

ASPECTOS DE LA NOVELA NORTEAMERICANA CONTEMPORANEA

EL hecho de la actualidad de la novela norteamericana se nos presenta como un curioso fenómeno de retraso informativo. Puesto que es precisamente ahora, cuando después de una guerra mundial y una paz inestable que han afectado y siguen afectando tan directamente a los Estados Unidos, la novelística yanqui ha entrado en el cenagal de la crisis más aguda, de la cual puede salir fortalecida y renaciente o puede morir por la asfixia de la repetición, el amaneramiento y la ausencia de nuevas figuras y, con ellas, nuevas fórmulas. El panorama de la novela en Norteamérica viene, aún, llevado de la mano por los autores de las generaciones del 20 y del 30. Es decir, por las generaciones de entre guerras, para las que todavía no ha surgido el relevo que mantenga el nivel alcanzado.

Hoy, pues, hablar de novela norteamericana, es referirse, necesariamente, a aquellos autores que, nacidos del tronco común, Teodoro Dreiser, y habiendo pasado con indiferencia la vista por encima de Sinclair Lewis, surgieron como un sarpullido violento, para darnos una versión directa, rica en matices y sugerencias, fortalecida por un asombroso vigor narrativo y por una adecuación perfecta a la inquietud de su tiempo, con el planteamiento descarado de toda una problemática que les acuciaba, como adelantados de una generación (la de los «felicis



veinte»), que contempló el excitante espectáculo de la entrada de los EE. UU. por la puerta grande de la Historia contemporánea. La novela norteamericana es, aún, para nosotros, Faulkner, Hemingway, dos Passos, Steinbeck, Caldwell, Farrell... Estos autores se nos presentan como el equipo apretado que da el tono y señala el camino.

Con notable frecuencia los nacimientos de generaciones literarias vienen condicionados por hechos históricos. En España tenemos como ejemplo la generación del 98. Norteamérica, que hasta la primera guerra mundial no contaba como solista en el concierto de las naciones, se siente sacudida a partir de la guerra de Secesión por un afán acuciante de mejora, de progreso, de emulación. La actividad más desbordada, la ambición de poder, de riqueza, y las situaciones, nuevas, planteadas por el surgimiento de un factor social de primer orden, el capitalismo, producto directo del maquinismo, del desorbitado incremento industrial, que trae como consecuencias, la aglomeración urbana y el nacimiento del tipo social más agresivo, el obrero, hacen de Norteamérica un país agusanado de posibilidades aún por encauzar. Había que revisar los valores, había que establecer una tabla, un canon, crear un control que sistematizara tanto esfuerzo desordenado. Los Estados Unidos surgen de la primera guerra mundial victoriosos, llevando como estandarte oficial un optimismo adornado de sonrisas más o menos dentífricas. Pero en el preciso momento en que se inicia la década más absurda, más loca, más inconsciente, de la vida americana, aparece como contrapeso del optimismo oficial una generación literaria que se siente defraudada, engañada, una generación que padece un complejo de decepción, de duda, de exaltación; que afila sus armas para arremeter contra el tiempo que le ha tocado vivir, contra las instituciones que ha tenido que soportar, contra su propia esencia como generación, contra algo que no funcionaba como debería porque sus raíces estaban podridas. El hombre americano se encontraba en una encrucijada, debía escoger entre el poder de la riqueza y el poder de la rebeldía, entre la riqueza del poder y la riqueza de la libertad. El novelista escogió pronto su campo. El novelista, en su individualismo de creador, se situó, precisamente, como individuo frente a las instituciones.

Dreiser había dado ya su lección. Había visto el ideal de libertad como una apariencia, como una ilusión, y había supuesto que en el futuro los historiadores iban a tratar ese tiempo del que dirían que «los hombres eran libres porque pensaban que eran libres». Sinclair Lewis



intentaba, y lo conseguía, la sátira de un sector importante de la sociedad americana y nos daba, enriqueciendo el lenguaje mundial, dos nuevos vocablos, *Calle Mayor* y *Babbitt*. Ambos simbolizan un tipo, un sistema, y retratan un estado de cosas. El humor, tan eficaz para la crítica, de Sinclair Lewis iba a ser pospuesto, sin embargo, por la generación inmediata que preferirá el camino más áspero, más hondo, señalado por Teodoro Dreiser.

A partir de este momento se va a producir una constante dentro de la novela norteamericana, la crítica, la, a veces despiadada, crítica de la sociedad. Crítica que bien puede adoptar un aspecto intelectual o un aspecto socializante, pero que en todo momento acusa una rectitud de intenciones, una independencia y un rigor a prueba de cualquier presión ajena a su cometido. No se trataba sólo del desengaño de una generación que volvía del frente y que se encontraba abocada a la inadaptación, a la protesta porque nada había cambiado, a la rebeldía contra un estado de cosas que daba vigencia a lo superficial, a lo accidental; contra una sociedad que adoraba el dinero, el poder y la «standarización». Es algo más profundo; había que revisar varios conceptos, el de libertad, el de democracia. Los tiros iban contra lo falso, lo caduco, lo vicioso.

Se critica la guerra porque la guerra no conduce a nada, se denuncia la vacuidad de la gloria bélica. Dos Passos y Hemingway nos darán *Three Soldiers* (*Tres soldados*) (1921) y *A Farewell to Arms* (*Adiós a las armas*) (1929). Por otra parte, se intenta retratar un mundo abigarrado y en evolución. Véase la trilogía *U. S. A.* de John Dos Passos. Hemingway nos dice cómo es la «generación perdida», la generación que no sabe lo que quiere, que no sabe adonde va. *The Sun Also Rises*. (*También el sol se levanta*) (1928) señala con el dedo, las toca, se diría, las llagas que la corroen. Steinbeck conseguirá con *Grapes of Wrath* (*Viñedos de ira*) (1939), su mejor obra, plantear la protesta social de un sector, amplio, del pueblo americano. *Viñedos de ira* señala un hito. Nunca, o casi nunca, se había llegado en lo social, a una acusación tan feroz de las instituciones americanas. Steinbeck nos descubre, detrás de la balumba de frases, latiguillos, caciquismo y politiquerías, el mundo de dolor y de trabajo de un pueblo cuyas necesidades lo lanzan, como una pelota, de rebote en rebote.

La batalla entablada entre el concepto de libertad individual y la realidad de la democracia, cuyo ideal se cumple sólo cuando la sociedad logra suprimir lo individual, es terreno abonado para el novelista, pres-



to siempre a ponerse del lado del más débil, el individuo, para combatir al más fuerte, la sociedad. La novela, por permeabilidad, es el género más apto para ser utilizado con fines sociales, tiene mayor poder de penetración en las masas que, por ejemplo, el ensayo, el tratado sociológico, debido al poder de captación de la peripecia que la hace atractiva. De ahí que, con frecuencia, el escritor la utilice como vehículo adecuado. El novelista está lleno de rebeldías, ataca lo cómodo, el abuso del poder, la hipocresía del político, y el amargo—amargo para el desheredado—, monopolio de ventajas del capitalista.

En este aspecto, el de la crítica social, la novela norteamericana peca de poco constructiva. Se ponen en evidencia las faltas con el más descarado realismo, pero no se aportan soluciones. Se percibe latente un vago ideal de independencia, de valorización del individuo, una exigencia rigurosa de restablecer en su sentido auténtico el concepto de democracia. Se cae en un indefinido socialismo, un socialismo utópico que pretende elevar e igualar las clases sociales sin coartar la libertad individual.

De cuantas caracterizan a este período, la nota social es, quizás, la predominante. Viene envuelta en un cierto fatalismo, un pesimismo tan acusado que muchas veces nos hace suponer que el novelista norteamericano no confía para nada en la posibilidad de salvación y mejora del hombre. Desde Dreiser a Mortley, pasando por la totalidad de los novelistas de este tiempo, nos presentan al hombre atrapado por la sociedad, por su propio destino. Clyde Griffiths, nos dice su creador, no es más que una víctima. La sociedad ha hecho posible su vida y su crimen. Es ella, en el fondo, la culpable. La lucha entre hermanos con la destrucción y el crimen—véase *God's Little Acre*—en su primitivismo, brutalidad y sexualismo, es presentada por Caldwell como una consecuencia del abandono de unos seres que viven sometidos a las limitaciones de su propia miseria. Studs Lonigan verá continuamente limitados por la realidad sus mejores deseos y su anhelo de superación, impregnado de un insólito sentimiento de espiritualidad, se verá frecuentemente abocado al fracaso. En este caso concreto—véase *Young Lonigan* de James T. Farrell—el autor no nos presenta exclusivamente un alegato contra la sociedad. Es algo más sutil, más dramático. No es solamente la sociedad la culpable, es la vida. No son sólo las necesidades económicas las que coaccionan y aplastan al individuo llevándolo por el camino del crimen, son las limitaciones de la inteligencia y de la sensibilidad.

Esta posición crítica viene servida por sistemas diferentes y aun



opuestos en cierto modo. De un lado John Dos Passos y Faulkner, más intelectuales, más cerebral el primero, más apasionado el segundo, pero ambos analíticos objetivos. De otro Farrell y Caldwell, dando al hombre un cierto sello de espiritualidad, considerándolo como poseedor de un deseo de superación, el primero; agarrotado por un pesimismo a ultranza, considerando al hombre como esclavo de sus instintos y de su miseria, el segundo, pero ambos dejándose llevar del sentimiento, ambos con tendencias socializantes. En el fiel, Steinbeck, que a un cierto conocimiento de las causas que condicionan los hechos sociales y a un manifiesto intento de estudiarlos, une una evidente blandura sentimental que le hace propender a la ira, al grito, a la lamentación y al lagrimeo. Además de ser este autor vicioso de efectismos que no perdonan ni aún su mejor obra, *Viñedos de ira*.

Dejando aparte el aspecto de crítica social que caracteriza a la novela norteamericana y que, en el fondo, no constituye más que uno de los elementos esenciales e insoslayables del género, se nos aparecen varias notas que no carecen de importancia, más bien todo lo contrario, y que, a la vez, dan un perfil inconfundible a la novela norteamericana. A saber: Culto a la violencia, beligerancia de lo sexual, y la cuestión racial.

Seguramente ninguna literatura habrá dado tanta categoría a la violencia como la americana de entre guerras. Hoy, en Europa, como consecuencia de los tiempos brutales que hemos atravesado y aún seguimos atravesando, se nos da una novela de postguerra en la que la violencia más descarada, la ausencia total de respeto al prójimo, el sadismo más enfermizo y más obsesionante, tienen categoría de protagonistas. Pero esta corriente actual, que tiende en toda ocasión a la denuncia y no a la glorificación, no puede confundirse con el sentido, en cierto modo lúdico y deportivo que le da el novelista americano.

La vida trepidante de los EE. UU. con su culto a la máquina (un automóvil por cada tres personas en California) transforma, en la mente del americano el sentido del tiempo, convirtiéndolo en algo agobiante que nos viene pisando los talones y que hay que aventajar en una loca carrera hacia nada concreto, hacia la carrera por la carrera misma, quizás. Por otra parte, la nación está haciéndose aún, lo cual le da un aire provisional a las cosas que desemboca siempre en una cierta sensación de caos, de fruta verde, de picacho por escalar. Con frecuencia el novelista norteamericano identifica violencia con vitalidad. En la obra de



Hemingway, en la de Faulkner, la acción se dispara a veces hacia un torbellino de puños, de alcohol o de balazos. A la loca cabalgada del «pioneer», con los revólveres prontos, el piel roja en acecho y la virginidad del bosque resistiéndose a la violación, como en la obra de Cooper, de London, ha sucedido el chirrido del automóvil lanzado en la curva, el disparo de los fusiles ametralladores, el gangster rebozado en brutalidad y alcohol, y la áspera lucha por el poder y el dinero en la esquina de cualquier calle cuyas casas no dejan ver el cielo, mientras suena—como en el cine—sirviendo de música de fondo la definidora «Rapsody in blue».

La violencia es para los personajes de la novela norteamericana como una espita que da rienda suelta a sus incapacidades mentales o físicas. Por eso, con frecuencia nos es presentado el asesino como víctima de sus propias incapacidades... Es como si el personaje fuera cargándose de sentimientos encontrados, a los que no puede dar salida, sentimientos que van densificándose y acrecentándose para resolverse en un estallido demoledor. Popeye es asesino porque la naturaleza le privó de ser hombre. La generación perdida se va arrastrando por Europa en busca de emociones que despierten su desaparecida vitalidad. El alcohol pondrá momentáneamente una chispa de energía en su sangre, pero es la sensación de tragedia que produce el afilado cuerno del toro de casta buscando el huidizo perfil del torero, la que excitará su sensibilidad. Hemingway busca la violencia como reactivo. El mundo del torero, del boxeador, del gangster se hace materia novelable para restregarlo, por decirlo así, por las narices democráticas de Babbitt, de cualquier ciudadano que viva en cualquier calle Mayor. La violencia en los personajes de Faulkner es una solución final para descargar la tensión a que está sometido el personaje. Cuando se produce viene siempre condicionada por una creciente aceleración hacia un clímax delirante, en el que se resuelve toda carga afectiva en un violento estallido muscular, físico, que en su afán destructivo arremete contra todo lo que encuentra a su paso. Después, en cierto modo, viene la paz.

Lo sexual acrecienta, por así decirlo, el tono bronco de la novelística norteamericana. La llamada del sexo y sus imperativos ha sido en toda ocasión material apto para ser utilizado dentro de los amplios límites del género. La novela alemana, la francesa, ha producido obras en las que el tema se ha planteado extensamente. Pero casi siempre su crudeza se ha diluído, se ha hecho literatura. Hoy, lo sexual, en su aspecto más descarnado, ha pasado al primer plano de todas las literaturas. Francia,



Italia, Europa, en suma, han visto mermar su pudor hasta el límite más ínfimo. En ninguna época, con seguridad, se ha dado el hecho, tantas veces repetido, de que la protagonista sea una prostituta, por ejemplo... El tratamiento crudo del tema ya no es privativo como lo fué, en cierto modo, de la novela norteamericana. Ni siquiera Francia, cuya literatura ha sido siempre muy dada al erotismo, había llegado, hasta ahora, a tanta desvergüenza. Lo sexual, en Francia, adquiriría, en cierto modo, características de picardía, de malicia y venía sazonado, casi siempre, por un cierto aire de divertimento sin importancia, como si fuera un refinado juego del espíritu.

El tratamiento que lo sexual tiene en manos del escritor americano difiere totalmente del de cualquier escritor europeo. Toda la generación de los veinte viene obsesionada por el sexo. Posiblemente Freud no es ajeno a este hecho. La llamada «generación del jazz» había popularizado un género de vida nuevo. La emancipación de la mujer que Ibsen preconizara, se lleva a cabo, con exceso, para darnos una serie de productos femeninos que, al decir de la época, no tienen más misión que «vivir su vida». Una euforia económica que no consiguen frenar las diatribas de los intelectuales, se desborda en un afán de lujo, de gozar de todos los placeres, aun los más prohibidos. El cine, poderoso elemento de propaganda, nos presenta de continuo un mundo deshonesto, alcohólico, en el que viven unos seres cuya única preocupación es la satisfacción de los placeres más ínfimos. Una oleada de divorcios, una exagerada tendencia hacia lo vicioso, un desquiciamiento de la juventud, nos traen, como reactivos, a una generación de novelistas que van retratando uno a uno todos los vicios de una sociedad demasiado opulenta y demasiado primitiva.

Faulkner, Caldwell, Steinbeck, Hemingway, surgen con frecuencia a sus criaturas noveladas en el cenagal del pecado de la carne. El método utilizado es siempre brutal y francamente obsceno. Veamos el campo en que se mueven los personajes de Faulkner: Impotentes que sólo gozan matando y viendo practicar el acto sexual a los demás, incestuosas pasiones, sangres mezcladas de razas mezcladas, seres abandonados a sus propia lascivia, tarados mentales que sólo conservan los instintos más bestiales... Caldwell, sin embargo, llega a sobrepasar todos los límites. Sus obras están situadas francamente en el camino de la pornografía. Toda la ambición de sus personajes estriba en tener un Ford y en satisfacer su hambre y en conseguir el placer del acto sexual. Todas las



páginas de sus obras están sucias de la lujuria más desbordada. Steinbeck, que tiene una obra delicada, *El pony colorado*, llega a darnos una estúpida novela, *The Wayward Bus* (*El ómnibus perdido*), en la que todo en la trama va encaminado a la consecución de que dos seres se revuelquen en un pajar. Hemingway arrastra a su generación perdida por Francia y España, para que unos personajes de pesadilla por lo reales, puedan satisfacer uno de los instintos más primarios. No hay ningún novelista de esta generación que no haya escrito páginas en las que la pornografía no asome su innoble aspecto. Si bien hay en todos ellos un implícito deseo de retratar y no de provocar la obscenidad, bien puede acusárseles de dar una excesiva categoría a un instinto que en ninguna circunstancia, en ninguna en absoluto, han tratado de sublimizar. La obscenidad de Caldwell y el desequilibrio de Faulkner no son más que meras concesiones al escándalo. Porque de hecho, los mundos que nos presentan no dejan de ser otra cosa que anomalías deformadas monstruosamente por un equivocado afán de denuncia. Como en cualquiera de los aspectos que caracterizan a la novela norteamericana, tiene más beligerancia lo destructivo, lo negativo, intentando obligarnos a la deducción de que la humanidad está ayuna de sentimientos elevados.

La cuestión racial, caballo de batalla de las más violentas controversias, encuentra un eco relativo en la novelística que nos ocupa. En un país donde la jactancia oficial hace radicar, casi con sentido de exclusiva, los sentimientos más puros de democracia y de libertad, se nos presentan con una evidencia escalofriante, los perfiles más acusados de un racismo que abarca a un enorme sector americano y que alcanza a todas las clases sociales sin exclusión. El novelista, como siempre, se sitúa al lado del más débil. Sin embargo, haciendo uso de su propia limitación, no aporta en ningún momento solución alguna. Se limita a plantear (a veces sólo a fotografiar) un problema que se nos muestra vivo y acuciante dentro del cuerpo social americano. El aspecto negativo de la novelística norteamericana, lo hemos dicho ya, se nos presenta en su esterilidad más flagrante.

De cuantos conocemos, es Faulkner quien más ha escrito sobre los negros. Nos ha hablado de su miseria, de su animalidad, de las condiciones absurdas en que viven, los ha mezclado a los blancos, ha puesto en la mezcla una buena dosis de maldad y nos los ha servido como una maldición. Tomás Sutpen repudia a su mujer al enterarse de que tiene



sangre negra, lo mismo hace con su hijo. Enrique Sútpen mata a Carlos Bon, prometido de su hermana y, a la vez, hermano de ambos, no porque le horrorice el incesto que se va a consumir, sino porque Carlos Bon le anuncia que tiene sangre negra y es un negro el que va a poseer a su hermana. (Véase ¡*Absalom, Absalom!*, 1936). La impasibilidad de Faulkner ante la trágica realidad del negro es absoluta. Utiliza al negro como utiliza al blanco y al mestizo, como elementos necesarios para elaborar la tragedia. Del novelista negro Richard Wriqth, cuya obra sería interesante conocer, puesto que nos daría un punto de vista nuevo, es decir, desde dentro de la cuestión, no conocemos más que la adaptación cinematográfica de una de sus obras, en la que se pone en evidencia lo que ya conocemos, el complejo de inferioridad, el pánico, la miseria en que vive el negro en América. Nos tememos que Wriqth, aquejado del mismo mal que sus colegas blancos, se limite, como ellos, a denunciar la cuestión sin apuntar ninguna solución por utópica que sea.

La novela norteamericana contemporánea en su aspecto técnico, lo ha escrito Morton Dauwen Zabel, se ve influida por cuatro escritores europeos: Proust, mediante el método de la «corriente de consciencia»; Joyce, con su expresionismo dramático y verbal; Mann, con el empleo de parábolas sociales y la dialéctica filosófica, y Kafka, con su simbolismo. En lo ideológico, sufre además dos influencias extraliterarias, Marx, fuente de ideas sociales, y Freud, fuente de ideas psíquicas.

El cuadro, aportado sagazmente por el crítico americano, nos da una idea clara de cómo pueda ser la novela norteamericana. Es evidente que todo lo señalado le viene dado por Europa. Declarémosla, pues, en este sentido, subsidiaria del viejo Continente. Pero quien haya estudiado sus características más esenciales, su temática y la intencionalidad de sus autores, no puede evitar la sensación de que viene impregnada de un tan fuerte sentido de americanismo que sería injusto y parcial negarle una acusada personalidad que, de rebote, ha influido considerablemente en la novela que hoy se escribe en Europa. En principio no hemos encontrado ninguna página de autor yanqui que no fuera dictada por un profundo amor a su país. Si se abre en canal el cuerpo social americano para enseñarnos sus llagas y sus pecados, no es por un sentido bastardo de traición o menosprecio de las cosas propias. Como a Unamuno (y a tantos españoles) le dolía España, a estos escritores les duele en su corazón y en su cerebro América.

