

TRES FORMAS DE LA NOVELA ACTUAL

Está muy en boga el tópico "la angustia de nuestro tiempo". En verdad, traduce al lenguaje de cada hora la conciencia generalizada de la crisis de nuestra civilización. La literatura no podía ignorar tal estado de conciencia. De ahí que una doble denuncia: lo que ocurre fuera y dentro del hombre, sea un tema común. Este poema, aquel cuento, el drama que vimos anteanoche, la novela que estoy leyendo... Es fácil escuchar los ecos de la reiterada expresión tópica en todo lo que hoy se escribe.

El tema se ha convertido en una insistencia. Es tan *angustiante* que choca contra los límites definidos de la contención formal. La imposibilidad de contenerlos en los moldes recibidos origina la inseguridad de las técnicas y los medios expresivos: piénsese en la Pintura, en la Escultura, en la Música. La reflexión sobre el fenómeno excede los límites de este trabajo, que se detiene en el espacio de la novela, género muy influido por los diversos aspectos de la cuestión.

Dentro del arte literario, la novela recoge con nitidez las variaciones de lo íntimo y de lo circundante porque no le es posible negar u olvidar el inevitable enraizamiento en la realidad más viva. Sería fácil y cómodo argüir con la novela de ima-

ginación: sería también erróneo. Porque por *novela actual* se entiende la novela de nuestra época y dirigida al lector de hoy y la literatura de imaginación no admite calificativos que la sitúen en el tiempo; además, la mente creadora parte de hechos o situaciones concretas y aunque modifique esos datos en la elaboración por la fantasía, no puede eludir aquello que se manifiesta en todo momento y en todas partes. De aquí que la *novela actual* esté matizada por aquel tópic.

Lo cual no es novedad, sino fenómeno típico de las épocas de crisis. Pensemos en las dos maneras de la novela picaresca, en las novelas de los escritores comunistas antes de la revolución rusa de 1917. Si la vida discurre plácida: idilios, pastores, Galatea, caballeros, Virgilio, Garcilaso —¿no serían, más exactamente, líricos de la evasión?—; el poeta escribe con su vida. Incluso el soñador de mundos fantásticos percibe los muñecos o fantasmas matizados o teñidos o conformados por su personal actitud que, por exigencia biológica, es la de sus coetáneos. Por eso, toda la literatura actual padece aquella servidumbre y nos dice de la preocupación que posee a los escritores y al hombre común de estos días nuestros: esta literatura es la que llena las páginas de la *novela actual*.

La exigencia de un trasfondo vital para la novela es imperiosa en las crisis históricas. El público lector se interesa por lo que le revela la propia inquietud —bien entendido, en la versión, ritmo o técnica elegidos por el novelista. La novela que hoy no nos permite abandonar el libro hasta el final de la última página es la que analiza o describe los problemas de hoy, actuales, —míos, tuyos— porque las premuras angustiantes no consienten desviar la atención hacia las zonas no conectadas con lo que nos obsesiona.

Los temas admiten diversas versiones y bajo forma de historia pretérita, con apariencia de huida de lo cotidiano también cabe comunicar lo emotivo o lo revelador, si la historia o la evasión tienden a descifrar la confusión en que nos sentimos in-

mersos o revelan notas no recogidas por el lector en su percepción de las circunstancias asediantes. La literatura pura ha perdido atractivo —me refiero, siempre, al interés y al entendimiento del lector común. Fué coetánea de la creencia en el progreso como vector suficiente. La novela que subyuga al lector es la que traduce, como sea, nuestra problemática, que es también la del novelista; novela creada por escritores conmovidos por las mismas inquietudes y esperanzas que el lector.

Interesa, aquí y ahora, el estudio de los aspectos de esa novela, las formas que han determinado su aparición. En mi criterio, cabe distinguir tres tipos: la novela existencialista, la novela de testimonio y la novela de compromiso.

1. LA NOVELA EXISTENCIALISTA

Novedad debatida y estudiada: la intromisión del existencialismo —filosofía— en la literatura. Múltiples concausas del eco: desde las disputas teóricas hasta la sucia y delictiva bohemia del “Quartier Latin”.

a) *La actitud del novelista*

Hasta 1930, “grosso modo”, los escritores aspiraban al adjetivo *humanista*. En el adjetivo residían dos afirmaciones: que hay una naturaleza humana, que lo humano se distingue por la primacía del espíritu.

La primera quiere significar que el hombre no depende de los accidentes individuales o colectivos; que los sucesivos estadios de las civilizaciones se acercan a un tipo humano ideal. Un acto es humano en cuanto sea atribuible a un ideal que está por encima de las contingencias, y que trasciende a la historia. Esta trascendencia —segunda afirmación— es la de un ser espiritual. Así pues, el hombre es más humano si se acentúa en él la actividad del espíritu: santo, sabio, héroe. Un hombre que no

acepta las tendencias naturales sino que las corrige para acercarse al arquetipo que le ofrece su cultura.

El humanismo encuentra para el hombre un lugar definido en el universo, y atribuye al espíritu una función primacial en el hombre. Dentro de estas fronteras caben plurales matices: desde el apoyo en lo religioso hasta la valoración de la persona como máximo culmen.

El humanismo es idealista y contiene un optimismo sustentado por la creencia en un absoluto dominador de los avatares de la historia y otorgador del sentido que deba darse a la vida. El hombre vive en el interior de un universo armónico, donde no tiene cabida el sentimiento de lo trágico.

Mas ante las desgracias del próximo pasado, ante la inhumanidad revelada por las convulsiones universales, aparecen otras actitudes, opuestas al humanismo.

Los que se confiesan humanistas protestan de aquellas desgracias en nombre del ideal de humanidad, y hacen actos de fe en la justicia, en la dignidad de la persona humana. Siguen la línea lógica de su pensamiento pero están abocados a la inoperancia.

Frente a los humanistas, surge una actitud decididamente operante, que escinde a los novelistas—o intelectuales, si se desea generalizar. La escisión que proclama la imposibilidad de reconocer al hombre arquetípico a causa de la inconexión desarticulada del presente histórico. Es la actitud existencialista. Todos los escritores que la adoptan podrían ser catalogados como no-humanistas, denominador negativo, pero, quizá, único común a las diversas singularidades.

Los existencialistas se ven a si mismos como proyectados en un universo sin coherencia ni orden, en el que triunfan los instintos y la fuerza bruta, en el que los destinos individuales son falseados y rotos por ondas históricas ciegas e irreversibles. Se proclaman incapaces para creer en el hombre ideal, para confiar en el reino del espíritu, en la transcendencia de una especie

prometida a la justicia y la felicidad, pero dolorosamente incluso en un desorden desventurado y absurdo. Cegados por los sufrimientos padecidos en cuerpo y alma—guerra, deportaciones, cautiverios, matanzas, torturas—no ven, ni quieren ver, más allá del hombre concreto, con nombre y apellidos, con debilidades y miserias, con una decidida voluntad a vivir impulsada por los instintos—¿primarios?. ¿intelectuales?—de goce y de poderío. El mundo y la historia son irremediabilmente fatales, fatalmente absurdos, regidos no por la secreta ley del progreso, ni mucho menos sometidos a una ordenación providencial, sino movidos por la contingencia y por el azar. El hombre intenta liberarse, a veces, de esta lamentable situación, pero todos los esfuerzos de liberación o de fuga de la acongojante realidad tropiezan contra lo trágico, porque ¿qué es la tragedia sino el sentimiento de una oscura e insalvable resistencia contra la que la razón y la libertad chocan reiterada e inútilmente?

La pista de despegue de la novela existencialista es un pesimismo básico, una angustia derivada de la conciencia personal que se siente aprisionada en una aventura colectiva carente de significado y de finalidad. Es una novela que expresa la crisis de una civilización que, en el pensamiento existencialista, no tiene asegurada la permanencia y duda de toda axiología. Sin embargo, para continuar en esta vida, única pasión y única certeza, es imprescindible el descubrimiento de un asidero que permita escapar del naufragio caótico. ¿Cuál?

Para quien consciente de la confusión circundante, conserve la fe en Dios, queda, como punto de sostén, la existencia misma de Dios, que confiere pleno significado a todo lo que se instale dentro de ella y suaviza las aristas punzantes del drama terrestre. Para los desesperados ateos—nota casi común a todos los escritores existencialistas—sólo una certeza queda: el sentimiento de existencia personal, del yo concreto y aislado. Pero todavía acechan otras dificultades: tenderán a hacer problemática esa existencia concreta en cuanto lo es de un ser pensante. Encuentran así,

aún más intensa y más íntima, la duda, la oscuridad de las causas y de los fines, la angustia de sentirse contingentes y mortales: en lo más inesquivable de su profesión, en el espectáculo de los otros hombres, en el buceo del propio mundo interior. Poco a poco, construyen el edificio que les confiere relativa seguridad, basándolo en la vida animal, sensual y sexual. Esta, al menos, les pertenece, es su único bien, pasajero pero indiscutible, absoluto en el momento del goce, y les proporciona un mínimo de alegría instantánea, de voluptuosidad y de pasión que los protege contra la tentación del aniquilamiento.

En esta hora es frecuente la presencia de tan infelices conciencias, seres que han perdido o enajenado todo apoyo en una transcendencia que los mantenga y los justifique, que se parapetan tras el sentimiento del vivir singular. Existencia o vivir que, aislado, tiende a empobrecerse paulativamente a medida que los análisis ansiosos e insaciables disuelven las certezas. Tal es el panorama de la novela existencialista, enfrentada con la humanista tradicional.

No es, sin duda, una posición inédita. Es una de las reacciones contra el desorden de las ideas y de los acontecimientos: es una actitud ya revelada por anteriores épocas críticas. El Romanticismo, tras la Revolución francesa, nos suministra un ejemplo; la expansión del pensamiento fenomenológico en los años posteriores a 1918, otro. Parece que, ante los escándalos de las grandes catástrofes, el hombre tienda a enfrentarse con la existencia tal como le ha sido dada, tal como la vive, sin preocuparse por la búsqueda de una razón o fuerza superior que la guíe y la rige. Por eso los moviminesos cuya curva comenzó a dibujarse en 1930—fecha más o menos convencional—, acentuaron los permanentes vectores del subjetivismo y pesimismo. Los años de sangre y dolor que discurrieron desde el bombardeo de Varsovia al relámpago mortal de Hiroshima, las destrucciones masivas de bienes y personas, los rebaños de gentes perseguidos por

inacabables carreteras: este espectáculo horrendo apresuró la caída del escritor en la soledad y la desesperación.

La amplitud del fracaso político y militar no impide otras causas más sutiles y—creo—más profundas. Hace medio siglo que la conciencia occidental sufre golpes desmedidos. Descubrimientos científicos e inventos técnicos le han ofrecido una imagen mucho más abstracta y muchísimo más compleja del universo y le han otorgado poderes vertiginosos para obrar sobre el mundo y para transformarlo. Al mismo tiempo que el conocimiento de la Naturaleza y de la Historia ganaban en extensión, el descubrimiento de la conciencia no resultaba menos turbador. Psicólogos y novelistas desmontaban los resortes secretos del mecanismo psíquico, desviaban la atención de la aventura hacia los estados patológicos y buscaban explicaciones somáticas a las perturbaciones mentales, difuminando las fronteras entre normal y anormal, responsabilidad e inconsciencia. Esas tomías del hombre sobre su naturaleza originaron la tendencia a la angustia. Al mismo tiempo se produjo la prometeica tentativa de los poetas metafísicos quienes desdeñaban las coordenadas de la inteligencia y los preceptos de la moral y apuntaban a lo absoluto y declaraban haber franqueado atrevidamente los límites de la condición carnal del hombre. Son todas estas vías por las que se produjo el ingreso del existencialismo filosófico en la novela.

b) *Existencialismo y novela.*

Tal ingreso de lo filosófico en lo novelesco no tendría repercusión literaria importante si la actitud existencialista no encerrase condiciones provechosas para la creación literaria. Al considerar el ser en lo concreto y en lo individual, se afirma una de las premisas del arte. En verdad, no se comprende que una literatura, especialmente novelesca o dramática, no sea existencialista—en cuanto a la consideración de individuos o personajes singulares. El más grave y sensato y tradicional novelista,

el más preocupado por la trascendencia, el más proclive a la definición de valores universales, no descubre su mundo ni lo describe sino a través de destinos individuales (el lírico aún más porque ni siquiera necesita salir de si mismo).

c) *Estética de la novela existencialista.*

Pero esta actitud exige una nueva interpretación porque envuelve o contiene un manifiesto desinterés por lo universal. Entonces se plantean, inmediatamente, dos problemas: uno, estético, de comunicación y estilo; otro, de valoración o de responsabilidad.

El escritor tradicional o humanista opera con unas convenciones aceptadas por los otros escritores y por los lectores, habla con un lenguaje elaborado a través de los siglos y se somete a unas reglas admitidas que le hacen inteligible. El problema estilístico, para él, se reduce a ser original con el lenguaje común. Además, se halla dentro del marco de una jerarquía axiológica; pinta a su albedrío el bien y el mal sin confundirlos. Tiene a mano un léxico, un código y, muchas veces, un catecismo.

Las condiciones son distintas para el existencialista. Su objeto es una realidad que es, a la vez, confusión, incoherencia, contingencia; su punto de partida es una experiencia absolutamente individual, irreductible a cualquier generalización. No puede, por procedimientos analíticos, reconstruir el estado de conciencia de una existencia humana, ni siquiera, por un sistema de significaciones y reglas comunes, traducir una realidad tan eminentemente aislada y singular.

El valor supremo de la estética existencialista es la autenticidad. El escritor ha de rechazar las convenciones, la retórica aprendida, incluso el orden habitual de la sintaxis cuando se presente ante él como forma abstracta en la que no consiguen fluir los caprichos de lo vivo. Ha de construir un realismo expresivo total; tan personal, tan localizado y tan fechado como le sea posible; ha de utilizar el "argot" y las incorrecciones del

lenguaje hablado. Como piedra de toque utilizará la última solidez de su ser animal por lo que el estilo se convertirá en un estilo conscientemente grosero —si no obsceno— y poblado de imágenes eróticas. Alberes ha escrito que la meta final del existencialismo consiste en la creación del “roman qui sent fort”, “qui ne craint ni la chair au soleil, ni les monstres sadiques de l'ombre”. De ahí que ignore los prejuicios del pudor, y los del arte; que no sienta el gusto por la frase perfilada, por lo pintoresco y agradable. Y que pretenda decirlo todo tal como se dice en la vida supuesta por él—ya que no compartida por todos los lectores. Lo malo es que la vida no es nada y que el arte es, juntamente, el conjunto de procedimientos por los cuales el artista la interpreta y la expresa. Por ello el existencialismo cae en convenciones a las que es fácil prometer la misma esterilidad de las viejas convenciones retóricas.

El éxito del existencialismo literario —si ha de lograrlo— consistirá en evitar el peligro de suprimir las condiciones mismas del arte. Porque para describir al hombre, con sus refinamientos y sus escrúpulos, es preciso organizar las ideas, imponer un orden abstracto a la confusión aparental de cosas y de seres. Quizá así se falsifique lo auténtico, se esquematice exageradamente lo real, se enmascare lo irracional y viviente. En este camino se esconden los obstáculos para la consecuencia de la obra escrita en *existencialismo*. Lo que sea el logro o el fracaso solamente lo sabremos con el paso del tiempo para tener serenidad y elementos de juicio.

d) *Moral de la novela existencialista*

Queda la exigencia moral. El hombre del existencialismo— el personaje novelesco, se entiende—abismado en la contingencia histórica, absorto en el caos universal, replegado sobre su conciencia personal, ¿evitará las tentaciones de la anarquía?, ¿abolirá la moral? Es el interrogante crucial, la cuestión más gra-

ve, de esta forma de novela. Hoy la literatura existencialista es desmoralizadora para las almas jóvenes, inermes.

En sus intenciones el escritor existencialista abriga una alta gravedad moral, animada por el anhelo de inventar una disciplina (el ejemplo más elocuente es el desarrollo de la personalidad de Albert Camus—al menos hasta *La Chute*). Remontar el aluvión de la existencia hacia el plano de la libertad, superar el sentimiento de lo inane para llegar al sentimiento del deber: he ahí las difíciles tareas que aguardan la respuesta a los cómo, cuándo y dónde que se plantean al escritor no-humanista.

Queda por saber si triunfará en el empeño y hasta que límites, después de haber negado a Dios y de haber rechazado los valores reputados universales. Alberes reconoce a los escritores existencialistas un “deseo de elevación que sustituye a un alto valor existente por sí mismo”. Es lícito preguntar qué significado tiene ese deseo en un universo donde reina la falta de sentido y qué puede representar, para un espíritu libre de engañosidades verbales esa elevación si todo es igual y si los actos no están jerarquizados por referencia a un valor supremo e indiscutible.

e) *La novela existencialista hoy.*

La novela existencialista en su estadio actual opera sobre la conciencia trágica de nuestro tiempo, pero prolifera una literatura tenebrosa y sucia en la que la verdad es buscada al nivel del bruto, donde la visión lúcida del desorden empuja a la delectación en el mal, la desesperación conduce a la rabia, la embriaguez sensual al frenesí erótico, y, a menudo, el disgusto de la vida al suicidio.

f) *La novela existencialista en España.*

El existencialismo literario no ha tenido repercusión en España, sino como tema polémico. Algunas veces se ha citado

La familia de Pascual Duarte como ejemplo del existencialismo español. Creo que se trata de una confusión entre lo que sea un estado de conciencia y lo que es una actitud primitiva, —me refiero al personaje Pascual Duarte. Pascual Duarte puede, en ocasiones, conducirnos a un error interpretativo. Sin embargo, ni el personaje ha abandonado la creencia en Dios, ni ha olvidado la diferencia entre pecado y virtud: ocurre, sí, que, algunas veces, se comporta de acuerdo con su naturaleza impulsiva, dura y turbia: una naturaleza instintiva y primaria—piénsese en las puñaladas a la yegua en la cuadra, en los párrafos en que el novelista se complace en el estribillo “fué un mal aire”. Pero se trata de un personaje que obra movido por las pasiones, por un deseo de trastocar las circunstancias adversas que le persiguen, sin pensar jamás en abolir el orden establecido. Por si esto fuera poco, el final de la aventura vital de Pascual es lo suficientemente explícito para ahorrarnos toda insistencia.

Algo muy semejante podría ser repetido a propósito de *Lola, Espejo Oscuro*. También aquí se trata de una mujer primaria. Y nada más. Hay, si se quiere, un rencor y una maldad, una deformación de la hipocresía burguesa. Y eso es todo.

Por suerte, las premisas para un movimiento existencialista no se dieron en España. Ni tampoco puede atisbarse una posibilidad remota de que se produzcan. Cabe afirmar sin ambages ni dudas que en nuestra literatura no existen ejemplos de novela existencialista.

2. LA NOVELA TESTIMONIAL

a) *Motivaciones*

Un tiempo histórico como el que vivimos impulsa a los escritores a dejar constancia de lo que acontece, de lo que ven, de lo que oyen, de lo que esperan, de lo que temen. El fenómeno tampoco es nuevo. En los momentos de crisis o de evolu-

ción, los individuos adquieren —cierta o errónea— conciencia de la repercusión de sus actos en el conjunto humano del que forman parte y se sienten protagonistas y agentes de la Historia. Quizá en nuestra época se ha exacerbado este estado de ánimo a causa de una supervaloración del yo individual; en el fondo, se trata del mismo motivo que determina a algunas personas a escribir libros de memorias, es decir, a testimoniar por si mismas, a decir lo que hicieron y por qué y cuales consecuencias se derivan de sus acciones u omisiones.

El complejo mundo de la novela había de obtener la consideración de adecuado instrumento para el servicio de tales fines. Además, el tinte de ficción permite alejar los riesgos de la susceptibilidad, del encono y las acusaciones de egocentrismo y de parcialidad. Ni las personas vivientes, ni el autor han de temer reproche alguno: basta, para impedirlo, la simple indicación de rechazar las coincidencias y que es costumbre estampar en la anteportada.

b) *Finalidad*

La novela de testimonio sirve a una múltiple finalidad: relatar o denunciar lo que ocurre en un tiempo, comunicarlo a los coetáneos, aclarar y reflejar experiencias, amonestar y prevenir, aleccionar.

Muchos de los repugnantes crímenes ejecutados en los últimos tiempos han llegado al conocimiento de amplias masas mediante este instrumento —la novela testimonial— que no incurre en la sequedad o en la ligereza de los reportajes periódicos, que asegura al lector una mayor continuidad que la del diario o la revista y que le interesa por la trama creada o inventada por el escritor. También está exento de la gravedad del relato histórico. Esto es: suple con una indiscutible ventaja, en cuanto a la capacidad difusora, a los medios que la sociedad ha utilizado siempre para dar a conocer lo que sucede dentro de ella o ha ocurrido en un pasado inmediato y próximo.

c) *Género mixto*

La novela testimonial imita a la Historia en la fidelidad a los datos comprobados, en la relación entre lo narrado y lo que de verdad histórica existía en el tema de la novela. Esta exigencia procede del realismo deseado y no es posible conseguir la veracidad, ni siquiera la verosimilitud, si no se guardan las apariencias de la realidad vivida —máxime en los relatos de hechos actuales. Y la verdad, lo cierto, por mejor decir, se halla ya, “grosso modo”, en los datos sobre el asunto que previamente han llegado al lector en forma de noticias por los más diversos caminos. Esto es: en lo ambiental, en lo básico, la novela de testimonio no ha de separarse de lo histórico. Es supérfluo añadir que le queda aún un amplio margen para conservar la verosimilitud sin tener que recurrir necesariamente a violentar el carácter de los personajes ficticios —si los hay— Personajes que en todo momento han de recoger los rasgos del hombre de la calle o han de adecuarse, cuando menos, a las imágenes que este hombre de la calle posee de los tipos y de los pensamientos y de las reacciones que va a encontrar reflejados en la novela.

Se puede, pues, decir que se trata de una novela en la que entra una gran dosis de realismo y de datos estrictamente documentales. En ella se narran, de preferencia, acontecimientos externos conocidos, periféricos —quiero decir que estamos ante una novela dinámica—. También tienen cabida —y aquí opera la imaginación o inventiva del novelista— los sucesos y las aventuras de la intimidad, las actitudes de los muñecos, tal como el escritor los concibe viviendo de aquellas circunstancias que les otorgan carácter de personajes históricos, de testigos presenciales, casi mejor, de actores.

d) *La actitud del novelista*

El narrador asume el simple oficio de testigo —simple, pero difícilísimo— de lo que experimentan sus criaturas arrastra-

das por las luchas de las pasiones, de los intereses, etc. y esas criaturas tienen la obligación de hacernos saber —ellas y no su creador— lo que ha sido su experiencia personal. Entonces se plantea la dificultad de evitar lo subjetivo: el novelista no ha de trasladar a las “*dramatis personae*” las anécdotas personales suyas a fin de no caer en el error de causar la impresión, al lector, de estar narrando algo que tenga una validez únicamente personal. La persona y las experiencias del narrador es lo que menos interesa al lector de este tipo de novelas y es lo que las hace más arduas por la inconveniencia de que el hombre-autor exprese sus opiniones, sus juicios, su repulsa o su entusiasmo. Cuando el silencio del autor sobre sí mismo llega a hacerse insostenible se provoca un trastrueque de los planos narrativos para que el lector no involucre lo que se ha manifestado como opinión, como nota personal, con lo que se narra con pretensión de objetividad.

Es muy frecuente que las descripciones llenas de veracidad se hayan formado en la espíritu del escritor obsesionado por lo que intenta investigar y que para ello haya llevado a cabo una verdadera encuesta sobre los lugares, sobre las gentes. Pero no por ello ha de exceder su función de testigo. ¿Qué es un testigo?, cabe preguntarse para una mejor interpretación de la única actitud válida del novelista. Un testigo es una persona a la que se considera digna de ser creída, que certifica de lo que está seguro o de lo que ha visto o de lo que ha reflexionado en la búsqueda de una verdad; que dice lo que sabe y lo que imagina o reconstruye en el sentido de esa verdad creíble. Con estas palabras ha de ser definida la función del creador de una novela testimonial.

e) *Función de la novela de testimonio.*

La novela de testimonio no pretende un fin en sí misma. Con ella estamos en el polo opuesto a la literatura pura. Acepta convertirse en servidora de algo que considera superior —de ahí la

postergación de los valores estéticos o, a veces, la renuncia a ellos—; es, en último término, una literatura docente.

Ese algo al que presta servidumbre es el hombre coetáneo que, azacaneado por los monstruos de la prisa y de las continuadas mutaciones, pide ansiosamente que se le proporcione información sobre lo que ocurre, ha ocurrido y pudiera ocurrir. Necesita saber cuáles han sido las historias y las reacciones de otros hombres situados en su misma circunstancia para alertarse sobre la manera en que él mismo haya de reaccionar y necesita conocer los métodos y las fuerzas que actúan sobre la sociedad para estar advertido y lograr preservar la capacidad del libre albedrío y no enajenar, por imprevisión o por impulso momentáneo e irreflexivo, sus determinaciones.

f) *Literatura de experiencias*

La novela-testimonio es un tipo de literatura experiencial. Experiencias ciertas, reales o imaginarias, que sirven para auxiliar al lector.

Es un hecho incontrovertible que en todo momento padecemos el engaño de las mixtificaciones y falsificaciones, muchas veces queridas, casi siempre inconscientes. Un mismo término expresa conceptos diversos según la intencionalidad de quien lo emplea y es muy diferente la verdad del político de la verdad del juez. Pero es trabajo ímprobo acceder a las fuentes originales, hacer juicios seguros y válidos a través de un estudio minucioso. Por esta razón de dificultad irresoluble, la novela testimonial, al proporcionar al lector la lección de la experiencia, le ofrece un saber más directo y más en situación que las noticias periodísticas, que las colecciones de documentos o los libros de memorias. Por otra parte, abarca a un público más amplio que el de esas otras publicaciones. Gentes que nunca tomarían en sus manos un libro docente o informativo pueden alcanzar una cierta agudeza y sabiduría críticas mediante la inmersión en

el complejo revelado por la lectura de una obra que han comenzado a leer con ánimo de "pasar el rato".

Además, al dar la impresión de un clima y de un ambiente totales, completos, en una fecha y un lugar determinado, al suministrar multitud de elementos de juicio representados por los varios personajes novelescos, al encuadrar la acción en una realidad o en una probabilidad verosímilmente acaecida, el relato llega directo y rápido a la imaginación y a la comprensión del lector y le imbuje una seguridad discursiva —claro está que también mixtificada o, al menos, modificada— y una confianza en los datos y en los fenómenos de la realidad descrita.

Blanchot ha definido este tipo de novela como la expresión de una carencia. La carencia afecta al lector y también al escritor. El primero necesita completar su saber con lo que el novelista le cuenta. El escritor necesita contar para liberarse de aquello que ha visto o sentido con excesiva intensidad y mediante esa liberación —mediante la obra escrita— encontrar la paz para su propio espíritu. De ahí que el mismo Blanchot diga que la novela de testimonio solamente puede ser el producto de una experiencia lúcida.

g) *¿Novela histórica?*

En último término la novela testimonial podría ser considerada como una forma de novela histórica. El novelista recrea el ambiente, los personajes y el clima de un pretérito a través de conocimientos adquiridos; cierto, no tiene que esforzarse en resucitar lo que le revelan documentos o restos arquitectónicos sino retratar lo que está —o estuvo— en el campo de su experiencia sensible o intelectual. Pero la exigencia de verdad, de adecuación a la realidad es la misma y de la misma índole que en la novela histórica. Crea la novela histórica de su propio tiempo.

h) *La novela de testimonio en España*

Con motivo de la guerra civil —más tarde la mundial provocaría el mismo fenómeno en las literaturas occidentales— se produjo abundante cantidad de este tipo de novelas. Por razones que expuse en mi trabajo sobre la novela de la guerra española, fueron las escritas por combatientes más exactamente testimoniales que las que refieren las persecuciones de la zona roja. De estas quizá conviene citar como ejemplo *Checas de Madrid*. El éxito más completo, por lo que se refiere al explícito intento del autor de presentarse como testigo presencial, es el que ofrece *El Puente*.

De manera objetiva y convincente es presentada al lector una parte de la sociedad y las reacciones de dos jóvenes de aquella procedencia. El fenómeno social y el político y las reacciones de ambos personajes contienen muchos aspectos de verdad y siempre se guarda la verosimilitud. La novela es bastante completa porque nos revela también la vida interna de los protagonistas —limitada a esos dos jóvenes. La novela es, además, una notable excepción entre las de su tema y género porque recoge, incluso, la actitud de uno de los personajes después de concluída la guerra y pasado algún tiempo de paz. Y este testimonio último está lleno de un aire de verdad triste que concuerda con la estimación de muchos lectores interesados en la problemática del libro.

Posteriormente también fué conseguido un notable ejemplo testimonial con *La Noria*. Ofrece un cuadro bastante completo de las diferentes clases sociales. Al recoger los pensamientos y reflexiones de cada personaje juntamente con su actividad durante los breves momentos del retrato en las páginas del relato, *La Noria* obtiene un documento revelador de la España de un determinado período. Se trata de un corte, hábilmente hecho, sobre el cuerpo social. Bien entendido que no tengo ahora en cuenta los valores literarios de *La Noria* sino que pretendo

únicamente decir cómo se trata de una novela testimonial. Es también un ejemplo adecuado para probar cómo esta calidad de testimonio no impide ni siquiera dificulta la consecución de una valiosa novela—en cuanto a los valores estrictamente literarios.

El primer tomo de la trilogía *La forja de un rebelde* —tan cercano en determinadas notas y en determinadas reacciones psicológicas a *El Puente*— es también un éxito de este tipo de novelas.

3. LA NOVELA COMPROMETIDA

En Francia se la conoce con el adjetivo “engagé”. Utilizo la denominación ‘comprometida’ o ‘de compromiso’ en gracia a la brevedad; decir *novela al servicio de* resulta demasiado perifrástico; *novela de tesis* origina equívocos.

a) Características

La novela comprometida parte de unos principios extraliterarios determinadores del pensamiento y de la actividad vital del autor. El novelista se enfrenta así con el arduo problema del respeto a la libertad de sus criaturas y la conjugación de esa libertad con las inflexibles coordenadas de su personal manera de pensar. Porque, en definitiva, los personajes de la novela comprometida no son más que la encarnación literaria de los varios aspectos del pensamiento del novelista.

En cierta medida, la novela de compromiso puede ser considerada como una derivación de la novela testimonial; una novela de testimonio en la que el autor es testigo de la patética condición del hombre y en la que, a la vez, la voluntad creadora conduce los hechos, la situación y los personajes según un planteamiento previo que permite desembocar en soluciones o un llegar a un final determinado “a priori” y que es la comprobación, en la vida novelesca, de las ideas filosóficas, políticas, religiosas profesadas por el novelista, mediante los personajes supuestamente reales y ejemplificadores.

La trama del relato no se desenvuelve, pues, según el libre albedrío operante de cada personaje, sino según la concatenación establecida en la mente creadora tendente a consecuencias preconocidas. De ello se deriva necesariamente que los personajes novelescos dejen entrever al lector que padecen una invencible sumisión a principios extraños a su ser, a su personalidad, que actúan coaccionados por imposiciones y la coacción se percibe tanto en lo reflexivo como en los movimientos espontáneos. Queda abolida la libertad del personaje; aquí sí que cabe hablar de muñecos o marionetas, o, al menos, 'emplear la expresión 'libertad condicionada'.

b) *¿Literatura propagandística?*

Con relativa facilidad la novela de compromiso se convierte en literatura de propaganda en las plumas de quienes aprovechan todos los vehículos de difusión para realizar campañas de proselitismo. Ejemplo indiscutible: todas las novelas actuales escritas por comunistas, quienes han teorizado sobre la importancia y metodología de este tipo novelesco, considerando la novela de compromiso como un instrumento apto para divulgar lo que ellos piensan que ha de ser el hombre y la sociedad en el estado comunista o lo que se debe hacer para hacer posible la consecución de tal estado. Joseph Reval, teorizante de la cultura soviética, afirma que el escritor impregnado del espíritu de lucha por el progreso "ne doit pas jouer le rôle d'un observateur neutre, mais assumer celui d'un soldat". Con lo que queda establecida, sin ambages, la distancia que puede separar —según sea entendida— esta manera novelesca de la novela de testimonio.

c) *Actitud del novelista*

El testimonio ha de ser dado por un observador imparcial —sin compromiso— que se ha de limitar a escribir y describir lo que ve y lo que padece; la literatura comprometida es obra de unos

escritores que utilizan sus virtudes literarias como armas para la imposición o para la difusión de determinadas ideologías profesadas por ellos.

En la novela comprometida no se trata ya de observar, de recoger y de transmitir sino de obtener una modificación de los datos conseguidos mediante esas tres acciones para adecuarlos a un peculiar y específico entendimiento de las causas y de los fines de tal modo que el lector encuentre en lo que lee una respuesta interpretada en concordancia con el pensamiento extraliterario del novelista.

d) *Dos formas de la novela de compromiso.*

Dos vertientes se manifiestan, preponderantemente, entre estas novelas: la política y la religiosa.

La política se ha beneficiado en los últimos años de la entrada del escritor en el actuar directo y público y de la gran influencia persuasiva —cuando menos, decorativa— que él logra sobre los lectores, que son también público de los políticos. La etiqueta *escritor* se ha convertido en moneda cotizabile en las luchas partidistas. Porque al declinar la confianza de las masas en el político —fenómeno evidente hoy—, esas masas necesitan de alguien con significación, renombre y prestigio a quien volver las miradas confiadas y esta necesidad ha hecho subir el valor político del escritor —cuando simultanea, caso frecuentísimo, el ejercicio de su vocación literaria con las preocupaciones por la suerte del pueblo.

Por diversas razones, también se ha producido el compromiso religioso. Quizá aquí sea necesario achacar la eficacia de la novela comprometida con la religión a la lamentable extensión del sentido laico de la vida que ha apartado a los lectores de los libros sobre temas específicamente religiosos. Algunos escritores han considerado qué podrían realizar una función misional o apostólica a través de la novela al mostrar la

acción de la Gracia o el apoyo del sentimiento de la caridad operando sobre los personajes.

e) *El valor estético*

Un riesgo a evitar—porque su evidencia anularía la finalidad proselitista, ya que se trata de una influencia querida sobre el lector, pero procurando ocultar esa pretensión de convencerle—es que las ideas se trasluzcan con exceso. La mejor novela comprometida obliga al autor a enmascarar sus propósitos y de la habilidad del novelista en ese enmascarar sus propias convicciones se sigue que las ficciones minen la conciencia lectora sin que ésta reaccione al percibir la sutil mentira.

No es el momento de defender o atacar la licitud de la servidumbre de un género literario a ideas que le exceden. Pero cabe negar valor formal, estético al procedimiento que subordina la novela a unas ideas que están fuera de los límites de la literatura.

No se puede negar que algunas novelas de compromiso han alcanzado una fuerte capacidad emocional. Por ejemplo, algunos escritores soviéticos han abordado temas permanentes desde el ángulo de visión de su carácter de comunistas, y como el comunismo pretende ser un entendimiento total de la vida, las obras quedan teñidas por el color de la visión partidista sin que sea posible denunciar fallos o torpezas estructurales, esperables si la actitud fuese fingida o parcial o si el clima vital estuviese falsificado. El mismo raciocinio puede ser hecho al considerar los éxitos de algunos compromisos religiosos.

f) *La novela de compromiso en España*

De la guerra: *Se ha ocupado el kilómetro 6...* La contestación a Remarque consiste en el compromiso de presentar la guerra como continuada sucesión de heroísmos y de renunciaciones alegres para evitar la depresión moral de los comba-

tientes ante los sufrimientos físicos y las miserias fisiológicas. El compromiso es demasiado superficial pero la novela obtuvo amplio público entre los combatientes.

Eugenio o proclamación de la primavera contrae el compromiso con la política. Un cierto aire de poesía, de adolescencia logra una verdadera emoción en algunas páginas. Un evidente compromiso con ideas preconcebidas sostiene la trama de *Pantalón Largo* y de *La Hija del Jano*. Esta vez se trata de la ejemplificación de ideas sobre la educación.

Por el camino del compromiso religioso ha habido en España dos ecos apreciables: *La Mujer Nueva* y *El Canto del Gallo*. Por los fallos intrínsecos de ambas novelas les han impedido llegar al éxito obtenido por novelistas extranjeros que cultivan el mismo procedimiento. En *La Mujer Nueva* la acción de la Gracia aparece excesivamente gratuita y la reconciliación con las olvidadas prácticas religiosas o la nueva aceptación de la fe dejan en el lector un extraño malestar por las circunstancias que rodean a la vuelta de la hija pródiga. Aún en el ánimo del lector practicante se produce un movimiento de extraño malestar en el momento en que la protagonista reencuentra a Dios mientras recuerda las caricias del adulterio y reposa muellemente sobre la litera de un coche-cama. Este malestar, ¿cómo se traduciría en el lector no fervientemente religioso?

* * *

El trabajo precedente se refiere a una actualidad ligeramente pretérita. La novela ha caminado hacia otra temática. Basta, para darse cuenta del cambio, pensar en las publicadas en 1955. No se insiste en la búsqueda del hombre, ni en la iluminación de derroteros válidos para el futuro. Lo más frecuente es la aparición de personajes sedientos de felicidad—de una felicidad terrenal e instantánea. Personajes egoistas, que no rebasan el

yo, estrecho y exigente. Un sólo problema: ¿cómo, dónde y con quién seré feliz? La simplificación de la problemática se ha aunado a un regusto por la belleza estrictamente literaria, incluso por la frase bien construida. Este es, quizá, el aspecto más valedero y positivo de la nueva tendencia. Bellas formas de amor encontrado o cínicas persecuciones tras el cambiante placer.

La frontera inicial para la validez del término "actual" coincide—supérflua declaración—con el fin de la segunda guerra mundial.

JESUS ALVAREZ F.-CAÑEDO