futurista y su empuje lingüístico, cayó en un exotismo colorista puesto al servicio de la descarada exaltación del régimen.

Aunque no podemos tenerlos por futuristas en sentido estricto, en la órbita más claramente formalista del Futurismo se situaron algunos jóvenes autores aun después de la muerte de Maiakovski (con quien prácticamente murió el Futurismo). Siguen la senda abierta por los futuristas Nikolái Asiéiev e Iliá Selvinski; el primero es un poeta de tono romántico, mientras que el segundo fue un puro formalista hasta que se inclinó por el cultivo de una poesía utilitarista y promaquinista.

c) *Inicios del teatro soviético*

El espectáculo teatral sufrió en Rusia un profundo cambio, como no podía ser menos a raíz del radical antiburguesismo que se imprimió en la cultura revolucionaria. Los primeros momentos del drama soviético fueron realmente difíciles, pues las condiciones en que se encontraba una vez concluida la Revolución eran desoladoras: actores y directores habían emigrado, y los que permanecían en el país saboteaban abiertamente las posibles representaciones; estaba, además, el problema básico de qué representar, ya que había que dar forma a un nuevo teatro en respuesta a la demanda de un nuevo sistema político, social y económico.

Con todo, el comunismo soviético no podía resistirse a la utilización de la escena como lugar de propaganda (téngase en cuenta que no fue el soviético el único régimen totalitario en que el teatro fue utilizado con tales fines); ya Lenin había subrayado su importancia y la del cine en la consolidación y difusión de la ideología

revolucionaria; y él mismo nombró al futurista Meyerhold comisario general de espectáculos, siendo una de sus tareas fundamentales la creación de un nuevo teatro. El teatro de Vsévolod Meyerhold (1874-1942) intentaba ser un «espectáculo total» en la línea de innovadores europeos como Piscator: su «biomecánica» subrayaba el valor de la representación, minimizaba el del texto y optaba por una ruptura de las convenciones escénicas. Pero este tipo de teatro sucumbió a manos del comunismo ortodoxo —sus locales fueron cerrados en 1937 por Stalin—, que proponía una fórmula realista. El autor más representativo de este primer teatro revolucionario fue Maiakovski (de cuya figura y producción hemos tratado en el *Epígrafe 4.b.*), cuyas piezas querían invitar a la masa a la acción. Era el suyo un teatro de agitación, como todo su arte, y en él tuvieron cabida las técnicas circenses, los recursos del *cabaret*, los progresos técnicos y hasta las marionetas. Dentro de esta tendencia podemos citar también a Vsévolov Vichniévski, cuyas obras acabaron por apartarse de las propuestas de Meyerhold en la década de los treinta y se alinearon con las del realismo socialista. Más radical aún quería ser la puesta en escena del llamado «*Proletkult*» de Serguéi M. Eisenstein (1898-1948), el genio del cine soviético; mientras que Serguéi Radlov, director de la Comedia Popular de Moscú, no supo deslindar los diferentes elementos que intervenían en sus representaciones, demasiado ingenuas por otra parte por su populismo.

Por su lado, y ciñéndonos ahora al teatro realista-socialista, podemos decir que el realismo socialista fue impuesto por Stalin cuando éste asumió el poder en la Unión Soviética; y que, en tanto que «arte por decreto», no sabemos de qué grado fue realmente aceptado por los artistas. Hoy sólo podemos decir que se trataba de una fórmula de fidelidad a la tradición realista rusa que intentaba ponerse al servicio de la nación y del pueblo soviéticos, pero que no implicaba en modo alguno una estética definida. El primer autor inserto en esta tendencia es Liev Lunz (1901-1924), cuya temprana muerte nos impide valorar su estilo. Su producción dramática —en la que destaca *Fuera de la ley*— sigue muy de cerca la estela de Gorki, su protector (*Epígrafe 3.a.*). Pero habría de ser Anatoli Lunacharski (1875-1933) el dramaturgo que contribuyese de forma decisiva —motivado quizá por su cargo de comisario de educación— a la definición y establecimiento de los principios del realismo socialista. A partir de él, y al igual que en la novela, aquél fue imponiéndose y dejando nombres dignos de mención más por otras facetas creativas —Gorki, Alexéi Tolstói— que por sus piezas dramáticas.

Literatura portuguesa: entre tradición y modernidad

1. Portugal en una cultura de transición

Desde los últimos años del siglo pasado hasta el primer tercio del actual, Portugal conoció un período agitado y confuso cuyo arranque podríamos situar, políticamente, en 1890, año en que Inglaterra lanzó al gobierno portugués el Ultimátum; con él le conminaba a ceder en sus pretensiones sobre determinados territorios de África Central sobre los cuales afirmaban los ingleses tener prioridad. Portugal, participante también durante estos años en la carrera colonialista, tuvo que ceder a él en la certeza de su incapacidad para enfrentarse a Gran Bretaña. Quedaba de este modo en entredicho el ideal imperialista luso, que precisamente por esta época empezaba a encontrar formulaciones singulares y decisivas para la historia del pensamiento contemporáneo portugués. En la masa social la frustración degeneró casi inmediatamente en un descontento generalizado con los gobernantes y con el mismo sistema; el país dejó traslucir entonces una inseguridad palpable en la fluctuación entre monarquismo y antimonarquismo —el rey y el príncipe fueron asesinados en 1908—; en la instauración de la República en 1910 y en la delegación del poder al partido de turno; y, finalmente, en la formación de una ideología imperialista de corte reaccionario y tradicionalista que propició, finalizada la Primera Guerra Mundial —en la que Portugal entró para defender sus colonias—, el golpe militar de 1926 y la consiguiente dictadura de corte fascista.

También culturalmente nuestros vecinos se vieron forzados a encontrar una fórmula de compromiso entre los nuevos tiempos y su apego a las formas tradicionales. El tránsito del siglo XIX al XX, que no tiene en Portugal los rasgos de novedad de otros países de su entorno, conoció en el panorama artístico, y concretamente en el literario, fluctuaciones similares a las políticas: hasta mediados de siglo, en las letras portuguesas encontraremos desde la continuación del Romanticismo más convencional hasta el intento de incorporación a las tendencias «modernistas» (generalmente a través del Simbolismo y del esteticismo, y en menor medida a través de las Vanguardias, cuyo radicalismo apenas se dejó sentir en Portugal). La trayectoria de su literatura durante el siglo XIX impelía a los nuevos autores portugueses a seguir transitando por la senda bien del realismo —ya prácticamente olvidado—, bien de un subjetivismo intimista que, pese a sus tonos

novedosos, bebía de la tradición nacional y de los primeros románticos. Por el contrario, los atisbos de renovación literaria —fundamentalmente lírica— entrevistos en la obra de algunos autores finiseculares eran aún considerados como muestras de extranjerismo y resultado de una importación artística cuya expresión muy poco o nada tenía que ver con la realidad portuguesa.

2. Esteticismo y Simbolismo en Portugal

La generalización entre los intelectuales y artistas del sentimiento de crisis de la modernidad entrevisto por autores anteriores (recordemos a Antero de Quental) permitió la entrada en la literatura portuguesa de nuevas formas que ya entonces, casi superado el primer tercio del siglo xx, podían parecer desvaídas, pero que el país necesitaba para el enriquecimiento y contrastación de su literatura. De esta forma, los autores más interesantes del período, fundamentalmente líricos, lograron conciliar el subjetivismo romántico y la temática y enfoque tradicionales con las nuevas formas expresivas, y ocasionalmente algunos de sus representantes le prestaron a la lírica una voz de notable altura.

a) *El Modernismo esteticista*

La mejor muestra de las posibilidades del esteticismo en la literatura portuguesa de nuestro siglo la tenemos en la obra del prosista Aquilino Ribeiro (1885-1963). En ella el culto a la forma queda trascendido por un materialismo de signo panteísta de origen tanto decadente y libertino como popular y tradicionalista. Su riquísima prosa, de sobresaliente expresividad, la puso Ribeiro al servicio de una obra que impresiona por su vitalismo casi pagano, por su amor a lo natural —paisaje y hombre— y por su sensualismo obsesivamente carnal, y a la cual el lector queda prendido por la palabra, por un verbo sensorial pletórico de vida y verdad.

Sus obras sirvieron en un principio a cierto regionalismo del cual fue el mejor exponente literario: la producción de esta primera etapa —en la que sobresalen *Tierras del demonio* (*Terras de demo*, 1919) y *Andan faunos por los bosques* (1926) — supone una actualización temática y estilística del costumbrismo tradicional que sorprende por su riqueza y fidelidad expresivas. Después parece perder la prosa de Ribeiro algo de su vigor característico; en su afán de ahondar en el tejido humano y social, obras como *Mónica* (1939) y *El arcángel negro* (*O arcanjo negro*, 1940) se dejan ganar por el pesimismo —en un momento difícil de la historia portuguesa— y traslucen una concepción de la vida en que predominan los instintos más brutales y violentos. Sus obras de los últimos años, sin arrinconar totalmente ese pesimismo, saben superar su circunstancia histórica y constituirse como un impresionante cuadro donde se enfrentan la vida y la muerte, la libertad y la opresión, el afán vitalista y las

fuerzas del dolor y la muerte que siempre han rondado la existencia humana. Buena muestra de este momento es su novela *Cuando los lobos aullaban* (*Quando os lobos uivam*, 1958), que hasta cierto punto enlaza con sus primeros relatos por su tono naturalista.

Recordemos entre los numerosos cultivadores en Portugal del modernismo esteticista a Cândido Guerreiro (1871-1954), cuyo arte está al servicio del localismo algarbio; a Florbela Espanca (1895-1930), cuyo intenso erotismo trascendió el decadentismo y adoptó un tono comprometido y combativo; y al sonetista amoroso Joaquim Nunes Claro (1878-1949).

b) *El Simbolismo portugués*

Mayor influjo y trascendencia que la esteticista tuvo la lírica simbolista portuguesa, que contó con algunos notables cultivadores. El movimiento fue introducido pronto en el país y encontró a poetas dispuestos a difundirlo con rapidez, como demuestra la obra del más temprano de los simbolistas portugueses, Eugénio de Castro (1869-1944), cuya estancia en el extranjero lo puso en contacto con las corrientes literarias europeas. Una vez en Portugal, publicó varios libros simbolistas —*Horas* (1891), *Silvas e interludio* (1894)— y se preocupó por las implicaciones teóricas de la nueva poesía. Afín al simbolismo esencialmente musical de Verlaine, en sus primeros libros experimentó incansablemente con el ritmo y la rima, tanto en prosa como en verso, ideando nuevas estructuras estróficas y recuperando otras en desuso; después su poesía evolucionó hacia un exigente y sobrio clasicismo formal en libros como *Sombra del cuadrante* (1906) y *Camafeos romanos* (1921) y él mismo denostó los excesos y denunció la falta de imaginación y la banalidad de otros autores contemporáneos.

La brevísima obra poética de Camilo Pessanha (1867-1926), aunque tardía, fue la de mayor influjo en el país vecino. Su lírica intenta ser una escrupulosa reproducción —sin estridencias— de su sentimiento de un mundo ganado por el vacío, hasta el punto de que la ausencia del poeta en su obra se deba, más que a su rigor, a su percepción de la realidad como una inmensa nada, como un total vacío en que todo queda diluido. Su lírica nace así de la disgregación de lo que antes habían sido ideales románticos: por encima de los sentimientos —amor, muerte, esperanza...— existe siempre el tiempo destructor, verdadero protagonista de su obra junto a un inusitado sentido musical del ritmo poético. En un sentido más amplio podríamos considerar simbolista a Raul Brandão (1867-1930), cuya incondicional bohemia abre su obra a todas las corrientes confluyentes en el fin de siglo portugués. Sus novelas —que bien podríamos calificar de poemas en prosa— esbozan un patético retrato, casi a la manera naturalista, de los sectores más desfavorecidos de una sociedad enferma, y tratan algunos de los temas más tópicamente decadentistas, como la primacía del interés personal en todas las relaciones humanas y el empobrecedor papel al que se

confina a la mujer en el seno de la familia y la sociedad burguesa contemporánea.

3. El «saudosismo»

Cuando en Portugal la idea del progreso humano pasa de la perspectiva materialista a la espiritualista, de su sentido positivo al trascendente, nace el *saudosismo*, la corriente de pensamiento portugués más peculiar de principios de nuestro siglo. Al margen de sus resultados literarios, el *saudosismo* es una estética y una doctrina de la intuición y del misticismo; una forma de relación del hombre con el mundo evidentemente deudora de la estética simbolista, pero cuyas peculiaridades lo configuran como un movimiento estrictamente nacional pese a sus concomitancias con otros del entorno (y estamos pensando en las semejanzas con el pensamiento noventaiochista español). El término no ofrece demasiadas dificultades para ser explicado literalmente: en primera instancia, el *saudosismo* es el resultado de la puesta al día del sentimiento de *saudade* tradicional en la literatura —especialmente la lírica— portuguesa. Pero su verdadero alcance se lo debe a la obra de Teixeira de Pascoais, su mejor teórico y su principal difusor tanto por su propia obra como por la fundación de los correspondientes órganos editoriales (entre los que sobresale la revista *A Águia*). En tanto que recuperación de un sentimiento tradicional por medio de la literatura, el *saudosismo* es una derivación del Posromanticismo, y proviene en realidad del idealismo místico-humanista propio de la última fase de la vida y la obra de autores como Eça de Queirós y Antero de Quental (Volumen 7, *Epígrafes* 4 y 2 de los *Capítulos* 7 y 15, respectivamente).

A pesar de toda su conciencia de escuela, el *saudosismo* tuvo su mejor exponente en un poeta que no pudo llegar a conocer el movimiento, António Nobre (1867-1900), a quien no obstante consideraremos autor «saudosista» por derecho propio: su pertenencia a una familia burguesa con aspiraciones aristocráticas, su formación infantil en el medio rural y su contacto con el decadentismo en París pusieron las bases de una personalidad literaria insatisfecha consigo misma y con lo que el mundo le ofrecía. Su descontento por su destino y por el de su país le hicieron volver los ojos a la tradición y al pueblo, verdaderos depositarios de la esencia portuguesa: sorprendido por la verdad que aún encierran las tradiciones populares, el poeta canta con admiración infantil el descubrimiento de ese mundo esencial sirviéndose de medios expresivos valientes y libres en correspondencia con la sinceridad de ese mundo. El resultado es una lírica verdaderamente popular, mucho más franca y real que la de los poetas realistas «panfletarios» (véase en el Volumen 7 el *Epígrafe* 4.a. del *Capítulo* 15), y traspasada por un dolorido sentimiento de la irreversibilidad del noble tiempo pasado al cual ya no puede pertenecerse.

A partir del Simbolismo, en la lírica contemporánea europea han predominado la intuición, el trascendentalismo —levemente panteísta— y la espiritualidad; en el caso

del portugués Teixeira de Pascoais (1877-1952) se une a todo ello un sentimiento de comunidad nacional y racial que encuentra en la «saudade» su máxima expresión, la traducción inequívoca del sentir colectivo. Su mérito fundamental se debe a su superación tanto del sombrío lirismo posromántico portugués como del individualismo amatorio característico de la lírica tradicional de su país; lo más discutible, por el contrario, es su contemplación del mundo —especialmente la naturaleza y el hombre— desde una «saudade» que lo invade todo y que en ocasiones parece más literaria que efectivamente sentida. No obstante, el sentimentalismo de libros como *Vida etérea* (1906), *Señora de la noche* (*Senhora da noite*, 1909) y *Regreso al Paraíso* (1912) encuentra resonancias de modernidad interesantes todavía hoy —pero cuya mejor expresión se les debe, curiosamente, a otros autores no adscritos al saudosismo—. La incorporación a su lírica de temas progresivamente más ambiciosos le impuso a Pascoais un tratamiento excesivamente conceptual y retórico de las obras de sus últimos años; éstas pueden interesar, pese a su excesivo idealismo, por la curiosa doctrina que en ellas se abre paso y en la cual se funden elementos religiosos y políticos. Tales ideales tuvieron una amplia repercusión y merecen ser considerados por recuperar para la literatura posterior la figura del rey Don Sebastián, mito de indudable raíz celta de un pueblo eminentemente marino: con el «sebastianismo», Portugal encontraba el revestimiento formal, el símbolo que encerraba la promesa de un inmenso futuro por medio de la fidelidad al pasado.

El pensamiento latente en la obra de Pascoais fue excelentemente acogido y éste se puso a la cabeza de un nutrido grupo de intelectuales portugueses en el que sobresalen algunos nombres: el de Afonso Duarte (1884-1958), cuya obra poética puede contar con un sitio de honor en la historia literaria de nuestro siglo en Portugal; y el de António Sérgio (1883-1968), que ya desde el seno del grupo arremetió contra el excesivo lastre idealista y tradicionalista del saudosismo y se convirtió después en uno de sus máximos y más lúcidos enemigos.

4. Pessoa, maestro del siglo xx portugués

Pessoa es, sin ningún género de dudas, el más importante e influyente de los escritores portugueses de nuestro siglo, y quizás una de las máximas figuras de toda su historia literaria. Prácticamente desconocido en vida, eclipsada su persona por la de sus heterónimos y por su gris existencia en una Lisboa adormecida, su influjo fue decisivo para un grupo de incondicionales que inmediatamente lo consideraron maestro de la poesía contemporánea; más tarde, a partir de la publicación del conjunto de su obra en los años cuarenta, también se rindieron a él prácticamente todos los autores posteriores.

a) *Biografía*

Fernando Pessoa nació en Lisboa en 1888 de una familia liberal, relativamente acomodada y de notable educación. Su padre murió cuando él contaba cinco años y su madre casó en segundas nupcias con un jefe militar destinado como cónsul en África del Sur, donde vivió Pessoa entre 1896 y 1905, año en que regresó definitivamente a Portugal. La vida colonial apenas si dejó rastro en su vida, y ninguno en su obra —salvo los poemas en inglés con que tanteó el género—: tan es así que, cuando en 1905 pudo haberse trasladado a Gran Bretaña para estudiar en cualquiera de sus universidades —Pessoa había demostrado ser siempre un brillante estudiante—, prefirió regresar definitivamente a Lisboa, en cuya universidad se matriculó en la carrera de letras.

En la capital portuguesa Pessoa mostró inmediatamente su interés por la literatura patria, como ya antes lo había hecho por los clásicos ingleses y los finiseculares franceses; devoró libros y libros de poetas portugueses contemporáneos —Cesário Verde fue su autor más admirado— y, tras su abandono en 1907 de la carrera de letras, instaló una imprenta que pronto había de fracasar. Su incorporación a la vida literaria se produjo con sus colaboraciones en revistas «saudosistas» a cuya estética y doctrina se sumó Pessoa en un principio. Pero la inicial superación del saudosismo en Portugal se debe precisamente a él: primero, gracias a un vago simbolismo que en poco se diferenciaba del practicado por los decadentes; después, gracias a un exigente racionalismo que le exigía a la poesía una explicación rigurosa a la par que lírica del mundo. A ella se aplicó desde 1914, año en que Pessoa dejó de ser «uno» para ser «vario» e intentar así una compleja visión del mundo («sé vario como el universo», pedía): habían nacido sus heterónimos, pertenecientes —y hay en ello, qué duda cabe, bastante de neurosis— tanto a su obra como a su vida (recordemos a modo de ejemplo cómo Álvaro de Campos, uno de sus heterónimos, llegó a involucrarse en la vida de su creador hasta el extremo de motivar la ruptura de éste con la mujer que lo amaba).

En general, y salvo excepciones (algún amor, su ambiguo apoyo y posterior rechazo de la dictadura, o la obtención de un premio literario en su último año de vida), la existencia de Pessoa se movió en una más que gris medianía con algo, es cierto, de bohemia consagrada: escribiente en francés e inglés de varias empresas, nunca se sometió a horario alguno y sus aspiraciones económicas estaban más que satisfechas con el dinero suficiente para fumar y beber —vicios que minaron su salud—, vestir elegantemente y comprar cuantos libros deseara. Junto a la creación de su compleja y ambigua obra literaria y la admiración de sus incondicionales, éstas fueron sus únicas aspiraciones vitales hasta su muerte en 1935 en la misma ciudad que lo había visto nacer.

b) *El poeta y sus heterónimos*

Se han intentado muchas interpretaciones para explicar la heteronimia de la obra pessoana; como es de esperar, ninguna de ellas es plenamente satisfactoria, pues su existencia responde en este caso a los fundamentos mismos de la creación literaria. La mejor documentada y más curiosa posiblemente sea la relacionada con la cuestión del Supra-Camões. La idea fue elaborada por el propio Pessoa a partir del «sebastianismo», movimiento que, sirviéndose del mito de la vuelta del rey Don Sebastián, preveía la futura grandeza de Portugal merced a su fidelidad al pasado. El poeta se sirvió de ella para fechar la venida de un Supra-Camões, una especie «super-poeta» que pondría las letras portuguesas a la altura de su época áurea. Lo más sospechoso —aunque no creemos que al hecho deba dársele mayor trascendencia— es que las fechas coincidían con su nacimiento y labor literaria: en este contexto, es posible —sólo posible— que Pessoa crease sus heterónimos como resultado de una falsa eclosión generacional que refrendase en su interés sus propias teorías.

A título particular, nos atrevemos simplemente a sumarnos al criterio de quienes consideran que los heterónimos no hacen sino reforzar el clima de dispersión vital en que, según el poeta, se ve obligado a vivir el ser humano. Sea como sea, Pessoa abogó siempre por la lectura de sus heterónimos como si de poetas reales se tratase (no en balde, el autor siempre se refería a su producción como a un «*drama em gente*»), hasta el punto de proporcionarles una biografía, un físico, un carácter...; y, aún más, hasta establecer entre ellos una red de relaciones amistosas y de magisterio e influjo literario de jugosa repercusión para la obra de cada uno de ellos y la de Pessoa en su conjunto.

Alberto Caeiro, según su «biógrafo» Pessoa, nació en Lisboa y vivió casi siempre en el campo; vital y sincero, fue autodidacta y poéticamente se declaró contrario al saudosismo y al sentimentalismo. Tanto estética como éticamente decía deberse a la sencillez y aceptaba el mundo tal cual se le presentaba, negándole toda trascendencia, «*porque o único sentido oculto das coisas / é elas não terem sentido oculto nenhum*» («porque el único sentido oculto de las cosas / es que no tienen ningún sentido oculto»). Sin embargo, en el desarrollo mismo de su obra, así como gracias a su confrontación con otros heterónimos —según Pessoa, todos ellos eran sus discípulos—, Caeiro llega a comprender que, al reducir lo racional a tales términos, su pensamiento y obra caen en tautologías absurdas y que, en consecuencia, su visión del mundo se empobrecía enormemente.

El heterónimo Álvaro de Campos, ingeniero naval, se había formado en el extranjero y residía desde hacía años en Lisboa. Desde allí compuso una obra lírica entusiásticamente sensorial y de verso grandioso inspirada en Whitman, al que admiraba, y entre cuyos títulos sobresale la *Oda marítima*, sugestiva composición en la que intervienen elementos dispares pertenecientes tanto al romanticismo visionario como al vanguardismo futurista (del que Álvaro de Campos era deudor). Este extrovertido poeta canta todas las sensaciones en odas dionisiacas y exalta una individualidad vigorosa en total comunión con el mundo; pero su carácter parece

jugarle una mala pasada: violento hasta lo patológico, la exaltación de su «yo» le lleva a preguntarse por sus propios estados psicológicos y de ánimo. Como resultado de su análisis debe reconocer finalmente que la conciencia no es ni una unidad ni una constante; que el universo en su totalidad no es una comunión y que, en todo caso, existen dudas de que él participe de ella. Cae entonces Álvaro de Campos en desvaríos existencialistas dominados por la angustia y el desgarramiento de la personalidad.

Ricardo Reis es un heterónimo al que Pessoa no le otorgó demasiado relieve y que hoy nos parece, no obstante, el de voz lírica más lograda y sincera. Monárquico convencido, al llegar la república se exilió a Brasil, donde compuso una obra de marcado sabor clasicista formal y conceptualmente agrupada en su libro de *Odas*. Su poesía quiere liberarse de todo extremismo y su pensamiento se caracteriza por rechazar tanto el idealismo como el positivismo: estoico por naturaleza y por convicción, su ideal vital y estético le es consustancialmente clásico y, sabedor de que existe una trascendencia superior a nuestro conocimiento, prefiere disfrutar del moderado placer de una existencia más apegada a lo terreno.

Y tenemos por fin a Fernando Pessoa, ortónimo del verdadero autor de los heterónimos. Dejando a un lado la posibilidad de que, junto a este Pessoa real exista un Pessoa-heterónimo, un postizo del autor, de él podemos decir que es un cuidadoso lírico enemigo de la improvisación; sin grandes alardes, su expresión maneja cuidadosa y conscientemente registros muy diversos aprendidos de los mejores autores del momento, tanto portugueses como extranjeros. El tema principal de su poesía es el de la individualidad: le gustaría aspirar a un conocimiento total, pasando necesariamente por la eliminación del concepto de «distinción»: todo debe ser indistinto para ser uno. En conjunto, las composiciones firmadas por él responden de forma casi inequívoca a los postulados del Simbolismo, sobre todo su poema largo *Mensaje (Mensagem, 1934)*, de aliento patriótico y tema «sebastianista», y su drama *El marinero (1913)*.

c) *Valor de la obra pessoana*

De la obra pessoana podemos decir que constituye el punto de arranque de la literatura contemporánea portuguesa. Su máximo valor radica en el hecho de haber conseguido detectar el sentimiento de crisis de la modernidad que otros autores venían preludiando; pero, sobre todo, en haberle dado forma literaria respetando las peculiaridades de la tradición portuguesa y superando el retoricismo, el sentimentalismo y, en suma, el vano y vago idealismo en que había incurrido hasta la más morbosa de las complacencias.

Los temas de la personalidad, la conciencia y el fingimiento, sin duda los más frecuentes en la obra de Pessoa, encuentran en el recurso de la heteronimia un cauce que nos atrevemos a considerar lógico: una vez superado el saudosismo inicial,

Pessoa les exige a sus contemporáneos el ejercicio de una lírica vaga y compleja a la vez; es decir, una poesía indefinida, sin límites, pero al servicio de la inteligencia y dominada por la razón; en definitiva, una lírica sensorial e idealista que explique racionalmente el mundo en torno. Su tendencia a una poesía dialéctica, basada en juegos de oposición y complementariedad tanto de sus heterónimos como de sus temas —sinceridad/fingimiento, conciencia/inconsciencia, personalidad/despersonalización—, es fruto de su interés por un arte radicalmente nuevo, pero nunca revolucionario. Partidario de una poesía de la sensibilidad y de la inteligencia y buen conocedor de las últimas tendencias filosóficas, Pessoa intentó en su país —de forma peculiar, es cierto— una nacionalización del perspectivismo y del relativismo imperantes en el pensamiento y las artes de principio de siglo en Europa.

5. Los modernistas portugueses

La literatura portuguesa del primer tercio del siglo xx apenas si nos habría dejado el «saudosismo» como aportación más original de no haber conseguido superarlo un grupo de autores —con Pessoa a la cabeza— por medio de un arte que era algo más que una imitación de las modernas corrientes literarias foráneas. Sin integrar una «vanguardia» propiamente dicha, estos autores —formados en su mayoría en el extranjero— rechazaron las formas del idealismo romántico y del realismo pequeñoburgués, revelaron un espíritu iconoclasta e irreverente y exigieron las dosis de originalidad de que tan falta estaba la literatura portuguesa.

a) Sá-Carneiro

En el seno de este grupo de modernistas, y dejando de lado a Pessoa, el autor de mayor trascendencia y peso específico fue el precoz y fulgurante Mário de Sá-Carneiro (1890-1915). Narrador y poeta, su producción literaria se centra en el tema de la crisis de la personalidad —que tanto atrajo a Pessoa, con el que se cartegó—; sus propias sensaciones y experiencias le parecen escasas y superficiales, por lo que manifiesta en su obra su deseo de gozar de otras vivencias y experimentar otros sentidos: en suma, de vivir otras vidas. Sus relatos —*La confesión de Lucio* (1914); *Cielo en llamas* (*Céu em fogo*, 1915)— desarrollan este tema con algo de subversión decadentista de valores, al tiempo que estéticamente le confía a la intuición y la imaginación todo el peso de la composición.

A partir de 1913, y gracias al contacto con Pessoa, Sá-Carneiro optó por la lírica como medio fundamental de expresión, así como por una estética esencialmente razonadora y sensorial: nacida de su incansable dinamismo anímico, la poesía lanza al artista a la búsqueda de toda la naturaleza sensible como lugar de posible encuentro con retazos dispersos de un «yo» multiforme. Los sentidos y la razón serán a partir de

entonces el punto de partida de toda su observación de la realidad, y su misma persona una verdadera obsesión que le frustrará hasta el punto de empujarle al suicidio. Su obra lírica —entre la que podemos destacar *Dispersión* (1914) e *Indicios de oro* (1915)— es vibrante y varia, y sobresale por sus valores comunicativos —cercanos al narcisismo— y por su exuberancia estilística.

b) Otros autores

Las tendencias literarias modernistas tuvieron en diferentes revistas portuguesas sus mejores órganos de difusión. A *Orpheu* (1916), le siguió una verdadera legión de revistas de efímera existencia cuyas principales aportaciones consistieron en ir aglutinando a los autores más jóvenes, definir magisterios y limar o profundizar diferencias. El foco del auténtico Modernismo portugués fue *Presença*, nacida en 1927 y cuya decisiva influencia se extendió hasta el año 1940. Aunque las figuras que surgen en torno a ella son de muy limitada relevancia, con su obra lograron imponer los nuevos gustos literarios y hacerlos evolucionar hacia fórmulas más maduras que enlazan con el neorrealismo del mediosiglo portugués.

I. MODERNISMO INTIMISTA. Entre los autores de este grupo que gozaron de mayor favor se encuentra José Régio (1901-1969). Tanto en el género lírico como en el narrativo, su obra es esencialmente intimista e introspectiva, y se deja ganar por el pesimismo y la desconfianza: receloso de la sinceridad humana y melancólico por la pérdida de la inocencia infantil, prefiere confiarse a un afán de trascendencia religiosa presente siempre en su obra. La religiosidad la hallamos igualmente presente en Miguel Torga, cuyo optimismo vital le proporciona a su obra un tono muy distinto a la del anterior. Sus cuentos, de notable lirismo, nos pintan bucólicamente un mundo perfecto y radicalmente bueno sinceramente enraizado en su propia experiencia. En su obra poética su simbolismo religioso adquiere caracteres más complejos al beber directamente de fuentes bíblicas cuya imaginería es fundamental para entender su obra.

El compendio de la influencia no sólo de este grupo de jóvenes autores, sino del Modernismo portugués en general, lo tenemos en la obra de Vitorino Nemésio (1901-1978). Fue, sin duda, uno de los más influyentes autores de entreguerras; personaje muy al tanto de las nuevas corrientes artísticas europeas, gracias a él el movimiento modernista ganó en madurez y fue ampliamente reconocido. Su obra en verso y en prosa es una de las más delicadas, tiernas y sinceras de este momento de la literatura portuguesa, y en ella volvemos a encontrar el tema de la infancia, esta vez —quizá con más empaque intelectualista— como símbolo de un paraíso perdido que el ser humano aspira a recuperar.

II. MODERNISMO Y VANGUARDISMO. Frente a la los autores hasta aquí citados, mayor

sabor de modernidad tiene la producción de otros integrantes del grupo. La voz más desgarrada la puso el poeta Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), que canta con valentía y rudeza expresivas la insatisfacción y la insolidaridad de los nuevos tiempos —sobre todo en su obra más personal, *Noche abierta a los cuatro vientos* (*Noite aberta aos quatro ventos*, 1943), nacida de su experiencia y de su reflexión sobre el totalitarismo fascista—. Su lírica fue dejándose ganar por la normalidad expresiva y por la regularidad métrica, hasta desembocar en cierto clasicismo del que fue uno de los mejores representantes. Voz igualmente clasicista, aunque afán originariamente esteticista, tiene la obra de João Cabral de Nascimento (1897-1978); con los años, el «arte puro» dejó lugar en su obra a un neoclasicismo equilibrado y sereno que en no pocas ocasiones roza el «saudosismo». Citemos por fin a Branquinho da Fonséca (1905-1974), en cuyos cuentos aflora un ambiente de misterio decadente que nos recuerda a Brandão; y a Edmundo de Bettencourt (1899-1973), cuya producción de sabor tradicionalista tuvo un paréntesis experimentalista sobresaliente por su audacia expresiva.

Al margen de este grupo quedó la vida y obra de José Sobral de Almada-Negreiros (1893-1970). Se trata de una de las figuras más representativas del espíritu de originalidad que animó a los modernistas portugueses, tanto por su producción literaria como, sobre todo, por su pintura —de su paleta salió un excelente y significativo retrato de Pessoa—. A él se deben muchos de los más combativos manifiestos vanguardistas portugueses y los primeros ensayos de algunas de las técnicas más osadas de su época, entre ellas el perspectivismo y la escritura automática.

1. Los maestros de la literatura noruega

Entre finales del siglo pasado y principios del presente, la literatura noruega conoció su gran momento de esplendor. Su difusión por toda Europa se debió fundamentalmente a Ibsen, uno de los grandes dramaturgos contemporáneos —más admirado si cabe en el resto del continente que en su país— y encontró otras dos grandes voces en Bjørnson y en Lie, que junto a otras figuras constituyen el núcleo más brillante de escritores de toda la historia de Noruega.

a) *Ibsen*

Henrik Ibsen (1828-1906) nació en el seno de una familia acomodada que vino a menos a raíz de la quiebra del negocio familiar. De joven trabajó como mancebo de una farmacia, en cuya rebotica devoraba periódicos y libros que le animaron a escribir su primer drama, *Catilina*. Estudió Ibsen en la Universidad de Cristianía, ciudad donde vivió pobremente como periodista y donde fue nombrado poco después director de escena del Teatro de Berger y, más tarde, del Teatro de Cristianía. Entre tanto iba escribiendo sus obras, con las que se creó tal hostilidad entre sus compatriotas, que tuvo que instalarse durante años en Italia y Alemania. Allí sus dramas gozaron de una gran acogida, mientras que sólo unos diez años antes de su muerte comenzaron a ser reconocidos en Noruega, donde murió. Aunque hoy puedan no chocar en absoluto los planteamientos «progresistas» del teatro de Ibsen, éste sigue manteniendo al menos una cierta frescura de la que carecía el de sus contemporáneos. Y es que en Ibsen se dan la mano un pensador profundo, un artista inspirado y un polémico eficaz; su obra tiene la complejidad de la vida, pero racionalizada con un carácter más reflexivo que vitalista. Su logro fundamental fue haber actualizado con rabia e idealismo los valores de la humanidad de todos los tiempos y que Occidente había hecho suyos: la sinceridad, el desarrollo de la personalidad propia, la coherencia, la solidaridad, etc. A pesar de todo, no es apropiado hablar de Ibsen como de un autor comprometido, al igual que tampoco es un romántico ni un naturalista en sentido estricto; pero algo hay de todo ello en su obra, en la que predominan los tonos sombríos y el elemento conflictivo.

Ibsen dio forma a sus mejores obras en la década de los ochenta del siglo pasado; por ellas se le sigue recordando como a uno de los grandes precursores del teatro de nuestro siglo. Prácticamente todas ellas ofrecen, de uno u otro modo, una evidente dimensión social y, por lo general, una forma realista que las adscribe al Naturalismo europeo —sin renunciar en ocasiones al simbolismo característico de la fase final de ese movimiento—. La primera de ellas quizá sea la menos artística: *Los pilares de la sociedad* (*Samfundets støtter*, 1877) es una obra satírica de tintes feministas muy característica del Naturalismo de los países del centro y del norte de Europa. Mucho más importante es *Casa de muñecas* (*Et dukkehjem*, 1879), sin duda una de las obras más difundidas de Ibsen y una de las de mayor trascendencia. Aunque en apariencia vuelve a ser una reivindicación del papel de la mujer en la sociedad, lo es en realidad de la dignidad de todo ser humano y de su derecho a desarrollarse como persona, del mismo modo que constituye un análisis certero y doloroso del matrimonio burgués y de sus convenciones e hipocresías. *Casa de muñecas* suscitó grandes polémicas, pues el abandono por parte de la protagonista del hogar familiar —en el que se consideraba tratada como una «muñeca»— les parecía a los contemporáneos disolvente e inmoral; las descalificaciones que Ibsen recibiera le llevaron a escribir *Espectros* (*Gengangere*, 1881), nacida con la intención de continuar *Casa de muñecas*: en *Espectros* la protagonista no abandona la casa, pero la opresión que sufre convierte su existencia en una angustia continua y la arrastra a la locura entre seres sin vida real, entre sombras, «espectros» que se limitan a respetar las leyes del juego social sin gozar de su propia vida. Citemos por fin, entre las obras de esta época, *Un enemigo del pueblo* (*En folkefiende*, 1882), la más crudamente irónica de las piezas ibsenianas y quizá la de orientación más netamente política; la obra desarrolla un tema usual en la época: el de la derrota de un personaje honrado y sincero a manos de los intereses y las falsedades sobre las que se sustenta la sociedad entera.

Al margen de sus mejores obras, diremos que las primeras obras de Ibsen tienen un marcado carácter filosófico. Entre ellas destacan *Brand* (1865) y *Peer Gynt* (1867): la primera presenta caracteres simbólicos y su temática es eminentemente religiosa, renegando de los rasgos más inhumanos del culto —sobre todo, del sacrificio— y potenciando su humanidad. En *Peer Gynt*, por su lado, predomina el tono lírico debido al carácter de su protagonista, hombre fantasioso, romántico y sin voluntad que, empujado por las circunstancias, es incapaz de realizar su destino. Su producción de los últimos años está marcada por la melancolía y se reviste de cierto simbolismo poético que nos recuerda, aunque más logrado, al de sus primeras piezas. Las dos más reseñables son *La dama del mar* (*Fruen fra havet*, 1888) y *Hedda Gabler* (1890); en ambas el ser humano se nos presenta en lucha no ya con las circunstancias, sino consigo mismo, en quien tiene a su más fuerte enemigo: el hombre —parece concluir Ibsen— ha de ser fiel en primer lugar a sí mismo y romper con todo aquello que le estorba en su realización personal.

b) Bjørnson

Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) estudió en la Universidad de Cristianía, donde convivió con Ibsen y Lie (los otros dos grandes pilares de las letras noruegas contemporáneas), dedicándose luego al periodismo. Fue un intelectual muy influyente entre sus compatriotas, pero su opción por el pangermanismo —teoría que justificaba la construcción de una «Gran Alemania» y que, a la larga, llevó a Europa a las dos guerras mundiales— le ganó la enemistad de los noruegos y le obligó a exiliarse en Alemania, Suiza e Italia, desde donde Bjørnson fue admirado por buena parte de los europeos y se hizo merecedor del Premio Nobel de 1903.

Bjørnson comenzó escribiendo cuentos costumbristas de corte romántico en los que describía la vida campesina y retrataba tipos idealizados tomados de las sagas medievales —como *Halte-Hulda* (1857) y *El rey Sverre* (*Kong Sverre*, 1861)—; pero su evolución lo alentó a intenciones progresivamente más realistas, como demuestran sus relatos de madurez entre los que podemos recordar *La hija del pescador* (*Fiskerjenten*, 1868). Pero sus grandes éxitos se hallan en el género dramático, en el que optó por una decidida representación de la vida real de su tiempo: sus piezas tocan temas de eminente proyección social y política, desde el feminismo a la denuncia del capitalismo. Su mejor obra dramática es *Más allá de las fuerzas humanas* (*Over Aevne*, 1883 y 1885), donde se unen y contraponen los temas —tan frecuentes a finales del XIX— de ciencia y religión, razón y fe; la segunda versión tiene tonos más metafísicos que la primera, en que el tema encuentra mayores resonancias sociales y un revestimiento más propiamente ideológico.

Frente a Ibsen, con el que inevitable se le compara, Bjørnson es un artista visionario, casi profético: su confianza en el ser humano y en las soluciones políticas hacen de él un autor que quiso ser revolucionario —simpatizó con las causas anarquista y socialista—, pero que sin embargo, un siglo después, nos parece más ingenuo —iluso, casi— que Ibsen. En consecuencia, hoy por hoy Bjørnson es un escritor menos universal, quizá porque él mismo se lo propusiera al ceñirse a un teatro combativo pensado para la sociedad noruega contemporánea.

c) Novela noruega contemporánea

I. LA TRANSICIÓN REALISTA. Jonas Lie (1833-1908) es el maestro de la narrativa noruega contemporánea; aunque no fue un gran renovador ni un pensador profundo, fue al menos un notable asimilador de las formas narrativas europeas en la novela noruega, y el más destacado de los novelistas del Naturalismo de su país. Con su novela *El visionario* (*Dem fremsynte*, 1870) Lie inauguró la fórmula realista burguesa en Noruega, plasmando la vida de un individuo en unas páginas a modo de memoria. Más sintomática de su estilo es *El piloto y su mujer* (*Lodsen og hans hustru*, 1874), novela donde retrata excelentemente a los personajes y cuya acción amorosa está

convincientemente graduada y el sentimiento excelentemente estudiado. También prestó especial interés al tema de la mujer, en el que sobresale *La familia de Gilje* (*Familien paa Gilje*, 1883), donde contrapone la educación y la realización personal de dos hermanas. Pero además Lie defendió el ideal de vida tradicional: en *Niobe* (1893) una familia honrada y acomodada conoce la tragedia y la muerte a causa de la degeneración que las nuevas costumbres —el anarquismo, la decadencia, el libertarismo, etc.— han hecho entrar en la casa.

En el terreno de una novela realista con intenciones de denuncia social se asienta la obra de Alexander Lange Kielland (1849-1906), también muy apreciada en su país. Comenzó escribiendo cuentos a los treinta años de edad —*Cuentos breves* (*Novelletter*) y *Nuevos cuentos breves* (*Nye Novelletter*)— y en ellos puso la ternura e ironía características de su producción. Entre ésta destacan sus novelas más duras con la hipocresía de las clases dominantes noruegas, a las que quería despojar de sus máscaras: recordemos *Garman y Worse* (*Garman of Worse*, 1880), donde a la figura del aristócrata perezoso y derrochador le contrapone la de un advenedizo dotado de iniciativa; *Elsa, cuento de navidad* (*Else, en Julefortaelling*, 1881), que arremete contra la educación religiosa tanto en los colegios como en la familia —el protestantismo oficial fue uno de sus blancos favoritos—; y *Trabajadores* (*Arbeidsfolk*, 1881), dirigida contra la burocracia.

II. LA NARRATIVA DEL SIGLO XX. Aunque Lie fuese el iniciador de la novela contemporánea en Noruega, posiblemente no sea, sin embargo, el mejor de sus representantes, título que podemos reservarle a Knut Hamsun (1860-1952), cuya obra se desarrolla entre el siglo pasado y el presente (el hecho de que se haya subrayado la importancia de su producción de finales del XIX se debe a que Hamsun, Premio Nobel de 1920, fue condenado al ostracismo en su país a causa de su germanofilia en ambas guerras). Aunque se dedicó a la literatura tempranamente, en su juventud Hamsun se vio obligado a desempeñar los más diversos oficios al no obtener el menor reconocimiento. A partir de 1890 consiguió la proyección de su obra gracias a *Hambre* (*Sult*, 1890), su primer título de éxito —inspirado en sus propias vivencias como bohemio— y a sus conferencias, de las que ya antes había dado algunas y en las que atacaba a los autores consagrados. Después siguió una línea muy distinta, girando casi toda su producción narrativa en torno al tema amoroso y subrayando la insatisfacción y la infelicidad que todo deseo provoca. Sobre este tema la mejor narración y la posiblemente obra maestra de Hamsun es *Pan* (1894), supuestas memorias donde se nos presenta en primera persona la pasión del protagonista por una veleidosa joven, cuyo amor disfruta brevemente y cuyos caprichos y desdenes debe soportar. Los celos hacen mella en él hasta el punto de llevarlo al homicidio, obligarlo a abandonar el país y buscar la muerte. Más esclarecedora de sus ideas sobre el amor es *Victoria* (1898), en la cual dos jovencísimos amantes son obligados a separarse por las circunstancias y las imposiciones sociales, que crean su desgracia

final. El relato, ligero y encantador, tiene páginas dignas de figurar entre las mejores de la literatura noruega.

En el siglo xx se instala plenamente la obra narrativa de Sigrid Undset (1882-1949), educada en un ambiente intelectual y liberal e inclinada desde joven al cultivo de la literatura. Su producción gira preferentemente en torno a los problemas de la pareja, con especial incidencia en la posibilidad de conciliar desarrollo personal y amor perdurable; se trata, en consecuencia, de una obra intimista y personal, con una voz propia y sincera que le ganó gran número de admiradores y en 1928 el Premio Nobel. El talante de su narrativa es esencialmente nórdico; su severo realismo es detallista para con la vida cotidiana, donde se instala la narradora, y su matizado estudio de los caracteres retarda una acción ya de por sí mínima. *Jenny* (1911), libro a partir del cual se consolidó su fama, es sin embargo una excepción en la producción de Undset, pues se trata de una novela vitalista y valiente que suscitó fuertes polémicas. El verdadero sentido y el alcance de su narrativa se halla en un ideal ético trascendido por ciertos toques religiosos que toma su forma definitiva con *Primavera* (*Vaaren*, 1914), pero cuya mejor expresión —quizá la mejor de toda su producción— se halla en dos extensas novelas históricas, *Cristina, hija de Lavran* (*Kristin Lavransdatter*, 1920-1921) y *Olav Audunssoen* (1925-1927), ambientadas en la Noruega católica medieval y surgidas —como gran parte de su obra— de su conversión al catolicismo y de cierto deseo de difusión de la doctrina y la historia católicas.

d) Otros autores

Podemos recordar todavía los nombres de otros autores noruegos cuya obra se desarrolla entre los siglos xix y xx. A finales del siglo pasado escribió sus novelas Amalie Skram (1847-1905), con las que quería poner al descubierto las mentiras de una sociedad ensañada especialmente con la mujer. En una línea deudora todavía del Romanticismo escribió *Constance Ring* (1885), cuyas pretensiones naturalistas quedan ahogadas por la vehemencia de la autora. Sus mejores relatos, constituyen la tetralogía *La gente de Hellemyr* (*Hellemyrsofolket*, 1887-1890), que sigue la teoría evolucionista y hace depender del medio y de la herencia el comportamiento humano.

También Hans Ernest Kinck (1865-1926) sobresalió en el género narrativo, al que se dedicó preferentemente en sus primeros años de carrera literaria y en el que nos ha dejado como mejor obra *Huldren* (1892). En ella desarrolla el tema de la necesidad que el hombre tiene de afrontar su propio destino venciendo no sólo las dificultades, sino también el temor a una plena realización. Sus mejores logros literarios los hallamos en el drama, al que dedicó sus últimos años: prefiere Kinck el drama histórico, concretamente de asunto italiano —*El último huésped* (*Den sidste Gjest*, 1910), *Hacia el carnaval* (*Mot karneval*, 1915)— y con personajes relevantes de una concepción humanista y cristiana de la existencia.

2. Consagración de la literatura sueca

El mejor nombre de la literatura sueca contemporánea es el de Strindberg, autor al que podríamos incluir en la nómina de los grandes del Naturalismo escandinavo. Aparte del suyo, la literatura sueca ha dado pocos nombres de interés durante la primera mitad de nuestro siglo, a pesar del espectacular grado de desarrollo y la cultura de bienestar existente en aquel país.

a) Strindberg

Si la literatura sueca de nuestro siglo tiene un nombre propio, ése es sin duda el de J. August Strindberg (1849-1912), autor inconformista y apasionado a quien acompañaron la polémica, la admiración y el rechazo durante toda su vida. Tenido por introductor del Naturalismo en su país, Strindberg participa igualmente del espíritu romántico por su vehemencia, por la carencia de medida de su obra y por su decidida apuesta por la libertad humana frente a las convenciones y la hipocresía. Abandonó el ejercicio del magisterio, se dedicó al periodismo y fue bibliotecario; se divorció tres veces a causa de una misoginia sorprendente acaso motivada por su manía persecutoria; emigró en diversas ocasiones a otros países —fundamentalmente, a Alemania— a causa tanto de su pobreza como del rechazo de su obra; y fue, en general, un espíritu inquieto cuya producción aunque tocada por la genialidad, peca de anarquía, desorden y dispersión de intereses.

I. PRODUCCIÓN NARRATIVA. La inmensa producción de Strindberg, compuesta por cuentos, novelas, piezas dramáticas y ensayos, tiene su auténtico punto de arranque en la novela *La sala roja* (*Röda rummet*, 1879), cuya resonancia fue menospreciada por una parte de la crítica que la atacó enconadamente por su mordaz crítica y por sus connotaciones anarquistas. En realidad, se trata de una serie de estampas unidas por la presencia de un joven artista, bohemio e idealista, que es contrapunto de los tipos retratados: usureros, burguesas vanidosas, instituciones de caridad, representantes de los trabajadores, etc. La misma línea siguen sus artículos de estos años, cuyos ataques más incisivos se dirigen contra los arribistas, contra aquéllos que al amparo del feroz capitalismo estaban obteniendo un poder y una riqueza que no les correspondían.

Pero si de escándalos hablamos, una de sus obras que más polémica suscitó fue *Esposos* (*Giftas*, 1884), con la que Strindberg se enfrentó a prácticamente todos los intelectuales y escritores escandinavos, y sobre todo a Ibsen. Porque *Esposos* es, ante todo, una requisitoria misógina contra los esfuerzos que se estaban haciendo en el norte de Europa por los derechos de la mujer; la reacción no se hizo esperar y la obra fue denunciada, aprovechando Strindberg el escándalo para publicar dos años más tarde una segunda parte. El relato se dirigía especialmente contra *Casa de muñecas*, de Ibsen (véase el *Epígrafe 1.a.*), y sobre todo contra sus secuelas entre las mujeres,

que desde hacía años venían teniendo la absurda pretensión, avalada por algunos intelectuales —afirmaba Strindberg—, de colocarse sin ninguna razón por encima del hombre, siendo como eran seres falsos y engañosos. Al margen del escándalo y de su oportunismo, hemos de advertir la extremosidad del pensamiento de Strindberg, cuyo estilo iba más allá del Naturalismo e incluso del morboso sentido del decadentismo: buena muestra de lo que decimos la tenemos también en *El hijo de una criada* (*Tjensteqvinnansson*, 1887) y —escrita en francés— en *El alegato de un loco* (*Le plaidoyer d'un fou*, 1893), obras donde pone al descubierto en toda su crudeza —a veces, estudiada— la amoralidad de su pensamiento y de su existencia, pero también el dolor de una vida atormentada.

Las ideas de Strindberg, sin embargo, no están en disonancia con los ideales y las aspiraciones filosóficas de su época, y sólo llaman la atención por su radicalidad. La idea de la decadencia del género humano y de la descomposición de la sociedad —sus obras están llenas de familias deshechas, de usureros, de viciosos, etc.— provenía del determinismo biologista de Darwin; como solución reclamaba Strindberg la necesidad de una «nueva humanidad» cuyo símbolo fuese un «superhombre» voluntarioso, libre de toda atadura moral y conocedor de las fórmulas de progreso material y espiritual. Es en su novela *A orillas del ancho mar* (*I havsbandet*, 1890) donde estas ideas tienen mejor eco, aunque también donde se deja sentir con mayor fuerza el pesimismo del autor, pues el protagonista, personificación de este «superhombre», resulta derrotado por su carácter abúlico, desencantado y solitario.

II. PRODUCCIÓN DRAMÁTICA. A pesar de que hoy es básicamente recordado por sus novelas, la producción dramática de Strindberg presenta también cotas de considerable altura. Frente a su narrativa, su teatro ofrece ocasionales ejemplos de una literatura más ligera y alegre, sobre todo cuando en el género cómico recurre a argumentos y formas populares. Pero se corresponden más con el talante y el espíritu del autor sus dramas y tragedias, entre los que encontramos la mejor expresión de su talento. La mejor de sus piezas teatrales es, sin duda, *La señorita Julia* (*Fröken Julie*, 1888), drama naturalista que no renuncia al lirismo ni a la profundización simbólica. La acción es prácticamente nula y cuenta con muy pocos personajes; existe, sin embargo, un notorio desenvolvimiento de la personalidad de éstos en la escena y, sobre todo, un mensaje final patético: el hombre es un ser inconsistente cuyas ansias de purificación y perfeccionamiento se diluyen en la rutina, los instintos y la inmovilidad. Mención aparte merecen sus obras sobre el enfrentamiento entre sexos, siendo el motivo del antagonismo entre hombre y mujer, psicológico y biológico a la vez, la base de algunas de sus grandes piezas dramáticas: podemos recordar entre ellas *El padre* (*Fadren*, 1887), tragedia efectiva y patética pero poco verosímil en la que una mujer busca la perdición de su marido; y *El acreedor* (*Fordningsögare*, 1890), que con algunos toques cómicos nos ofrece la imagen de la mujer como ser fatal que en todo momento pretende afirmarse por encima del hombre. Toques

simbólicos —con reminiscencias incluso religiosas— y tono optimista revelan algunas de sus obras dramáticas de sus últimos años donde desarrolla el tema de la complementariedad entre realidad e imaginación y de la necesidad de esta última para dar sentido a nuestra existencia. En esta línea se hallan *El sueño* (*Ett drömspel*, 1902); y *Camino de Damasco* (*Till Damaskus*, 1898) y *Pascua* (*Pask*, 1901), obras de tono eminentemente religioso.

b) Otros autores suecos

I. SÖDERBERG. A Hjalmar Söderberg (1869-1941) suele señalársele como el más notable discípulo de Strindberg, tanto en el género dramático como en el narrativo. Entre sus dramas sobresalen *Gertrud* (1902) y *La estrella de la tarde* (*Aftonstjärnan*, 1912); pero su obra más reseñable es la novela *La juventud de Martin Birck* (*Martin Bircks ungdom*, 1901), con la que Suecia encontraba su referente para una narrativa realista contemporánea. Aunque esta obra no tiene la genialidad ni la lucidez de los relatos de Strindberg, ofrece un mayor sistema, un análisis más justo y objetivo de la realidad, y con ella le brinda a la narrativa de su país la posibilidad de dar cabida a la sociedad, a sus problemas y aspiraciones, con la serenidad y la capacidad de análisis de la que Strindberg había carecido.

II. LAGERLÖF. Una excelente acogida le dispensaron los suecos a la obra de Selma Lagerlöf (1858-1940), que fue durante muchos años la autora más difundida fuera de sus fronteras (sobre todo, a raíz del Nobel de 1909). Es verdad que el fondo de su obra es ingenuo y su visión del mundo, fácil y simple; pero tampoco lo es menos que encanta por su lirismo y su confianza en el ser humano, y que en su producción recogió con acierto buena parte de las tradiciones y los valores de los países escandinavos.

La saga de Gösta Berling (*Gösta Berlings Saga*, 1890-1891) es su primera obra de interés; pese a haber pasado desapercibida en su momento, destaca por la ternura, la humanidad y la fantasía características de toda la producción de Lagerlöf. En los relatos que la integran se manifiesta su potente imaginación y sus dotes para actualizar los cuentos y tradiciones suecas, siempre presentes en su producción. Línea muy similar sigue *Lazos invisibles* (*Osynliga länkar*, 1894), integrado por una veintena de narraciones escritas en un estilo más realista. Por otro lado, en sus novelas predomina lo fantástico y el tono melodramático —recordemos *La casa de Liliecrona* (*Liljecronas hem*, 1911) y *El emperador de Portugal* (*Kejsaren av Portugallien*, 1914)—; otras presentan una temática religiosa de escasa profundidad y de espíritu bondadoso y bienintencionado: citemos *Los milagros del Anticristo* (*Antikrists mirakler*, 1897), que intenta poner de relieve la necesidad de la fe y la inconsecuencia de quienes ponen sus miras en lo material; y *Leyendas de Cristo* (*Kristus legender*, 1904), conjunto de relatos transidos de sincero lirismo que

desarrollan escenas de los Evangelios intentando desvelar su lado humano.

Pero la obra que mayor fama le proporcionó fue *El viaje maravilloso de Nils Holgersson a través de Suecia* (*Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, 1906-1907), su libro más traducido, redactado por encargo de las autoridades escolares y adoptado en su país como texto oficial para la enseñanza de la geografía. Hermoso libro de lecturas para niños, es un «viaje sentimental» por la geografía del norte de Europa —de Suecia en particular—: tradiciones, leyendas y paisajes tienen cabida en esta narración fantástica aureolada por la bondad y la nobleza de sentimientos y en la cual todo está destinado a la edificación moral y humana.

III. HEIDENSTAM. Carl Gustav von Heidenstam (1859-1940) no tuvo ni en su país ni fuera de él la acogida que se le dispensó a Lagerlöf; pero fue, con todo, un autor de prestigio, reconocido tardíamente y merecedor en 1916 del Premio Nobel. Su obra es muy distinta de la de su compatriota: cultivador de la prosa y del verso, quiere ser más profundo y riguroso, y se instala en el futuro sin renunciar al pasado no ya tanto de su país como de la cultura occidental.

Su primera obra de interés, la novela *Endimión* (1889), contrasta el espíritu occidental, que considera agotado, con el oriental, que —como Endimión— parece dormido pero conserva su juventud original. Un poema épico de la modernidad quiso realizar Heidenstam con *Hans Alienus* (1892), cuyo protagonista debe defender la belleza de los ataques del grosero materialismo burgués, comprendiendo finalmente que no es sino un extraño («alienus») que ha perdido todo contacto con la realidad. Mejores nos parecen sus novelas históricas, en concreto *Los suecos de Carlos XII* (*Karolinerna*, 1897), posiblemente su obra maestra: su ambientación histórica es impecable y poderosamente sugestiva, y su estudio de la personalidad del rey se aleja de todos los tópicos para ajustarse a una realidad trágica. La novela es un canto elegíaco a la perdida grandeza sueca y su verdadero protagonista es el pueblo, gracias al cual, a pesar del derrumbe de su poderío, Suecia sigue siendo una nación orgullosa y digna. Históricas son también sus novelas *Folke Filbyter* (1905) y *La herencia de los Bjälbo* (*Bjälboarvert*, 1907), epopeya de la fundación de una estirpe vikinga y de la superación de la barbarie merced al establecimiento de la monarquía en los primeros años del Cristianismo.

3. La literatura contemporánea en Polonia

La literatura polaca, junto a la noruega y la sueca, es posiblemente la que conoce un mayor auge con la entrada del siglo xx. La razón posiblemente se halle en el momento nacionalista que vive este país, sometido aún a los vaivenes de las grandes potencias que dominaban la zona. El tema patriótico y el histórico son los más cultivados en los años de transición entre los siglos xix y xx, cuando es la narrativa el

género preponderante; sin embargo, entrado ya nuestro siglo, le tomó el relevo la lírica, presidida por un espíritu nuevo que puso las letras polacas a la altura del resto de la europeas.

a) *La narrativa realista*

El más temprano de los grandes autores polacos y el padre de su narrativa fue Józef Ignacy Kraszewski (1812-1887). Autor muy fecundo, dejó una obra numerosa en géneros diversos, aunque sobresale como narrador; aplaudido y admirado, a él se le debe la conformación de la novela contemporánea en Polonia bajo su característica forma histórico-realista, entre cuyas muestras hay que recordar *Brühl* (1876). Siguiendo su estela produjo su obra Eliza Orzeszkowa (1842-1910), cuyo sentido del realismo desarrolló preferentemente la dimensión psicológica. Sus relatos están presididos por un hondo y sincero amor por los oprimidos y, aunque pecan de cierto melodramatismo y de escasa profundidad, destacan por su espontaneidad y por su patriotismo.

Como podemos ver, la literatura contemporánea seguía ofreciendo en Polonia por estos años concomitancias innegables con el Romanticismo. Así le sucedió también al que habría de ser referente máximo de la novela polaca, Henryk Sienkiewicz (1846-1916), autor de gran peso en su país y cuya fama sobrepasó sus fronteras —fue Premio Nobel en 1905— gracias a *Quo vadis?* (1894-1896), novela histórica que todavía sigue deleitando al público con su recreación de las primeras comunidades cristianas en una Roma decadente. Sus primeros relatos fueron, sin embargo, cuentos y apuntes humorísticos de tono periodístico; y se inició en la novela con narraciones naturalistas que evocaban su propia infancia y el paisaje rural donde había transcurrido. El cambio de rumbo de su producción y su consagración en su país se produjo gracias a una obra acorde con el inflamado nacionalismo y el patriotismo que caracterizan la historia polaca de esos años: nos referimos a la trilogía integrada por *A sangre y fuego* (*Ogniem i mieczem*), *El diluvio* (*Potop*) y *El señor Wolodyjowski* (*Pan Wolodyjowski*), obra histórico-patriótica que encendió pasiones y que sigue siendo un clásico de la narrativa polaca por razones tanto literarias como extraliterarias (pues fue Sienkiewicz un ardiente patriota que siempre defendió la causa de su país frente a los intereses de las potencias del entorno).

b) *La renovación literaria polaca*

Con la entrada del siglo xx, las letras polacas abandonaron el localismo patriótico y los afanes historicistas; los jóvenes autores, integrados en el movimiento denominado «*Joven Polonia*», sacrificaron las referencias nacionales al cosmopolitismo, y el realismo al formalismo, originando una nueva literatura en

sintonía con la europea.

El más representativo de estos autores —líricos, fundamentalmente— fue Stanisław Przybyszewski (1868-1927), cuyo sentido de la musicalidad hizo de su obra el referente inexcusable para los renovadores de la literatura polaca. Decadente y bohemio, su personalidad fue objeto de un verdadero culto por parte de sus contemporáneos; Przybyszewski, que fue un viajero incansable, residió en Alemania durante un largo período, y allí publicó en alemán gran parte de su obra, vertida por él mismo a su idioma natal a su regreso. Entre estas obras estaba *Sobre el mar* (*Nad morzem*, 1899), obra en prosa poética de envidiable altura; ya en su país publicó *Nieve* (*Snieg*, 1903), un drama tenido por obra maestra de su autor.

La producción poética de Jan Kasproicz (1860-1926), unido a Przybyszewski por la admiración, es mucho más humana que la de éste. Los tonos de su lírica son fundamentalmente religiosos y existenciales, aunque también tienen su lugar la preocupación social y ciertos acentos rebeldes. Podría ser tenido por un romántico de no ser por la perfección de su verso, cuyos crispados pero hermosos *Himnos* posiblemente sean su mejor manifestación. Junto a él podemos citar a Stanisław Wyspiański (1869-1907), cuyo talento no pudo dar sus mejores frutos debido a su temprana muerte: pintor, escultor y escritor, era un artista integral que, en el terreno de la creación literaria, sobresalió en el género dramático, del que puede considerarse su renovador en Polonia. Tocó temas históricos de aliento nacionalista y revolucionario, pero también actualizó la tragedia clásica e intentó adaptarla a la escena polaca. Recordemos por fin a Bolesław Leśmian (1878-1937), adscrito a la «Joven Polonia» sólo por su interés por alejarse de ella: Leśmian intentaba evitar las tendencias escapistas del movimiento y en sus primeros versos denunció la vacuidad de la fantasía y de la belleza literarias que no implicasen un compromiso con el mundo. Su lírica intentó apurar los límites entre el yo y la realidad, para lo que participaba de elementos tanto simbolistas como expresionistas y vanguardistas. La poesía así concebida tiende a la extremosidad y pasa con facilidad de la nostalgia en el tratamiento del tema de la naturaleza al burdo realismo de vena popular con que toca Leśmian los temas social y político.

La joven generación de autores agrupados en la revista *Skamander* fueron los creadores de una voz «modernista» partícipe del «arte puro» y del esteticismo parnasiano que no renunciaba a la función crítica de la literatura. Uno de los autores más significativos de este grupo es Antoni Slonimski (1895-1976): la variedad de su poesía, en la que cabía cualquier tema —ya contemplado desde la subjetividad, ya tratado objetivamente—, responde a su intento de creación de una literatura intelectualista atenta sin embargo a todos los aspectos de la realidad. De mayores vuelos líricos es la obra de Julian Tuwim (1894-1935), que supo conjugar como pocos contemporáneos tradición y modernidad; su poesía destaca por su formalismo, por la magia de su palabra poética, elemento clave que le confiere a su producción un aire nuevo.

Frente a los integrantes del grupo de *Skamander* se situaron los representantes de la Vanguardia polaca, a la que se debe la real superación de las actitudes decimonónicas y que viró pronto hacia una literatura comprometida que puede ser tenida de hecho por la primera muestra de una literatura socialista en Polonia. El teórico e introductor del Vanguardismo en Polonia fue Tadeusz Peiper (1891-1969), gracias sobre todo a la fundación en los años veinte de la revista *Zwrotnica* (*Intercambio*). Contrario a las actitudes románticas y al esteticismo, Peiper fue defensor de una actitud futurista que tenía en la ciudad y en el progreso técnico sus dos máximos símbolos; ahora bien, denostó la extrema libertad sintáctica, propuso una estética respetuosa con los principios racionalistas y practicó una Vanguardia eminentemente intelectualista. Distinto es el caso de otros dos poetas de este círculo: Julian Przybos (1901-1970) era un poeta realista que, en determinados momentos de su producción, se acercó a la expresión vanguardista como forma de captar más crudamente la realidad de su país. Es el caso de su libro *Mientras vivamos* (*Poki my żyjemy*, 1944), que resume su experiencia de la Segunda Guerra Mundial y condensa todo su sentimiento antibelicista. Adam Wazyk (1905-1967), por su parte, destacó como poeta comunista —aunque disidente—, pero pasó por una época vanguardista de cuyos métodos expresivos no llegó a desprenderse nunca totalmente. Su mejor libro es *Poema para adultos* (*Poemat dla doroslych*, 1956), que recoge prácticamente toda su producción.

4. La literatura contemporánea en Finlandia

Durante el siglo XIX Finlandia se había librado de la corona sueca, después cayó en manos de Napoleón y por fin fue cedida a Rusia. Había sido en esta época cuando la literatura finlandesa se había incorporado al Romanticismo por medio de la recuperación de las tradiciones populares finesas (véase en el Volumen 6 el *Epígrafe 3.c.* del *Capítulo 10*). Aunque a finales del siglo pasado se sumó con el Realismo a las corrientes del resto de Europa, el momento de concienciación nacionalista —Finlandia se proclamaba independiente en 1917— hizo que la cultura volviese a apostar a principios de nuestro siglo por el cultivo de una literatura tradicional y popular con dos posibles direcciones: la de un arte esteticista o la de un realismo psicológico.

Eino Leino —seudónimo de Armas E. Leopold Löönhom (1878-1926)— es el más original y fiel representante de las letras finlandesas de nuestro siglo, y uno de los autores más al tanto, en aquel país, de la cultura europea contemporánea. Viajó y residió en Alemania e Italia y vivió intensamente una vida bohemia con la que pretendía solventar una profunda crisis de valores que lo había puesto en manos del alcohol y lo llevó a la muerte. Aunque escribió relatos y dramas, la mejor muestra de su talento artístico la tenemos en su obra poética, en concreto en sus baladas de estilo

tradicional que celebran el amor y la naturaleza o cantan leyendas finesas. El mejor de sus libros es *Cantos de la fiesta primaveral* (*Helkavirret*, 1903 y 1916), con el que Leino encuentra en el pasado de su pueblo una fuente de inspiración; la novedad radica en su esteticismo decorativista, inédito en la literatura finlandesa y por el cual se convirtió Leino en maestro de los estetas de su país.

Por su lado, Frans E. Sillanpää (1888-1964) se situó desde la publicación de su primera novela, *La vida y el sol* (*Elämä ja aurinko*, 1916), de la que arranca la prosa impresionista finlandesa, a la cabeza de los narradores contemporáneos de su país. La interpretación mística de la naturaleza característica de su producción encuentra sus acentos más particulares en esta primera obra y en las de sus últimos años. Una línea de conjunción entre realismo psicológico y naturalismo descriptivo sigue Sillanpää en *Los hijos del hombre en el cortejo de la vida* (*Ihmislapsia elämän saatossa*, 1917), que presenta unos seres primitivos íntimamente imbricados en la vida de la naturaleza; y en *Santa miseria* (*Hurskas kurjuus*, 1919), obra nacida del convencimiento de la comunión entre el paisaje y el hombre. Más sociológicas y técnicamente convencionales son sus novelas de la década de los treinta, *El camino del hombre* (*Miehen tie*, 1932) y *Silja o un destino breve* (*Silja eli Nuorena nukkunut*, 1931), otra de sus grandes creaciones, novela-saga de una familia campesina entre mediados del siglo pasado y los primeros años de éste.

Otros prefieren otorgar el título de mejor prosista finlandés de nuestro siglo a Juhani Aho (seudónimo de Juhani Brofeldt, 1861-1921). Sus primeros relatos se debaten entre la sensibilidad romántica y el análisis realista; son por lo general historias sentimentales cuyo marco está convincentemente dibujado a partir de la observación. Según esta fórmula compuso sus cuentos *El ferrocarril* (*Rautatie*, 1884) y *La hija del pastor* (*Papin tytär*, 1885); pero una visita a Francia le descubrió a Aho el sentido del esteticismo y sus narraciones se recrearon a partir de entonces en el recuerdo y la emoción, del mismo modo que su arte se dejó ganar por un impresionismo ágil y refinado. En *La mujer del pastor* (*Papin rouva*, 1893), que aparentemente sigue la misma línea de sus primeras obras, existe ya una carga evocativa y emotiva de la que aquéllas carecían; y, dentro ya de nuestro siglo, Aho conjugó en la que posiblemente sea su más lograda novela, *Juha* (1911), el realismo psicológico, el melodramatismo romántico y los motivos tradicionales. Por encima de todo, *Juha* sobresale en su país y en la literatura occidental como un poderoso estudio psicológico de tres personalidades que componen un triángulo amoroso.

Junto a la de Sillanpää y Aho puede situarse la obra de Johannes Linnankoski (1869-1913), otro excelente prosista cuya fama ha traspasado las fronteras de Finlandia. Su mejor obra, la que lo consagró definitivamente después de media vida dedicado al periodismo, fue el *Canto de la flor roja* (*Laulu tulipunaisesta kukasta*, 1905), delicado himno a la juventud y a la naturaleza que destaca por su realismo lírico. Menos popularidad alcanzó con obras posteriores, entre las que destaca *Los fugitivos* (*Pakolaiset*, 1909), respuesta al ideal clásico aprendido por Linnankoski en

Italia y que lo cautivó en sus obras de los últimos años, cuando su estilo se simplificó para ganar en efectividad. Mucho más conocido fuera de las fronteras de Finlandia es Mika Waltari (1908-1979), que conoció el éxito desde los inicios de su carrera y cuya consagración se debe al género de la novela histórica y, en concreto, a *Sinuhé, el egipcio* (*Sinuhe egiptilainen*, 1945), vertiginosamente vendido en Finlandia y cuya versión cinematográfica estadounidense le valió la fama internacional. Otro de sus éxitos ha sido *El héroe*, inspirada en el enfrentamiento entre finlandeses y soviéticos durante la Segunda Guerra Mundial, cuando Finlandia había sido invadida por los ejércitos alemanes a pesar de una heroica resistencia.

5. Literatura checa contemporánea

También la literatura checa debe su orientación durante el siglo xx a un romanticismo latente en el tratamiento de sus dos temas predominantes: la especulación filosófica y religiosa, de tintes existenciales; y la preocupación social y política, de tintes nacionalistas.

Ambas tendencias tienen su justo lugar en la obra del que puede ser considerado iniciador de la literatura checa contemporánea, Jan Neruda (1834-1891), cuyas primeras obras fueron folletines publicados en varios periódicos praguenses. Su mejor faceta es la de narrador, habiendo compuesto gran cantidad de relatos cortos, estampas costumbristas al modo romántico que todavía hoy se leen con interés. Su mejor obra es justamente una colección de estos cuentos, los *Relatos de Malà Strana* (*Povidky Malostranské*, 1878), donde retrata los tipos y ambientes de la calle en que él mismo vivía y donde caben los más variados asuntos con el único pretexto de hacer una narración ágil y fresca, vital y optimista. Neruda fue también un notable poeta y cultivó tanto una lírica posromántica de indudable sabor elegíaco como el tema religioso y patriótico. Pero la poesía religiosa checa tiene su mejor representante en estos años en Otokar Březina (seudónimo de Václav Ignác Jebavý, 1868-1929), autor muy influido por el Simbolismo. El acusado misticismo de sus libros —de entre los que acaso sobresalga *Los constructores del templo* (*Stavitelé chrámu*)— nace de su intento de superación de una realidad triste y gris por medio de la comunión con todas las cosas, incluso con el sufrimiento y con la miseria, fundiéndose en su lírica los acentos metafísicos con los religiosos y humanitarios.

Los mejores nombres de la literatura checa de la primera mitad de nuestra centuria —y posiblemente de todo el siglo xx— confluyen bajo el signo de la renovación artística. El primero de ellos, cronológicamente hablando, es el de Jaroslav Hashek (1883-1923), bohemio anarquista que se dedicó al periodismo y al activismo político. Extravagante, contradictorio e irresoluto, hoy sólo se le recuerda por su novela *El buen soldado Shveik* (*Dobry voják Shveik*, 1923), que en su día se publicó por entregas con gran éxito en su país y que fue, además, una obra muy

difundida por el resto de Europa gracias a la versión teatral que de ella realizara el director alemán Erwin Piscator en 1927. La novela debió de surgir de sus propias experiencias en el frente tanto durante la Primera Guerra Mundial (cuando luchó junto a Rusia en contra del Imperio Austro-Húngaro para conseguir la independencia de su país), como durante el período en que combatió junto a los soviéticos en el Ejército Rojo. *El buen soldado Shveik* participa del antimilitarismo propio de los expresionistas de entreguerras y sorprende todavía hoy por su cruel y crudo humor, por el certero sarcasmo con que Hashek supo enfrentarse al tema. Junto a él suele recordarse a Karel Čapek (1890-1938), cuyo interés por la ciencia y por las posibilidades del progreso y sus implicaciones sociales le hizo cultivar la ciencia-ficción con una técnica que participa del Expresionismo y del Futurismo. Su fama se la ha merecido en tanto que autor satírico que supo enfrentarse a las contradicciones y los peligros de un siglo tecnificado y maquinista que creía acercarse a la utopía y en realidad estaba cavando su propia tumba. Aunque su producción es esencialmente narrativa, su obra más influyente fue *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*, de 1921, una obra dramática de escenificación vanguardista y de temática hondamente humana. En ella trata la desaparición del ser humano a manos de unas criaturas artificiales, los «robots» —neologismo que se debe a Čapek y que proviene del checo «robotá» («trabajo»)—, así como el origen de una nueva humanidad gracias a la unión de dos de ellos que, de forma insólita, son capaces de sentir amor. Menos logradas, debemos recordar sus novelas *La fábrica de lo absoluto (Továrna na Absolutno)*, 1922) y *Krakatita* (1924), ambas de ciencia-ficción y anti-utópicas, en la línea —sobre todo la segunda— de la producción de H. G. Wells, al que Čapek admiraba (véase el *Epígrafe 5.b.* del *Capítulo 7*).

6. Literatura danesa hasta mediados de siglo

El signo de la literatura danesa de nuestro siglo prácticamente lo determinó Georg Brandés (1842-1927), crítico y pensador muy influyente en su país que recapituló todo el saber literario del siglo XIX y le dio forma al del XX. Nos referimos no tanto a sus ensayos y biografías —Goethe, Voltaire, Holberg y, sobre todas, la de Kierkegaard—; sino especialmente a su obra *Corrientes principales de la literatura europea del siglo XIX (Hovedströmn inger i det 19.^a aarhundredes europoeiske litteratur)* cuya edición definitiva data de 1924. Su análisis de la época romántica y posromántica, de su evolución ideológica desde el liberalismo al conservadurismo y, sobre todo, de sus representantes literarios (fundamentalmente ingleses, alemanes y franceses), destaca por su comprensión del arte decimonónico como resultado de una concepción ya superada.

En el terreno de la creación Dinamarca tiene en el novelista Jens Peter Jacobsen (1847-1885) a uno de los mejores, más cuidadosos y conscientes narradores de

finales del XIX. Su sentido del Realismo conjuga paciente y amorosamente arte y objetividad sin sobrevalorar ninguno de los extremos, lo que lo convierte en un esteta de la prosa comparable a Flaubert, Maupassant y Clarín. Cerca de siete años tardó Jacobsen en componer *Niels Lyhne* (1880), libro donde manifiesta libre y casi desesperadamente su concepción del mundo y su deseo de gloria y fama, y cuyo personaje calca los ideales literarios y vitales de su autor. La novela, sin embargo, destaca no por la presentación de esa vida, sino por la forma de reproducirla, casi de cincelarla sobre la imaginación del lector por medio de la palabra. Menos conseguida es su novela *Maria Grubbe* (1876), pero no así sus cuentos, plenos de lirismo y dominados por una rara y peculiar agudeza psicológica.

Extremosa es, por el contrario, la concepción del mundo y el sentido de la narrativa de Herman Bang (1857-1912), autor decadente del fin de siglo danés. Aunque él se tenía por adalid del Naturalismo, lo cierto es que su obra, que en la mayoría de los casos se limita a ser una sucesión de estampas mal hilvanadas, cae en los tópicos biologists y deterministas y roza en no pocas ocasiones la más fácil morbosidad —de la que podría ser buena muestra *Junto a las vías* (*Vel Vejen*, 1886) y de la que acaso sólo se libre *Los sin patria* (*De uden Faedreland*, 1905)—. También en los últimos años del siglo desarrolló lo mejor de su obra Henrik Pontoppidan (1857-1943), de quien se considera mejor obra la trilogía *La tierra prometida* (*Der forjaettede Land*, 1894). En ella nos ofrece un cuadro satírico de la lucha por el poder en Dinamarca entre conservadores y socialistas, e interesa por la pintura de las condiciones sociales, religiosas y políticas de la época. Destaca igualmente *Pedro el afortunado* (*Lykke Per*, 1898-1904), relato de una desorientación existencial con grandes dosis de amarga sátira. La desgracia ronda también a los personajes de sus novelas cortas, entre las que destaca *El oso polar* (*Isbjornen*, 1887), que, al igual que sus novelas, retrata a personajes empeñados de uno u otro modo en una reforma y mejora del mundo que les rodea y que, al chocar frontalmente con la sociedad, o bien son derrotados, o bien abandonan la lucha. Citemos, por fin, a Martin Andersen-Nexø (1869-1954), cuya narrativa se subordinaba a la crítica social, poniéndose con el paso de los años al servicio del ideario comunista. Su pesimismo inicial ante la constatación de las condiciones de vida del proletariado lo superó con su firme fe en los ideales revolucionarios, y toda su producción, desde el principio de la década de los veinte —*Hacia la aurora* (*Mod Dagningen*, 1923)— hasta finales de los cuarenta —*Martín el Rojo* (*Morten Hin Røde*, 1945)—, está marcada por el signo del optimismo y del entusiasmo histórico-revolucionario.

Entre el fin de siglo pasado y las primeras décadas de éste se mueve la obra de Jens Johannes Jørgensen (1866-1956), que fluctúa entre Naturalismo y Simbolismo, pero que finalmente se inclina por este último a raíz de su conversión al catolicismo. La característica más acusada de su producción es su sentimiento de sencilla religiosidad, de humildad y de comunión con la naturaleza, que tiene en San Francisco de Asís su símbolo idóneo: *San Francisco de Asís* (1907) posiblemente sea

una de sus obras más populares y representativas, junto a sus libros de viajes *Del Vesubio a Skagen* (*Fra Vesuv til Skagen*, 1909) y *Viaje a Tierra Santa* (*Jorsalaferd*, 1923). Otro gran representante de la literatura danesa de la primera mitad de nuestro siglo es Johannes Vilhelm Jensen (1873-1950), de copiosa producción entre la que podemos recordar *La caída del rey* (*Kongens Fald*, 1900), novela histórica sobre el reinado de Cristián II. Más ambiciosa es su colección de sagas agrupadas bajo el subtítulo de «Periplo escandinavo», y que intenta ser una epopeya del hombre escandinavo desde la prehistoria —*El glaciar* (*Braeen*, 1908) y *La tierra perdida* (*Det tabte Land*, 1919), posiblemente los mejores de la saga— hasta la Edad Moderna, pasando por la descripción de las campañas vikingas en Europa. No menos interesantes son sus cuentos, algunos de original personalidad y que constituyen casi un género particular —como los que integran *Mitos* (*Myter*), en siete volúmenes de 1907 a 1944—.

7. Otros autores, otros países

Aunque no podamos ofrecer un panorama de las literaturas nacionales en las que se insertan, debemos al menos recordar los nombres de algunos autores de la primera mitad del siglo xx cuya obra alcanzó o ha alcanzado resonancia internacional y es digna de mención al margen incluso de la literatura que los acoge.

Por empezar por los países cuyas figuras más notables corresponden al siglo pasado, diremos que József Eötvös (1813-1871) fue el gran forjador de la literatura contemporánea en Hungría. En su obra se halla todo el sentido del Romanticismo magiar, que ha impregnado toda su literatura hasta nuestros días. Salvo sus primeros poemas y novelas, la producción de Eötvös se caracteriza por su alto grado de implicación en la realidad y por su valiente denuncia, que tiene en la novela *El notario del pueblo* (*A falu jegyzöge*, 1845) su mejor muestra. En los Países Bajos, por su lado, sobresalen dos autores distantes entre sí en el tiempo y en su forma de escribir: «Multatuli» —seudónimo de Edward Dekker (1820-1867)— nos parece casi un ilustrado por sus afanes sociales renovadores y sus ideales humanitarios; pero también un romántico por su defensa de la verdad y la justicia y por su vehemencia y apasionamiento (no en balde, su seudónimo lo tomó del latín con el significado literal de «mucho sufrí»). Su obra más significativa es *Max Havelaar* (1860), prácticamente una autobiografía de su negativa experiencia como funcionario del gobierno en Java, donde intentó sin éxito defender los derechos de los indígenas; también es prácticamente autobiográfica *Las aventuras del pequeño Walter* (*De geschiedenis van Woutertje Pieterse*), publicada póstumamente en 1888, quizá mejor que la primera por su seguridad expresiva. Por su lado, Louis Marie Couperus (1863-1923) no es un autor que destaque en absoluto en el panorama de la literatura universal, pero en su país resume como nadie la diversidad de corrientes artísticas de finales del siglo

pasado y principios de éste. Couperus fue narrador naturalista —pero, en *Eline Vere*, de un esteticismo comparable al de Flaubert—, simbolista y decadente y en su producción destacan sus libros de asunto histórico y tratamiento decadente, de gran éxito entre sus contemporáneos, como *La montaña de luz* (*De berg van licht*, 1906).

Como escritores de relevancia en el panorama de la literatura universal hemos de presentar a los dos autores griegos del siglo xx cuya obra ha encontrado mayor acogida fuera de sus fronteras. El primero de ellos es Constantino Kavafis (1863-1933), poeta cuya obra ha gozado de amplio favor en el resto del mundo a pesar de haber pasado desapercibida durante su vida. Kavafis es un lírico honda y sinceramente clasicista, que siente la Antigüedad como parte integrante de su vida y que contempla al hombre con el corazón en la mano, pero también desde la consideración histórica. Su visión del mundo y del ser humano es totalmente pesimista; el helenismo le sirve de refugio en un mundo en descomposición y como motivo de expresión de su nostalgia de un paraíso ideal; y su estilo —que sigue siendo muy discutido— nos ofrece una apariencia de prosaísmo y extrema objetividad a la que puede achacársele cierta dureza, pero nunca falta de voluntad artística. No es por tanto de extrañar que muchos prefieran señalar como mejor autor griego contemporáneo al cretense Niko Kazantzakis (1885-1957). Su narrativa ha sabido descubrir un punto de sabio equilibrio entre las preocupaciones sociales y filosóficas y nos desvela, mejor que su amplia obra ensayística, todas sus inquietudes. Entre éstas tiene un lugar importante la religión, que se imbrica con filosofía y política en sus dos novelas más conocidas: *Cristo de nuevo crucificado* y *La última tentación*. *Cristo de nuevo crucificado* es mejor literariamente hablando, aunque su tema quizá tenga menos interés: los cristianos serían hoy capaces de asesinar al hijo de Dios, y de hecho lo hacen con la injusticia y la falsedad. La novela se dispone sobre el montaje de una Pasión escenificada en un pueblo cuya comarca entera ha caído, después de la Gran Guerra, en manos turcas. Una tesis más profunda y polémica encierra *La última tentación*, novela que estudia la figura histórica y religiosa de Jesús desde una dimensión estrictamente humana (no es de extrañar, por tanto, las polémicas que suscitó y la atención que ha vuelto a merecer a partir de la versión cinematográfica de Martin Scorsese). *La última tentación* es, con todo, una obra eminentemente religiosa, dominada por la presencia de la figura de un Jesús en lucha consigo mismo y que intenta hacer triunfar el espíritu; pero a quien también le gustaría rehusar el plan divino para vivir con sus amigos, disfrutar de los placeres, casarse y tener hijos... Y todo eso se le aparece ante los ojos con intensa viveza: es cuando se halla clavado en la cruz y termina por comprender que ha experimentado su última tentación como hombre para pasar a ser hijo de Dios.

En Islandia el siglo xx ha dejado una gran figura de la literatura nórdica, Halldór Kiljan Laxness —cuyo verdadero apellido era Gudhjónsson (nacido en 1902)—. Escritor serio y honestamente comprometido con la sociedad que le tocó vivir, se convirtió al catolicismo y más tarde abrazó el marxismo, siendo también un pacifista

militante merecedor de diversas condecoraciones y premios entre los que sobresale el Nobel de 1955. Sus mejores obras posiblemente sean las de la serie de Salka Valka —citemos *El pájaro de la orilla* (*Fuglinn i fjörinni*, 1932)—, ambientadas en un pueblo de pescadores del que Laxness hace resumen de las formas de vida y el pensamiento islandeses, retratados sin concesiones a la idealización y con cierta crudeza no exenta de poesía. Casi toda su producción gira de una u otra forma en torno a las señas de identidad islandesas; en este sentido compuso dos ambiciosas obras: una tetralogía histórica —cuyo primer título, *La luz del mundo* (*Ljós heimsins*, 1937), es el más inspirado— que evoca poderosa pero líricamente el pasado por medio de la figura de un poeta islandés; y una trilogía de tono patriótico nacida a raíz de la Segunda Guerra Mundial y cuyo primer libro —*La campana de Islandia* (*Islandssklukkan*, 1943)— es otra vez el mejor de la serie.

También Yugoslavia pudo disfrutar de un Nobel —el de 1961—, el bosnio Ivo Andrić (1892-1975), que llegó a la literatura y a la fama después de largos años de colaboraciones en revistas de su país. Tras distintos tanteos en diversos géneros narrativos, Andrić descubrió su mejor forma de expresión en una novela histórica que, desde la objetividad de los sucesos, no renunciaba a una interpretación simbólica y a una contemplación poética del mundo. *Un puente sobre el Drina* (*Na Drini Ćuprija*, 1945) es la más conocida de sus novelas, y también la mejor: con la historia de la ciudad de Višegrad (en la frontera con Serbia) Andrić traza también la de toda Bosnia, acogiéndose a la imagen —de alcance simbólico— del puente mandado construir en su día, a finales del siglo xv, por un noble musulmán. En torno a aquél acontecen, como en una sucesión de secuencias, los principales sucesos históricos bosnios desde el siglo xvi hasta la Guerra del 14.