

UN SÉCULO DE LITERATURA

*Luis Iglesias Feijoo**
Universidade de Santiago
de Compostela

Resumir en poucas páxinas a evolución da letras universais ó longo do século XX é ardua tarefa. Aceptado o reto, é indispensable evitar que a análise se converta nun catálogo interminable de nomes de autores, amoreados un tras doutro sen que caiba distingui-la súa importancia relativa. Polo tanto, a opción case obrigada consiste en sinalalas liñas mestras en que se moveu o proteico mundo da literatura desde 1901.

Con todo, hai que facer de antemán un par de precisións. Aínda que se evite a mera acumulación de apelidos prestixiosos, os nomes concretos non poden faltar. Emporiso, en xeral a súa mención debe ser tomada máis como símbolo ou sinal representativo dunha corrente ou tendencia ca como o recoñecemento dunha excelencia que tamén ha ser considerada. Nese sentido, o feito de que non se cite tal ou cal escritor de especial preferencia para un lector concreto non debe entenderse como indicio dun desprezo ou consideración de menor rango, pois o que,

desde logo, non se quere elaborar aquí é unha lista dos cincuenta (ou cen, ou douscentos...) autores máis importantes da centuria. Nada máis lonxe, pois, que calquera tentación de impoñer un canon de autores contemporáneos.

En segundo lugar, hai que recoñecer que a exposición que segue está fundamentalmente centrada na literatura occidental. Así como a ciencia integra hoxe o mesmo físicos nados en Italia que na India ou químicos de raíces xaponesas ou americanas —aínda que esa sexa unha situación bastante recente—, no terreo literario o idioma de difusión condiciona decisivamente o coñecemento dos escritores. Acaso un premio como o Nobel pode proxectar unha efémera luz sobre literaturas pouco coñecidas, pero hoxe, á parte de Mahfuz, a penas sabemos ren das letras exipcias, e pouco, ben pouco é o que os lectores coñecen da literatura asiática ou africana. Co cal non se fai un xuízo de valor, senón unha constatación de feitos. Non se trata de ter caído baixo un prexuízo eurocéntrico, senón que

* Catedrático de Literatura.

este panorama se elabora desde un prisma fundamentalmente europeo ou, máis exactamente, occidental, e se realiza desde España, polo que non é estraño que abunden con maior frecuencia os escritores en español.

Adiantadas estas advertencias, cabe encarrarse xa co argumento central destas páxinas. O primeiro que hai que facer é formular unha pregunta urxente, radical e transcendente, que pode condicionalo todo: ¿estivemos asistindo ó derradeiro século de existencia da literatura? Ou, dito doutro xeito, ¿existirá a literatura ó remata-lo século XXI? A esta última interrogante responderían sen dúbida algúns estudiosos, entre os que contarían sociólogos e comunicólogos varios, de forma negativa. Hai os que cren que o papel que cumpriu a literatura, o mesmo có teatro, será substituído —se non o está sendo xa— por outras formas de comunicación que farán do libro un obxecto obsoleto, por infrecuente ou inútil, e mesmo parecen poñer tódolos medios para que iso suceda ó deseñalos plans de ensino, que ultimamente relegan ou simplemente eliminan a función que sempre tiveron as letras na educación.

Lonxe de tales predicións un tanto apocalípticas, que por veces semellan nacidas máis dun desexo persoal que da análise acougada da realidade, é posible augurar que no futuro seguirá existindo no ser humano a ansia de coñecer outros mundos para recoñecer mellor o propio, o mesmo

que se continuará indagando no contacto con outras vidas para enriquecelas particular de cada un. Eses mundos, esas vidas serán ficticios, pero ó padecer con elas e compadece-los que finxen vivilas, os homes do futuro seguirán mergullados na literatura para saíren enriquecidos da excursión. A literatura non será a única vía que proporcione ese gozo que representa a posibilidade de vivir, canda a nosa, outras existencias que semellan máis intensas, case sempre máis arriscadas, por veces máis nobres. Tamén está o teatro, coa súa antigüidade de séculos; o cine, co poder suxestivo que a imaxe concede; a canción, que condensa unha historia en poucos minutos; e haberá outras formas de divertirse que acaso nin sequera podemos aínda imaxinar. Non parece, pois, que atinen os agoreiros que dan por clausurada a Galaxia Gutenberg, por ben que o libro poida adquirir formas novas, e a do libro electrónico se cadra sexa unha realidade moito máis próxima do que sospeitamos...

Sentada, pois, a crenza de non estarmos realizando unha descrición funeral, que resume a fin da era da literatura, cabe deterse aínda noutra consideración previa e facerse unha pregunta formulada por pensadores e ensaístas nesta centuria, que se interrogaron acerca da lexitimidade moral da literatura. Tralas catástrofes producidas polo home neste século que agoniza, ¿que sentido ten seguir inventando mundos ficticios? Ou para dicilo coa pregunta de

Adorno¹, ¿como seguir escribindo poesía despois de Auschwitz? E, sen embargo, aínda que a tendencia do mestre de Frankfurt o inclinaba a pensar que en verdade non se pode come-te-lo que lle parecía unha frivolidade, debe seguir insistíndose en que, para evita-la barbarie, a pesar dela e contra ela, a palabra libre que supón a literatura é un dos poucos instrumentos de que o home dispón.

Non se trata de caer outra volta en misonéismos anticuados ou avellentados compromisos; os escritores non son unha especie de 'cruzados da causa' na batalla a prol do espírito e contra as forzas do mal, sexan estas cales foren. Pero para evitar novas hecatombes, para conxurar Hiroshima, cómpre que o home adquira colectivamente unha conciencia crítica que a sociedade posmoderna non parece moi disposta a favorecer. Nesa tarefa, hai que repetir, a palabra libre da literatura é ferramenta indispensable, aínda que non única.

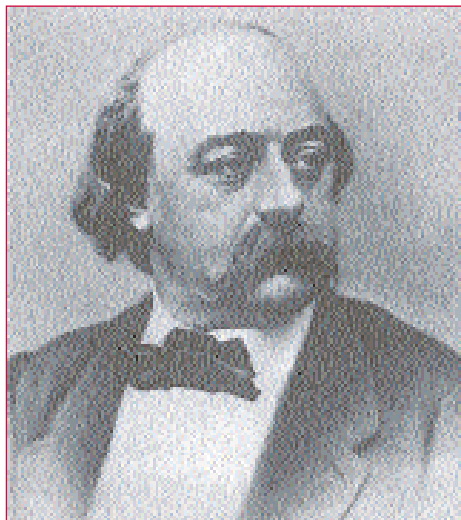
A literatura supón sempre a proxección dunha visión crítica do mundo, pois o mero feito de compara-lo da ficción co real en que vive o lector permítelle a este obter xuízos e conclusións. E, nos mellores casos, supón enfrontalo cunhas poucas "palabras verdaderas", como dicía o poeta Antonio Machado. Ese exercicio de indagación na realidade, de ampliación do coñecemento, de descubrimento incluso de parcelas de territorios só intuídas antes é algo que

a literatura leva realizando desde os seus principios, e ben o proba o labor que Freud desenvolveu na súa investigación da psique humana, para o que foi buscar materiais e testemuños prímixenios á traxedia grega.

Cabe supoñer, polo tanto, que o home do século XXI, se segue podendo levar ese nome con orgullo e dignidade, acudirá tamén a esa fonte de dor e pracer que é o mundo da literatura. Se a conciencia universal en favor dunha sociedade menos unidimensional se acentúa, é de esperar que as letras contribúan non pouco á súa conquista. Non foi así no XX, cando guerras, xenocidios e espantos non se viron eliminados pola existencia dunha literatura crítica, pero o seu exemplo pode servir de permanente admonición para que a historia non se repita, nin como traxedia, nin como parodia.

En realidade, os albores deste século non parecían presaxiar tanta catástrofe. Desde finais do XIX estaba a vivirse —sempre polo que toca ó mundo occidental— unha situación de case irrefreable optimismo, coma se o desenvolvemento dun progreso inacabable permitise augurar un mundo sempre feliz. Era o momento histórico do auxe do imperialismo, que, sen embargo, levaba dentro de si os arantos dunha crise moi profunda. Anunciada por pensadores como Nietzsche na filosofía e Marx na teoría social, o mundo da cultura vivíaa como

1 Theodor W. Adorno, *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1969, páx. 230. O libro é unha colección de ensaios procedentes dos seus volumes *Prismas* e *Notas de literatura*.



Flaubert e Baudelaire veñen a ser considerados como os primeiros autores 'modernos' nos seus campos respectivos da prosa narrativa e a poesía.

o desenvolvemento dun modernismo que fariamos mal en identificar co chamado Modernismo poético hispanoamericano, que é só unha das súas ramas, e acaso non a máis interesante.

Este modernismo artístico e literario desenvólvese en tódolos ámbitos, pero non ó mesmo tempo, e ocupa aproximadamente o medio século que vai de 1890 a 1939. Non se limita ó período de entreguerras, como hai anos se cría, aínda que atope nel o momento de maior esplendor. En realidade, se se examina todo o século cunha ollada globalizadora, como é agora o noso caso, é doado dividilo en tres treitos de parecida dimensión, pois cada un se estende aproximadamente por un tercio del.

Pois ben, o primeiro deles contrasta fortemente cos outros por ofrecerlo espectáculo dunha riqueza de correntes, movementos, apostas artísticas e experimentos arriscados, fronte á cal os outros dous tercios se nos amosan moito máis sombrizos e apagados, trazo que se concentra sobre todo no segundo, o cal non é estraño de todo se pensamos que nel se produce a Segunda Guerra Mundial, a creación da cortina de aceiro, o consecuente inicio da guerra fría e o avance dunha onda de intolerancia, sospeita e censura que son os ambientes menos axeitados para a libre expresión artística. Acaso o paulatino relaxamento dos controis, que terá no ano 1968 unha data á vez mítica e simbólica, explique que o último tercio retome en parte un

carácter máis aberto e fecundo para a cultura.

Certamente, dado que na historia humana nada xorde da nada, hai que comprender que o que a última década do XIX comeza a desenvolver non carece de antecedentes nos tempos anteriores. No terreo artístico, pouco podería aclararse sen ter en conta o que significou a revolución producida pola pintura impresionista, pois sen ela non se entende a obra dalgúns fundadores da arte moderna como Monet, Cézanne ou Van Gogh. Polo que toca á poesía, hai hoxe acordo xeral en considerar a Baudelaire como o primeiro autor moderno, calidade que xustifican non só os seus versos, senón tamén os seus escritos en prosa. E verbo da prosa narrativa, nada sería intelixible sen consideralo labor perfeccionista de Flaubert.

Sen embargo, desde os últimos anos do século pasado a acumulación de tentativas e experimentos condénsase de tal modo e en tan varias direccións, que hai que falar por forza dun salto cualitativo. A revolución plástica é quizais máis rechamante, pois entra polos ollos coa contundencia que proporciona o visual. Pero se Matisse, Picasso, Braque ou Kandinski achegaron xa as probas da modernidade antes de 1910, o mesmo cabe afirmar respecto da literatura, na que, non obstante, son menos facilmente perceptibles ó ter que obtelas a través dun exercicio de reflexión intelectual.

Fronte á farta de realismo que se producira ó longo do XIX trala fuxidía

labarada de exaltación romántica, toda a nova xeración europea que xorde a fins de século sente o desexo de camiñar por outras vías, a miúdo decidida e explicitamente antirrealistas. Non se caerá xa nunca na inxenua pretensión de reproducirla realidade externa da vida real, empresa que, por outra parte, se descobre como estéril, a par que redundante. A realidade deixou de ter prestixio e a crise conseguinte que a súa concepción tradicional experimenta vai empurra-lo artista a crear un mundo de seu, a súa propia realidade na obra de arte, que só manterá coa 'realidade real' relacións metonímicas ou metafóricas.

Dous son os camiños principais que percorreron os literatos. Un deles vai dirixirse cara ó propio interior do home, nunha empresa cada vez máis profunda de indagación nos seus escuros abismos, nesas vastas zonas antes a penas intuídas, para o cal se precisan instrumentos formais novos. Velaí a razón dos experimentos vangardistas, que lonxe de constituíren un graúto formalismo, son intentos diversos de facerse con ferramentas capaces de dar resposta a desafíos inéditos e cada vez máis radicais.

Na lírica, o antecedente máis claro proporcionárao xa Rimbaud, co seu navío bébedo e a súa viaxe ó inferno, ata chegar a descubrir que no estrato máis profundo pode aparece-la revelación da identidade dun co outro: "Je est un autre". Por esa vía poderemos logo atoparnos co xogo —tan pouco dramático, pero tan transcendente— do

desdoblamento en heterónimos varios, como sucede en Antonio Machado ou Fernando Pessoa e acaso tamén no Cavafis escindido entre escuro funcionario de Alexandría e desenganado espectador da vinda dos bárbaros. É Cavafis precisamente quen desenvolve o poema en segunda persona, no que se fala a si mesmo en textos como “La ciudad” (“Dices: ‘Iré a otra tierra, hacia otro mar / y una ciudad mejor con certeza hallaré’”) ou o moi famoso “Ítaca”.

Esa incerteza sobre a configuración esencial da persoa, sobre o seu estatuto individual, conducirá algún poeta, como Juan Ramón Jiménez, a venta-la presenza de alguén máis dentro do eu, que ás veces asoma no propio rostro reflectido: “Me da terror cuando miro / mi imagen en un espejo; / me parece que es la sombra / de alguien que me va siguiendo” (*Rimas*). De aí que ese “alguen” poida ás veces adquirir corporeidade: “Alguna noche que he ido / solo al jardín, por los árboles / he visto un hombre enlutado / / que no deja de mirarme” (*Arias tristes*). O poeta pode baleirarse de si mesmo (“¡Qué triste estoy sin mí!”, *Elegías intermedias*), ata chegar a recoñecer ese desdoblamento explícito:

Yo no soy yo.
 Soy este
 Que va a mi lado sin yo verlo;
 que, a veces, voy a ver,
 y que, a veces, olvido.
 El que calla, sereno, cuando hablo,
 El que perdona, dulce, cuando odio,
 El que pasea por donde no estoy,
 El que quedará en pie cuando yo muera
 (*Eternidades*)

Por unha canle diferente, Rilke pretenderá salvar un espacio interior no home, limpo e puro, libre de contaminación coa vida cotiá. E ese ideal de pureza comparece así mesmo en líricos como Paul Valéry ou Giuseppe Ungaretti e, entre nós, no primeiro Jorge Guillén.

Camiño diferente, pero de signo similar, é o percorrido pola narrativa. Ó longo do XIX foi tentando modos e formas para acceder ó mundo interior dos personaxes. O que algúns teóricos denominan psiconarración designa o intento de penetrar no seu pensamento por medios máis sofisticados có simple estilo indirecto. En tal dirección, o estilo indirecto libre permitiu desde Flaubert que o narrador reproducira o contido da mente co ritmo dos seus vaivéns, interrogacións, admiracións e case coas súas palabras. Dostoievski, pola súa parte, afonda en abismos e subsolos que parecen o territorio da loucura, sen que falte tampouco o tema do dobre.

Nese traxecto que afonda no interior do personaxe, e que de paso resta competencias e facultades ó narrador omnisciente, que corría o risco de esmagalo lector co seu poder absoluto, cabía elixir unha focalización restrinxida, como fixo Henry James, autor que xa se proxecta cara ó noso século. Desafortunadamente, o mundo presentado transmítenos a través da visión e a mente dun personaxe, con esquecemento de toda pretensión de obxectividade, ilusoriamente perseguida pola novela realista e naturalista. Así, pode chegarse a un

grao de incerteza ante o que se narra que produce perplexidade e intriga, como en *Una vuelta de tuerca*, da que nunca saberemos se os feitos foron reais ou a mera proxección das fantasías ou temores dun personaxe.

Por este camiño alcánzase o monólogo interior, no que xa non existe lóxica, norma, nin, aparentemente, sentido, porque se dá vía libre ó contido informe da conciencia, de xeito que as palabras se engarzan en asociacións pre-rationais, para revela-lo oculto magma de arelas inconfesables, medos absurdos ou actos reprimidos, que aníñan nese continente descuberto por Freud chamado subconsciente, pero do que a intuición artística xa dera conta antes. En efecto, o monólogo interior está xa configurado en *Les Lauriers sont coupés*, de Dujardin (1888), que non por azar é escritor vinculado ó simbolismo, verdadeiro motor de impulso da modernidade artística.

Ía ser James Joyce quen explotaría a fondo o recurso do monólogo interior no seu *Ullises*, obra que produciu perplexidade, sorpresa e escándalo. Tras ela, William Faulkner recolleo para expresa-lo asfixiante mundo sureño das súas novelas, cheo de violencia e tensión, como en *El sonido y la furia* ou *Mientras agonizo*, nas que se suman as rupturas temporais e os cambios de enfoque narrativo para crear unha suxestión de turbillón que marea e confunde.

Outras vías da experiencia literaria moderna poden semellar quizais

menos aparatosas, pero non por iso resultan por forza menos transcendentos. Tralo cambio de época que se produce nos últimos anos do XIX, vaise impor un programa xeral de experimentación artística e literaria, que non fará senón incrementarse ata explotar no período das vangardas. Pero estas son o momento máis florecente dunha ebulición que estaba a desenvolverse desde vinte anos antes, polo menos. E un trazo moi notable desa ruptura é o seu carácter consciente, aínda que non sempre fose explicado coa mesma clarividencia polos implicados nela.

Base común de tódolos movementos modernos é a certeza de principiar unha batalla co propio instrumento de expresión, de maneira que, antes ca cousa ningunha, o que se produce é unha aventura coa linguaxe. A antiga separación entre poesía e prosa caerá esnaquizada, pois os creadores modernos xa non distinguen entre ambas e a súa actitude á hora de crear será de idéntico e exquisito coidado. De forma moi coherente, poderá xudir entón a arela de fundi-los xéneros ou superalos, o que vai traer consigo o nacemento da novela lírica, na que o mesmo encaixan as *Sonatas*, de Valle-Inclán, ou as novelas de Azorín e Miró, cás de Virginia Woolf ou as do ciclo *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

Característica común a todas elas, e en xeral á literatura da modernidade, é o esquecemento da acción, da historia que se conta, como elemento esencial ou fundamental. Pola contra, o fío narrativo enmagrece ata case desaparecer,

mentres que o interese se despraza cara ás reaccións dos seres de ficción ante eses feitos a miúdo evanescentes. Xorde o interese pola perspectiva e o punto de vista, pois a realidade deixa de ser algo preestablecido e definido de vez, e asúmese, en cambio, que todo depende do lugar desde o que se observa. *Point Counter Point*, de Aldous Huxley, é significativa ó respecto, aínda que o que encarna se presenta con carácter xeral desde inicios de século.

Como consecuencia do anterior, se a focalización narrativa se multiplica, o resultado tende a ser fragmentario, e a sensación de totalidade á que aspiraba a novela decimonónica verase substituída pola precaria conciencia do transitorio. Todo parece romper en anacos e os fragmentos resultantes dan conta da crise do mundo moderno. Do mesmo xeito, o interese polo 'carácter' dos personaxes dilúese ata case desaparecer, e pulularán polas obras novas, en cambio, os homes sen vontade (cabe recorda-lo Antonio Azorín de *La voluntad*, paradoxal título de José Martínez Ruiz), grises, unilaterais, unidimensionais, testemuñas da crise do ser humano, escindido, como xa vimos, entre secretos anhelos e torpes realizacións. Ó novo personaxe daralle nome o título de Robert Musil: *El hombre sin atributos*, se ben os trazos están xa presentes así mesmo en *La coscienza di Zeno*, de Italo Svevo.

Un paso máis darase cando o personaxe novelesco deixe de ter identidade, e se converta nun esquema ou unha silueta, instalado adoito nun reino de

incomprensión que empurra ó absurdo esencial. Kafka é exemplo impar desta dirección, dun lado coa deshumanización máis radical posible, a mutación de Gregor Samsa en insecto en *La metamorfosis*; doutro, pola caída nun mundo sen sentido, cunhas normas que, con todo, hai que cumprir con puntualidade, en *El proceso* e *El castillo*.

Se a acción cede en importancia, o personaxe perde interese e a referencialidade tende a cero, nada máis lóxico que a literatura se faga adoito autorreferencial. É o propio proceso de escritura ou de creación o que pode converterse en centro de atención, de maneira que o relato se torna especular, como en *Les faux-monnayeurs*, de André Gide. Xa non vai ser posible o relato inxenuo, que simplemente quere contar algo; pola contra, comezan a espesalarse capas de sentido, de forma que, por outra vía, volve formularse a obra como un desafío para o lector, que se verá compelido a recoñecer alusións e referencias a outras obras, cando non a intentar montalas pezas espalladas que se lle ofrecen como un caos sen aparente orde.

Esta literatura autorreflexiva e especular, descubridora da *mise-en-abyme*, termo rescatado precisamente por Gide para designa-la obra que se volve sobre si, convértese en metanarración. Ó tomar conciencia crítica de si mesma, faise paradoxal e ambigua, e ademais integra elementos paródicos con moita frecuencia (pénsese só nas parodias estilísticas do *Ullises*). Ademais, ó ter en conta o sistema literario



R. Gómez de la Serna e T. S. Eliot son dous expoñentes do uso instrumental das palabras.

do que parte e no que se integra, abundarán na obra as citas, homenaxes e evocacións doutras obras literarias. Isto é o que explica a famosa acusación de 'plaxio' que se levantou contra Valle-Inclán, sen ter en conta que a evocación doutros textos é un procedemento da arte moderna. O mesmo que o cadro desde o cubismo pode integrar materiais alleos nunha colaxe, na obra moderna sucede algo similar. E isto non é privativo da prosa: a poesía de T. S. Eliot —*The Waste Land*, por exemplo— é boa mostra desa espesura de citas e alusións, que tamén suman a parodia.

Co antecedente de Huysmans, a novela pode converterse outrosí en

algo próximo á vez ó ensaio e ó manifesto. Novela-ensaio é *La voluntad*, xa citada, como o serán algunhas de Pérez de Ayala ou de Aldous Huxley, de Gómez de la Serna (*El novelista*) ou de Thomas Mann (*La montaña mágica*).

En todo caso, subliñase o carácter de universo de ficción que o artefacto literario posúe, o cal pode chegar a potenciarse mesmo pola vía de reclamación, por parte do personaxe, dos dereitos de ser vivo, como en *Niebla*, de Unamuno, ou en Pirandello. As relacións entre vida e literatura proclaman o status fictivo desta, pero asemade alumean terreos inéditos verbo da condición do ser humano concreto.

A grande aventura da literatura do XX será, non obstante, a da linguaxe, como antes se apuntou. Ese camiño foi percorrido, en especial, polas vangardas, pero está presente en tódalas direccións, agás nas máis triviais. O creador é consciente do instrumento que emprega, a palabra, o cal non quere dicir forzosamente que o resultado non sexa imprevisto ou incluso incomprendible para el mesmo. Como sinalou Eliot nos *Four Quartets*, "So I find words I never thought to speak". A razón achegábaa el mesmo, rememorando un verso de Mallarmé: "Since our concern was speech, and speech impelled us / To purify the dialect of the tribe".

No torrente vangardista poderá convivir o furor destructivo do Futurismo e do Dadá (contra a cultura, a sintaxe e os museos) con fórmulas máis vinculadas á tradición, como o Creacionismo de Huidobro, non moi lonxe do espírito do Romanticismo, que, con todo, sinalaba o carácter autónomo da poesía: "¿Por qué cantáis la rosa? ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema. /.../ El Poeta es un pequeño Dios".

De tódolos movementos da vangarda, no que sobresaen figuras senlleiras, como Apollinaire ou Maiakovski, a corrente posiblemente máis fecunda foi o Surrealismo, non tanto na súa vertente ortodoxa que André Breton teimaba en momificar con pretensións pontificais, como na súa rica e variada e múltiple ebulición. Nomes como os de Aragon ou Éluard son significativos de seu, pero ha terse en conta así mesmo a

importantísima extensión cara a outras manifestacións artísticas, con nomes fundamentais na historia deste século: Dalí, Buñuel, Miró, Magritte, Man Ray...

A repercusión española das vangardas non foi escasa nin demasiado serodia. Revistas como *Grecia*, *Vltra*, *Cosmópolis*, *Alfar*... foron canle para a difusión e experimentación, unido á sombra acolledora de Ramón Gómez de la Serna como exemplo de actitude aberta a toda novidade. A chamada xeración de 1927 desenvolvería o que estaba en potencia e alcanzaría unha das obras máis interesantes no campo do Surrealismo europeo, con Lorca, Aleixandre, Alberti ou Cernuda.

Case tódalas manifestacións observadas ata agora poden ser acollidas, con múltiples matices e algunha excepción, dentro da liña de atención ó individuo ou de viaxe interior á procura do 'eu' que fomos mencionando. A outra vía é a que dirixe a súa mirada cara á colectividade, ó 'nós'. Non se trata exactamente de camiños enfrontados, senón máis ben do resultado dunha ordenación que permite extrema-lo terreo para obter certa claridade e orde, polo que é moi frecuente que a primeira tendencia revele tamén aspectos sociais, mentres a segunda non desdeña o home concreto.

En efecto, unha das dimensións herdadas do século XIX foi a teorización dos problemas colectivos, que a formulación do socialismo científico por Marx e Engels converteu en

doutrina. Sen se dar sempre unha adhesión explícita ou tácita a ela, é perceptible a existencia dunha poderosa corrente literaria que se preocupa polos problemas da sociedade vista en conxunto. Presente en Gorki ou en Mann, o mesmo ca nun dos creadores de máis poderosa e fecunda imaxinación, H. G. Wells —aínda que hoxe ficara impropriamente relegado a esa temible categoría que é a de autor de libros para a mocidade—, adquirirá formulacións como a do unanimismo de Jules Romains, a novela social do primeiro Steinbeck ou a novela como expresión da colectividade que soñaba Valle-Inclán² e que tentou primeiro en *La Guerra Carlista* e logo en *El Ruedo Ibérico*, sen poder culminar tan titánica empresa.

Esta preocupación social non significa, de ningún xeito, desinterese polos aspectos formais e estruturais, e a mera mención do noso don Ramón prevennos disto. O Expresionismo dos anos vinte estivo cheo de resonancias colectivas que se estenderon por tódalas artes, e o mesmo as achamos na arte plástica de Kirchner ou Nolde coma no cine de Murnau ou Lang, no teatro de Kaiser e Toller ca na poesía de Trakl e de Benn. A voluntaria deformación que da realidade obxectiva se realizaba no Expresionismo daba conta das trampas que ameazaban o home. A isto podería sumarse o labor de denuncia explícita, xa con fondo político, que se observa en Piscator, Brecht ou Grosz e que, co-

ma no debuxo deste último, pasa directamente á caricatura.

Moitas destas formulacións teñen como núcleo a cidade, a grande urbe, considerada como metrópole xigantesca onde o individuo pasa a ser un mero sumando, un ente unidimensional sen profundidade nin importancia. Acaso foi a novela *Manhattan transfer*, de John Dos Passos, a primeira que conseguiu elevar a nivel de símbolo a entidade inquietante da moderna Babilonia. O interese pola dimensión colectiva proseguiría na súa triloxía *U.S.A.*, bo exemplo de incorporación de técnicas e estratexias narrativas moi modernas ó servizo dun interese metaliterario.

Non é estraño que no país onde se impuxo unha revolución de carácter socialista, a Rusia dos sóviets, se dera un gran pulo nesta segunda dirección que agora consideramos. Partindo do suposto de que nunha situación revolucionaria deben nacer tamén unha arte e unha literatura revolucionarias, produciuse nos primeiros tempos posteriores a 1917 unha floración de correntes e propostas que trataban de vincularla experimentación formal coa nova situación histórica en que o pobo tiña asumido teoricamente a marcha do seu destino. Esenin, Babel, Bulgákov, Maiakovski, Jlébnikov, a carón de homes de teatro e cine como Meyerhold e Eisenstein, ou de artistas como Rodchenko e Malevitch, e non menos a obra de teóricos literarios

² Véxanse as súas declaracións concordantes en Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*, ed. Joaquín e Javier del Valle-Inclán, Valencia, Pre-Textos, 1994, páxs. 287, 318-319 e 396.

como Jakobson, Eijenbaum, Tynjanov, Sklovski, vinculados á Opojaz e ó Círculo Lingüístico de Moscova, promoveron unha arte comprometida co proletariado, pero que investigaba nas formas e modos propios dun tempo novo.

Todo isto viuse pouco a pouco sofocado e pereceu ó cabo baixo as acusacións de tendencias burguesas e desviacionistas, que conduciron ó silencio, á represión e ás veces ó fusilamento daqueles que non coincidían coa nova ortodoxia. Esta definiuse como 'realismo socialista', que, co pretexto de que o proletariado non estaba educado para captar formas complexas, canonizou a máis burocrática e vulgar copia servil da realidade obxectiva, sempre disposta a dar bo exemplo cos seus 'heroes positivos', o que a converteu en paradigma de literatura edificante... e ó cabo inútil. A fórmula converteuse en estereotipo —e o mesmo ocorreu en arte, arquitectura, música, pintura...—, de xeito que se consagrou unha fórmula retardadora, a do realismo decimonónico, sempre vixiada pola autoridade e que derivou nun seguimento cego das directrices do Comité Central do partido. O optimismo oficial deu nun idealismo práctico, arredado de calquera trazado dialéctico, plano, romo, sen conflitos a partir dos anos trinta. Anquilosouse por decreto todo asomo de vida literaria, situación que durou ata ben avanzados os anos cincuenta. De toda a súa produción a penas cabe citar *El Don apacible*, de Shólojov, como exemplo rescatable.

Se nos detivemos en exceso en resumir un triste episodio que non merecía tantas liñas en por si, foi porque gran parte dos debates ideolóxicos e literarios desenvolvidos no segundo tercio do século XX han ter por forza como referente ese pano de fondo. É hora, pois, de entrarmos xa a consideralo segundo período en que quixemos dividi-lo noso exame e que se estende polo tercio central do século. Foi un tempo duro e difícil, sementado de horrores e miserias, que provoca a sensación, vista xa a centuria no seu conxunto, de se tratar dunha etapa máis escura cás dúas que a enmarcan.

En efecto, non se asiste impunemente a tormentas terribles sen que o espectáculo deixe de afectarnos. As purgas stalinistas, os forzados xuízos autocríticos, o desenvolvemento do *gulag* ou campos de concentración e a eliminación daqueles que non coincidían coa ortodoxia; a extensión dos fascismos e totalitarismos; a sangría humana que supuxeron as sucesivas guerras, iniciadas pola civil española, seguida pola segunda mundial e mantida por outras que foron a súa continuación, como a de Corea ou a de Indochina; o holocausto ou proxecto de eliminación xenocida de razas que se consideraban inferiores ou malditas; a represalia sobre poboacións civís, con bombardeos e matanzas; a aparición de instrumentos de destrución masiva, como a bomba atómica, e a súa utilización sobre poboacións indefensas: todo isto conforma un panorama que por

forza tiña que provocar unha triste resaca de pesimismo e desesperación.

A cultura, que sempre responde ó mundo no que xorde, por forza se viu influída por tan negro ambiente. Non pode explicarse o nacemento de filosofías como a existencialista pola acción dunha única causa, pero é indubidable que a consideración sartriana dos outros como o inferno sintoniza con ese especial desalento antropolóxico, no que o home é visto como “ser para a morte”. Na parcela concreta das letras, domina tamén a máis aceirada exhibición da violencia e o nihilismo, que ás veces descobre a proposta dunha saída case sempre incerta.

O que resulta case unánime é o esquecemento dos xogos meramente formais nos que as vangardas puideron derivar. Non se relegou a atención á construción estética, pois un artista que prescindira dela resulta un imposible lóxico, pero estaba claro que na nova etapa non valía xa o mero divertimento episódico. Os signos de que os tempos estaban cambiando percíbense con claridade nos anos trinta, segundo amosan feitos tan relevantes como o compromiso do Surrealismo coa revolución, a atención xeral polo que ocurría na Unión Soviética —non eran ben coñecidos todolos extremos—, a tendencia dos intelectuais e escritores a unírense en Alianzas Antifascistas e, entre nós, o xiro experimentado por autores tan significativos como Alberti, Lorca ou o Neruda que daquela estaba en España.

A partir dos anos corenta imos contempla-la emerxencia dunha fonda preocupación humana, encarada coa morte. Dámaso Alonso poderá empezar un poema de *Hijos de la ira*: “Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas)”. Pola súa parte, Blas de Otero resumirá a súa proposta: “Definitivamente cantaré para el hombre” (*Angel fieramente humano*). Unha onda de interese pola colectividade esténdese entre escritores de diferentes xeracións, e se Vicente Aleixandre, no seu poema “En la plaza”, pensa na posibilidade de fundirse nos demais, “encontrándose en el movimiento con que el gran corazón de los hombres palpita extendido”, ata chegar a ser “él también el unánime corazón que le alcanza” (*Historia del corazón*), José Angel Valente evoca en “La plaza” outra solidariedade, na que tamén “Aquí / latía un solo corazón unánime” (*Poemas a Lázaro*).

A literatura que se crea a partir de agora, aínda que non se refira de maneira directa a problemas colectivos, vai estar tinguida dunha especial violencia, signo evidente da que dominaba na vida real. Converteuse en tópico aludir á proximidade que revelan dúas obras que non tiveron punto de contacto na súa xestación, *La familia de Pascual Duarte*, de Cela, e *El extranjero*, de Camus, coas súas mortes gratuítas. Pero o aire de familiaridade non se cingue só a estas dúas obras; a fascinación polo sangue e, xa que logo, a presenza do vitalismo poderíamos achala per-



Tanto Cela como Camús tinguen as súas obras dunha violencia gratuita que estaba a acontecer na vida real.

manente en Cela e así mesmo en autores como Hemingway, Céline, Malraux...

A evolución de atrocidades a que puideron conducir os extravíos da razón explica que tamén agora se desenvolva unha dirección literaria que prolonga e afonda a liña aberta por Kafka. Privados de apoio en ningunha agarradoira lóxica, desprégase o absurdo como razón aparente do mundo, e non cabe esquecer que toda unha dirección do teatro universal dos anos cincuenta foi denominada por Martin Esslin como 'teatro do absurdo', na que introduciu autores como Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Albee ou Pinter, algún

dos cales tamén escribiu narracións, e na que tamén podería figurar Grass. Os personaxes destas obras quedaron, polo xeral, reducidos a meros esquemas. Non só non hai xa caracteres, senón que a penas hai trazo humano ningún que permita identificalos ou distinguilos uns doutros. O proceso de deshumanización do personaxe literario, que nos anos vinte confluía en algo similar ó traballo con monicreces, siluetas ou bonecos (Valle-Inclán, o expresionismo...), chega a un extremo e o creador agora a penas opera con meros nomes, etiquetas baixo as cales semella non haber ren. E outros autores, en aparencia ben distantes, como o

mexicano Juan Rulfo ou o italiano Buzzati, trasladan ó papel universos enigmáticos non moi afastados.

Doutro lado, a constatación dos cavorcos polos que se precipitara o home neste século levou a moitos á procura dunha obra que contribuíra a iniciar un proceso de rexeneración, no cal se revelara a condición humana e a súa situación. Houbo unha forte vaga de literatura que buscaba dar un sentido moral, individual ou colectivo, a unha sociedade desesperanzada. Aí naceu a idea do compromiso, que ás veces tivo unha lectura un tanto parcial ou limitada, por pretender convertela en instrumento ó servizo doutras instancias. A polémica entre Jean-Paul Sartre e Albert Camus, aínda que se saldou coa aparente victoria do primeiro, descubriu finalmente a actitude máis fecunda do segundo, menos disposto a abdicar da súa responsabilidade individual e moi preocupado polos problemas éticos do home concreto.

En moitos países estendeuse este desexo de implicarse nos problemas reais, e as direccións foron moi distintas, desde a dun Orwell simpatizante do individualismo anarquista ata a dun Bertolt Brecht que propuxo unha intelixente vía de saída fronte ó esquematismo do realismo socialista; o seu teatro dialéctico era unha aposta por unha literatura comprometida ata o fondo e de base marxista, pero que non renunciaba nin á experimentación formal, nin ó carácter lúdico que a obra de arte sempre leva consigo. Noutros ámbitos culturais, Buero Vallejo e Arthur

Miller representan ben a proposta dun drama que non renunciase a ser literatura e se constituíra en instrumento de reflexión para as súas sociedades.

Ese propósito de encara-los lectores coa realidade directa do contorno é o que alicerza un movemento de ancha difusión neste tempo, o neo-realismo, que tamén tivo a súa canle no cine (Rossellini, Visconti, De Sica...). Nado en Italia, onde están algúns dos seus autores máis representativos: Moravia, Pratolini, Pavese, esta corrente encontrou notable eco en España, tanto na narrativa (Aldecoa, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio), coma no cine (Bardem). E non sería impropio de todo considerar como un eco algo serodio desta tendencia a formada polos "angry young men" británicos de finais dos cincuenta (Amis, Osborne, Sillitoe); a linguaxe máis libre destes e os seus temas sociais causaron sorpresa e indignación na anquilosada sociedade británica do momento.

Algo similar en canto á súa repercusión social, pero fundada noutras bases estéticas e sociais, representa en Norteamérica a "beat generation". Con antecedentes en canto ó tratamento da linguaxe como J. D. Salinger, Norman Mailer ou e. e. cummings, aparece nos anos cincuenta un grupo formado por Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs, entre os máis destacados, que supoñen unha aposta por unha forma libre, unha literatura sen estrutura e unha vida sen barreiras, das que a novela *On the road*, do segundo, se converteu en emblema. O inicio do de-

bate da contracultura, ou vida alternativa á marxe dos circuítos oficiais da sociedade, e a polémica xurdida pola creación axudada polos alucinóxenos, como vía para conseguilo acceso a formas de percepción non usuais, achan nestes autores os representantes de toda unha serie de ondas que se dispararían a partir de 1968.

En cambio, de signo diferente foi a liña francesa do chamado *nouveau roman*, na que se pretendía unha superación definitiva do psicoloxismo, pero que se concretou nunha enfática e aburrida serie de interminables descrições de obxectos, das que non só se apartaba calquera implicación subxectiva do narrador, senón que a miúdo tamén carecía da mínima achega de interese narrativo. Robbe-Grillet e Sarraute foron os portavoces máis destacados desta corrente que tamén foi cualificada como 'escola da mirada', para destacar así o peso do visual, que se fixa na superficie das cousas, de infinidade de cousas que deberan transmitirle ó lector os anacos de historia que case sempre se escamotea. Ós poucos anos, esta dirección revelou a súa condición de vía morta, malia ter sido estrañamente proposta como solución para unha novela social e comprometida, como fixo Juan Goytisolo a finais dos anos cincuenta. De todo o conxunto tal vez caiba lembrar unha autora, Marguerite Duras, e outro que en rigor non entra na súa ortodoxia, como Georges Perec.

O último tercio do noso século, que por se-lo máis próximo ofrece a dificultade dunha menor perspectiva,

descobre xa, sen embargo, algúns trazos que permiten tipificalo como máis rico e variado có anterior. Se cadra ten que ver con isto a paulatina destrución de tópicos, apriorismos e supostos dogmas que ó longo destes anos se veu producindo. Unha aura de maior liberdade creativa é perceptible nas máis diversas manifestacións artísticas, ata o punto de que nalgunha delas parece reinar máis ben a confusión e a perplexidade, como sucede hoxe mesmo coa creación plástica, na que a pintura se ve substituída por outras manifestacións de interese dubidoso, como as instalacións.

Unha sacudida xeral produciuse ademais en toda a cultura occidental co movemento xuvenil de 1968, que coincide, non por casualidade, coa fin da década dos Beatles, a contracultura californiana, o *flower power*, o interese polas místicas orientais e demais manifestacións que supoñen, antes ca nada, un desexo de marcar distancias coa aburrida, aburguesada e gris civilización coa que chocaban. Incluso desde o punto de vista visual e dos costumes cotiáns, nada foi xa igual a como fora ata entón. Se a iso sumámo-la transformación que supón máis tarde a caída do Muro de Berlín, isto é, o derrubamento dos réximes do chamado 'socialismo real', coa desaparición do Segundo Mundo e o aparente triunfo do capitalismo, enfrontámonos cun momento de cambios agudos e con consecuencias que aínda non se poden medir en toda a súa dimensión. Non é imposible que, visto

á luz do futuro, se acepte que o século XX rematou en realidade en 1989.

Polo que toca ás letras, varias direccións resaltan dentro do que semella ser unha aposta xeral pola creatividade e o rexurdimento dos desexos de experimentar. Será primeiro nos anos sesenta a explosión do chamado *boom* hispanoamericano, que non é reducible a unha única fórmula, aínda que se pretendeu acollelo baixo a torpe etiqueta de ‘realismo máxico’, que non di nada. Con percorridos diferentes, os seus autores aproxímanse no gusto pola narración, no desexo de contar historias, e na común arela de renovación formal. Son escritores de voz poderosa, na que pode elevarse a liña comprometida coa realidade política de Mario Vargas Llosa, quen, coa súa obra *La ciudad y los perros* (1962) abriu o camiño para mostrar que se podía narrar unha obra que denunciaba fortemente unha determinada situación social e política facendo uso das complexidades da conciencia, contra o que cría o estreito realismo social español do momento; doutra banda, *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (1967), mostraba a posibilidade do mito nos nosos días.

Uns autores inclinábanse máis contra o experimentalismo, como o Cortázar de *Rayuela* (1963), outros buscaban dar cauce a formas innovadoras, como a novela desde a segunda persoa en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes (1962). En case todos a sombra de Faulkner se revelaba poderosa, e ata chegar a ser dominante en Onetti, que

escribiu *El astillero* en 1962. O agobiante mundo barroco do *Paradiso*, de José Lezama Lima (1966) tiña o seu contrapunto tamén cubano no xogo coa linguaxe de Guillermo Cabrera Infante, co seu *Tres tristes tigres* de 1964.

O que destaca desta nómina, que podía ser acrecentada coa mención de Alejo Carpentier, José Donoso, Augusto Roa Bastos e outros moitos, é precisamente a súa variedade e o seu carácter torrencial. Ó longo dos anos sesenta —década na que se publican tódolos títulos mencionados—, supuxeron un poderoso sopro liberador de corsés creativos e de límites na forma de narrar. En España, tras algún momento de incerteza, o exemplo destes autores confirmou no seu camiño de experimentación algúns creadores que nunca se conformaran con repetilo mesmo esquema; quizais o caso máis claro sexa o de Camilo José Cela, que tamén seguía a súa peculiar exploración polos abismos da conciencia en obras como *San Camilo 1936* e que continuaría compoñendo logo algún dos universos narrativos máis complexos na busca de raras harmonías, que parecen rexidos polo ir e vir de motivos musicais, como *Mazurca para dos mortos* ou *El asesinato del perdedor*. Tamén coincidiu no tempo o caso de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos (1962).

Emporiso, o esplendor hispanoamericano non xurdía da nada, e existía un pouso anterior (Arguedas, Asturias, Arlt, Alegría...) que explica o seu desenvolvemento a partir dos sesenta. Tamén de antes procede outro autor

cunha obra que pode ser tomada como emblemática doutra das direccións deste período. Jorge Luis Borges representa á perfección unha liña de prosa proveitosamente construída, literaturizada, que encarna os avatares da posmodernidade. Baseada no xogo intelectual, ten en conta a súa propia materialidade e domina nela a referencialidade indirecta. Superadora de xéneros, é narración, e ensaio, e inquisición. Irónica e aparentemente distante, sábese literatura e créase desde a literatura, para mostrar que as palabras, aínda sen cambiar, non din sempre o mesmo (“Pierre Menard, autor de *El Quijote*”). Borges deu carta de natureza ó pastiche, á simulación, ó falso plaxio. Recolleu vellos mitos, como o de “El Aleph” e recréaos para os proxeccionar como emblemas do noso tempo. Aínda que pareza simplemente xogar, unha fonda preocupación se descobre no fondo: o mundo como labirinto, a identidade. Como di en “Borges y yo”: “Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página”³.

Esta literatura que se sabe literatura e que está orgullosa de selo potencia a súa autorreferencialidade e con insistencia nos encontramos con que se noveliza o proceso de creación dunha novela, coma na tetraloxía *Antagonía*, de Luis Goytisolo. Pero ó mesmo tempo poderemos asistir á eliminación do plano fictivo, para toparnos coa novela de non ficción, que inaugura Truman

Capote con *A sangre fría*, e que ten cultivadores como Norman Mailer e en castelán García Márquez con *Noticia de un secuestro*. Por ese camiño de achegamento entre narración e xornalismo camiñará tamén Tom Wolfe, teorizador do *new journalism*, que tería ampla influencia no desenvolvemento dunha nova forma de escribir, máis sincopada, ás veces próxima ó mundo do pop, con autores como Raymond Carver ou Paul Auster.

Hoxe domina a incerteza e a confusión. Cada dous meses xorden correntes novas que pretenden leva-las novidades ó límite. A carón de escritores que non saben escribir aparece o auxe dos adolescentes, e pode converterse en éxito o diario dunha nena de doce anos. Se se pon de moda a narración étnica, pódese premiar a Toni Morrison, pero non é seguro que isto lle confira perdurabilidade. É evidente o peso dalgunhas direccións, como a da narración fantástica, con nomes tan sinalados como Calvino ou Cunqueiro. Na moi frecuentada novela histórica non sempre é doado diferenciar entre a obra de interese intrínseco e a fabricada ás carreiras con intención de *best-seller*. Se parece indiscutible un autor como Lampedusa, ¿onde colocará mañá a historia literaria a Gore Vidal ou a Umberto Eco, por non citar outros nomes máis improbables?

En fin, nesta fin de século en que semella establecerse una estraña alianza entre o ‘pensamento único’ do

3 Ou como acaba o poema “Límites”, de *El otro, el mismo*: “Espacio y tiempo y Borges ya me dejan”.

neo-liberalismo e o 'pensamento débil' de certos heraldos da posmodernidade, a literatura parece seguir gozando de boa saúde. Fronte ós laios xeremíacos acerca de que a civilización audiovisual arrasa co costume de ler, é posible pararse a pensar que antes de agora moitas outras civilizacións se basearon na imaxe, desde os asirios ó Románico e o Barroco, e nesas sociedades non lía practicamente ninguén. Hoxe, en cambio, faino moita xente, probablemente máis ca nunca na historia da Humanidade. E é posible que, a pouco que o pense, o home siga aferrado a esa estraña, curiosa e gratificante experiencia que supón dete-lo paso e suspende-la marcha da vida cotiá para ensumirse no que dixeron, con palabras que non poden ser superadas, algúns conxéneres que, plenos de experiencia e incapaces de calar, quixeron dar testemuño dunha forma de ve-lo mundo que ficou xa gravada para sempre. Iso é a literatura, e iso, probablemente, ha seguir sendo no século XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonet, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Bradbury, M., *El mundo moderno. Diez grandes escritores*, Barcelona, Edhasa, 1990.
- Bradbury, M., e J. McFarlane, (eds.), *Modernism. 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1976.
- Brustein, R., *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*, Bos Aires, Troquel, 1970.
- Clurman, H., *Teatro contemporáneo. De Brecht a Pinter, de Nueva York a Tokio*, Bos Aires, Troquel, 1972.
- Eco, U., *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996.
- Esslin, M., *The Theatre of the Absurd*, Nova York, Doubleday, 1961.
- Fusi, J. P., *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999.
- Gassner, J., *Directions in Modern Theatre and Drama*, Nova York, Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- Gómez de la Serna, R., *Ismos*, Madrid, 1931.
- Lodge, D., *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 1998.
- Melchinger, S., *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*, Bos Aires, Fabril, 1959.
- Torre, G. de, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- , *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- Valency, M., *The Flower and the Castle. An Introduction to Modern Drama*, Nova York, Octagon Books, 1975.
- Valverde, J. M., *Del Romanticismo a nuestros días*, en Martín de Riquer e J. M. Valverde, *Historia de la*

literatura universal, Barcelona, Planeta, 1968, vol. 3.

Varela Jácome, B., *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967.

Vargas Llosa, M., *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

Williams, R., *El teatro de Ibsen a Brecht*, Barcelona, Península, 1975.

