

J. Miguel Ibáñez Langlois

Doctor en Filosofía y Letras, U. de Madrid
Crítico literario.

LA DESINTEGRACION DEL HOMBRE EN LA LITERATURA CONTEMPORANEA

UN TITULO de este calibre —y de esta ambigüedad— es excesivo para unas simples notas sobre el destino humano de nuestra narrativa, y obedece sólo a una razón externa de simetría respecto a otros artículos de este número. Me limitaré a abordar, sin ningún afán exhaustivo, la expresión literaria de una profunda crisis actual: la que afecta a la unidad y sentido de la persona humana como protagonista de una historia, y por eso mismo de **la** historia.

La suerte de la persona y la suerte del personaje son una sola. Etimológicamente, sabemos, "persona" es un término de origen dramático, y designa a la unidad o sujeto de la acción dramática, al hablante que "per-suela" a través de la máscara. Toda crisis histórica de la persona humana **tiene que** manifestarse en la creación literaria, bajo la forma de una quiebra singular en la estructura misma del personaje. Esta exigencia a priori es confirmada por la historia de la narrativa actual.

La ficción literaria revela las grandes crisis humanas bajo una perspectiva privilegiada: no se limita a reflejarlas como una simple conciencia que atestigua. Como conciencia comprometida, intenta rescatar al hombre en crisis, mediante el poder singular del lenguaje; y por eso, la forma estructural de éste se identifica con la forma misma del problema. La literatura no es un simple documento de los conflictos humanos, sino que es ella misma, como palabra reveladora, una dimensión esencial e interna de estos conflictos. Las vicisitudes del personaje en la narración actual pueden revelar, por eso, al ser mismo que se debate en el actual conflicto histórico.

HEROE Y ANTIHEROE

Pues el personaje, hoy, se nos desintegra y se nos va entre las palabras como un mero punto de referencia, una ilusión, un pretexto. Sobre todo un pretexto. Si un célebre antropólogo llega a pensar, en nuestros días, que "el hombre" fue una invención del siglo XIX, no será extraño que tantos novelistas —y no de los menores— piensen que "el personaje" fue también una invención de la narrativa pretérita, ya caducada. Para interpretar esta desintegración del sosías literario es frecuente hoy valerse de la pareja de valores héroe-antihéroe. Héroe será, en un sentido fenomenológico muy amplio, el personaje que en su existir, en su modo de estar en el mundo y trascender sin límite, abre un espacio de experiencia nueva y un nuevo horizonte vital a los hombres, y por tanto se identifica con la realización de una idea en el mundo (idea no necesariamente previa a su propia existencia), presentando, una vez consumada su historia, algún género de ejemplaridad o sentido humano a la vista de los otros.

Hoy es ya tópico que el héroe ha desaparecido del protagonismo literario, y que por eso mismo la narración se ha vuelto problemática en sí. La novela como épica, anuncian sus críticos, está en el ocaso. Ya no proyecta al lector, desde una humanidad compartida, hacia sus posibilidades más íntimas o lejanas de existir. El personaje ya no trasciende **hacia**. Su trono vacante ha sido llenado por el antihéroe, ser que no se enfrenta con problemas, sino que es él mismo, en su más íntima raíz, un problema; ser que no se expande hacia el mundo en la aventura de una conquista, sino que está arrojado y perdido en el universo, preso en el sentimiento de su derelicción; ser que no emerge sobre el destino común de la multitud, sino que está condicionado como un número entre la turba. Con frecuencia, además, este sujeto antiheroico se acerca a la idea del hombre como "pasión inútil", o de la vida como el célebre "cuento contado por un idiota", cuento hábilmente tramado, sin embargo, en su dimensión de insensatez. (Se observará que esta interpretación usa los instrumentos de análisis de las filosofías contemporáneas, círculo en buena medida inevitable, y cuyo sentido mismo espero aclarar en las consideraciones siguientes).

La novela actual no responde ya propiamente a la necesidad de contar una historia, de hacer vivir a un personaje, de revelar un carácter personal o colectivo. Pues tales atributos se fundan siempre en un supuesto ya no vigente: que se sabe o se cree saber —por parte del autor y del mundo de los lectores, en silencioso acuerdo— qué es el hombre, qué hace en la vida, qué sentido tiene la convivencia humana, y la palabra humana, y la existencia como totalidad. Sólo sobre este trasfondo de seguridad antropológica, sobre esta imagen compartida de la condición humana, puede edificarse esa convención universal del personaje y su historia.

Hasta comienzos de siglo, la narración retenía aún su origen épico, por muy precario que éste fuera, sostenido por una confianza —tal vez precaria también, pero efectiva— en un sentido de la historia. Sobre esta hipótesis tácita podía inventarse un protagonista, enfrentarlo a la resistencia del mundo o al conflicto con los otros, y hacerlo perecer o triunfar, desarrollando en este proceso el despliegue de un carácter individual o las vicisitudes de una

comunidad humana, y arrastrando al lector en esta proyección consentida. Ciertamente es que una gran parte de la novela "contemporánea" se edifica todavía sobre esta confianza, y, por tanto, reproduce en algún grado el esquema del protagonismo convencional. Pero la narrativa más actual —tenga o no destino literario y humano: no quiero implicar aquí un juicio de valor— parece encaminarse a la bancarrota de esta estructura tradicional.

La mencionada confianza deja de existir, como imagen implícitamente compartida por la época. En el lugar del personaje y de su historia lineal se instala un "héroe" muy distinto, el sujeto destinado a problematizar en sus propias acciones o pensamientos la incertidumbre sobre la condición humana (esto, al menos, en una porción significativa de la novela actual: más adelante serán examinadas otras posibilidades narrativas). El protagonista es el conejillo de Indias metafísico o antropológico, que no puede ser personaje porque no se sabe qué es la persona, pero que protagoniza en la ficción ese mismo vacío y esa dramática búsqueda de una esencia humana.

Si los personajes —al decir de Ibsen— salen del corazón del autor, y a éste como a todos se le ha oscurecido el sentido mismo de la existencia, entonces sus creaturas no se enfrentarán desde su seguridad radical a tales o cuales problemas, sino que han de problematizar su condición misma de hombres y de personajes. Por eso podrán salir de su historia y encararse al autor, como ocurre en Pirandello y en Unamuno. Por eso, en todo caso, serán ellos mismos como personajes una pregunta abierta y descarnada, una interrogante metafísica, y la narración se llenará de "ideas": se convertirá en ensayismo narrativo, y el protagonista, en pretexto.

No se trata de escribir, a la vieja manera, novelas de tesis, forma ya execrada por el arte "puro"; no se trata de eso, entre otras cosas, porque justamente no se dispone de una tesis redonda y previa a la propia historia. Pero en un sentido no del todo desemejante, se trata de buscar el ser del hombre en el propio desarrollo de su historia. Sería inexacto decir que Sartre o Camus o Simone de Beauvoir escriben novelas solamente para encarnar una imagen del hombre y una visión de las cosas que piensen previamente, anota Gaetan Picon; "pero lo cierto es que sólo escriben novelas en la medida o al tiempo que piensan".

El mismo autor califica esta tendencia como "naturalismo metafísico". La novela se convierte de algún modo en un instrumento filosófico, bien entendido que se trata de una filosofía de la angustia, o de un saber a la manera de la ironía socrática, o sea, de una filosofía del no saber, del saber que nada se sabe. El hombre es incierto, carece de esencia, y puede ser que la novela misma, en su función mayéutica —para seguir con Sócrates— revele su sentido. Pero ésta es una posibilidad bastante teórica, pues dichas novelas concluirán casi siempre en la reafirmación de la incertidumbre y quizá del absurdo que estaba dado en su comienzo. En ese sentido podría volver a hablarse de novelas de tesis.

Sartre o Camus nos trazan, en las suyas, la historia de seres superfluos, gratuitos, contingentes, sujetos a los malentendidos y alienaciones de la vida, libertades absurdas, seres históricos sin "naturaleza" determinable, existentes sin esencia previa —según la tesis existencial—, pero que, en cuanto personajes así concebidos por sus autores, tienen precisamente esa previa "naturaleza" o "esencia" narrativa: la condición de no tenerla dentro de la novela, que por consiguiente plantea una tesis filosófica previamente establecida.

Análoga relación con una tesis —el relativismo universal— significaron los problemáticos personajes de Pirandello, que no se limitan a angustiarse por la existencia dentro de la ficción, sino que salen en busca del autor, con arreglo a una combinatoria de los diversos planos de realidad, y a una autoconsciencia corrosiva de los propios recursos creadores, que ha tenido cierta descendencia en la "novela de la novela", en la "poesía de la poesía", etc. Es sintomática la abundancia actual de estos géneros reflejos, serpientes que se muerden la cola, ejercicios de una conciencia hegeliana que invade todos los órdenes de la realidad porque los abraza a todos como proyecciones suyas: obras literarias no exentas de un narcisismo tardío, cuyo problema esencial es la propia ficción que las hace posibles. Tradicionalmente los autores habían ocultado los entretelones subjetivos de la representación, salvo que se hablara en primera persona; hoy las hilachas y nudos del reverso pueden ser el verdadero asunto de la novela, y el tapiz del anverso —personajes, historia, argumento—, el mero pretexto que se da a sí mismo una conciencia lúcida y juguetona.

A partir del idealismo filosófico, Pirandello ejerce en sus obras el ilusionismo universal de toda apariencia objetiva: la ilusión del yo o del sujeto idéntico a sí mismo —la disgregación de la personalidad en el tiempo—, la ilusión de la verdad como proyección cambiante de la conciencia, la ilusión de lo real. Un absurdo de cuño muy diverso al existencial, pero no menos efectivo y literariamente convincente, tenía que derivar de su influencia en la narrativa y el teatro posterior. Los sujetos de Pirandello son, sí, inofensivos y alegres frente al antihéroe del contemporáneo teatro del absurdo.

Cabe subrayar aquí el influjo literario de la tesis actualista de este dramaturgo, el fenomenismo psicológico encarnado en tantas obras suyas. La idea de que el yo carece de toda substantividad y permanencia, disolviéndose en el puro acontecer o en la suma de sus múltiples estados, ha invadido la literatura de nuestros días. Si el yo no existe y la conciencia personal es una ilusión, mal puede darse en la narrativa un personaje propiamente dicho, encarnación literaria del yo-persona. Su lugar lo ocupará una suma de estados de conciencia débilmente referidos a un centro funcional; una agrupación cronológica distorsionada de apariciones y sentimientos relativamente conexos. Esta idea del sujeto humano parece presidir algunas de las más caracterizadas innovaciones formales de la novela actual, que examinaremos a partir de Joyce.

EL LENGUAJE DEL ABSURDO

Pero no es forzoso que el antihéroe sea el experimento literario de una conciencia filosófica proclive a la absurdidad de la existencia. Kafka está lejos de toda tesis abstracta, y sin embargo su significación y su influjo en la narración, la poesía, el teatro y aún la filosofía contemporánea es incalculable. En su caso, a la inversa, es un absurdo de pura cepa narrativa el que ha pasado a conceptualizarse ulteriormente en las filosofías existenciales. Y pocos personajes son más antiheroicos que los suyos, que por lo demás no reflexionan sobre el absurdo de la existencia, sino que lo encarnan y lo son de una manera propiamente narrativa. Pero al margen de todo pensamiento concep-

tual, sigue siendo verdad —y aquí es más verdad que nunca— que su novela no supone una imagen ordenada del mundo y de la vida, o una confianza tácita en el sentido del ser, sino que ésta se problematiza del modo más radical. Sólo que ello no se hace pensando, sino narrando, es decir, de un modo mucho más puro desde la perspectiva en que se sitúan estas consideraciones.

Parece ser que la categoría más evocada a propósito del mundo de Kafka es la de pesadilla. Puede suponerse que en el mundo de la pesadilla, donde se conciertan lo onírico y lo trágico, no existe una idea que realizar, ni un sentido del vivir, sino situaciones puras carentes de todo sustrato lógico. Mejor dicho, su lógica es inaccesible, o convencional y externa: Kafka intuyó lo que puede ser un orden sin Dios. El mundo, por debajo de sus coordenadas convencionales, es amorfo; las cosas no tienen una consistencia precisa; el principio de contradicción está suspendido, y esta extrema insensatez de todo lo existente se vuelve contra el pobre sujeto humano, condenándolo. Porque éste es, además, culpable; es el inocente culpable; su culpa es existir, y esa vaga ternura femenina que se cierne sobre todas las situaciones no hace sino agravar el horror en sordina de toda posible existencia.

El héroe no puede existir porque el hombre no domina en absoluto la situación. Todo pende de hilos superiores, de siniestras manos que gobiernan el mundo con una lógica aplastante, pero inaccesible para el hombre que se debate entre sus hilos. Puede darse a esta situación el sentido simbólico que se quiera: el horrible mundo de la técnica y de la burocracia, la desesperación ante la inaccesibilidad de Dios Padre, el complejo de Edipo que evidentemente padeció Kafka... Más importante que estas significaciones externas será el propio contenido inmediato del hombre en situación, del estar en el mundo como arrojado y perdido, sin armas, sin defensa, sin sentido. He aquí una diferencia esencial del antiheroico personaje kafkiano con el héroe antiguo, por ejemplo el de la tragedia griega, que también se debatía contra la necesidad ciega de los hados incomprensibles: su lucha, sin embargo, tenía sentido. Mejor dicho, el antagonismo heroico era el sentido mismo del hombre frente a los dioses, y también entre ellos. El personaje de "El castillo" o de "El proceso" está abrumado y herido en su raíz misma por una culpa que borra todo sentido y paraliza toda acción posible; se entrega de antemano, porque su existencia ya no es una naturaleza, ni siquiera antagonista o trágica: carece de vínculos con el ser.

Una situación permanente en la novela de Kafka es el acoso. Para agravar la desamparada condición humana, el hombre no puede compartir con otros el desamparo, lo que representaría un consuelo substancial, sino que es precisamente acosado por los otros. En el fondo, el absurdo de las cosas sería bien llevadero si el hombre con el hombre pudieran unirse frente a él. Pero las personas están separadas por abismos, y su relación típica es la persecución, es decir, el absurdo radical. Se recordará el axioma de Sartre: el infierno son los otros; la relación humana, manifiesta en la mirada, consistirá en objetivar o ser objetivado, en virtud de la presunta y radical "hostilidad" hegeliana de la conciencia intencional.

La categoría del acoso colma la novela contemporánea, y —lo que es más significativo— no siempre por influjos, sino a partir de experiencias autónomas, pero convergentes, como puede verse en la novela policial, ajena en principio al existencialismo. Así Graham Greene, tan diverso de Kafka (y que confiesa no haberlo leído nunca porque desde las primeras páginas lo aburre in-

venciblemente), ha configurado sin cesar, desde su propia experiencia, múltiples situaciones narrativas de acoso y persecución. El hombre siente a sus espaldas la amenaza continua de los hombres, los policías, la ley, Dios mismo, las buenas gentes, el poder político. Recuérdense las anticipaciones de Huxley y sobre todo de George Orwell.

Pero estas coordenadas de época nos apartan de lo propiamente literario. El absurdo, la culpa o el acoso, sea que vengan de la filosofía a la literatura o que recorran el camino inverso, no son patrimonio exclusivo de esta última. Se han dado caminos más puramente narrativos —más interiores al lenguaje— para llegar a la desintegración del protagonista y al paroxismo del antihéroe. Ciertos procedimientos formales de la novela actual —el monólogo interior, el flujo de conciencia, el encabalgamiento de planos temporales— llevan consigo una como antropología inmanente, en su singular adecuación a la idea del hombre problemático. Las formas del lenguaje no son meras técnicas para el tratamiento de una materia humana que les fuera ajena o indiferente; la desintegración del protagonista será, entonces, a la vez el fruto de una experiencia histórica humana y de una modalidad de la palabra narrativa, en íntima adecuación. Los recursos mencionados, si bien adquieren su aspecto actual a través de Virginia Woolf y William Faulkner, provienen como se sabe de James Joyce, y no por vía teórica, sino estrictamente narrativa o poética.

Joyce ha sido, en cuanto al lenguaje, la primera fuente de aprendizaje —y también de saqueo— para los escritores de los últimos treinta años, entre ellos los latinoamericanos más recientes. El "Ulises", clave de la novela y aún de la poesía contemporánea, ha llevado a la novelística —al decir de Eliot— hasta una situación límite (hasta el último límite de lo posible, decía Eliot, detractor del género en sus formas actuales). Esta historia, que narra el transcurso de una sola jornada en setecientas y tantas páginas, se complace en componer y descomponer sin fin a sus tres protagonistas en una multiplicidad vertiginosa de estados de conciencia, acontecimientos nimios, honduras subliminales, recuerdos y figuraciones, sueños, percepciones difusas o apagadas, hasta concluir con el famoso y enorme monólogo interior del duermevela, cargado de impresiones subconscientes. El análisis psicológico ha sido llevado al límite de la disección del ser humano por la palabra.

Los hechos de la anécdota son triviales: lavarse, desayunar, leer el diario, etc., pero los flujos de conciencia los atraviesan interminablemente, de modo que en ellos aflora a borbotones el ilógico mundo interno de sus personajes. Estas corrientes interiores son desarrolladas con una minuciosidad siniestra, servida por un lenguaje tan complejo, distorsionado, experimental, que se lo ha podido llamar el verdadero protagonista de la novela. La lógica escolástica, la escritura automática, el psicoanálisis, son algunas de las herramientas que se emplean en este afán exasperado de objetivar el momento humano como totalidad, extraído de la conciencia y tratado como cosa absoluta.

Por otra parte el "Ulises", epopeya de la vida trivial, alumbra con claridad ejemplar la índole del antihéroe como personaje. Una compleja y exacta estructura mitológica —la del poema homérico— ilumina paso a paso la historia vulgar de Leopold Bloom, individuo gris y sucio que protagoniza esta nueva odisea de la cotidianidad, este viaje experimental por las circunstancias de la vida anodina. Jamás un antihéroe, un Everyman, un Cualquiera, había dispuesto de una historia heroica tan notable como contrapunto de su mediocridad. Joyce, esta especie de "Homero de nuestra época" (o mejor, su rever-

so), maneja sutilmente la proyección de imágenes simbólicas, la iluminación del oscuro presente por el "correlato objetivo" de la mitología clásica.

De modo que el "Ulises" ha cumplido, entre otras, dos empresas que han resultado arquetípicas para la novela posterior: la desintegración psicológica del personaje en estados de conciencia o instantes concebidos como totalidades objetivas, y el desarrollo superlativo del personaje antiheroico a la luz de su contratipo ejemplar. Los recursos también paradigmáticos de este intento han sido la técnica del monólogo interior y la del correlato objetivo o iluminación mutua de dos historias. Después de Joyce el personaje como estructura y como significación no ha podido ser el mismo que antes.

A la siga suya han trabajado innumerables imitadores o simples descendientes de varia fortuna y diversa originalidad. Por cierto que él, con Proust y Faulkner (a quienes habría que tratar aquí si este ensayo fuera sistemático) han influido sobre todos los escritores siguientes. Pero Joyce, tal vez el más inimitable de los tres, ha sido el más imitado en el espíritu y en la letra de sus procedimientos. Esta legión de seguidores ha hundido sus instrumentos de laboratorio tan hondo como ha podido en las profundidades de la coprolalia, la alucinación, la blasfemia, el sueño, la embriaguez alcohólica —especie de **ubris** moderno—, la perversión sexual, la náusea, reiterando sin cesar los recursos del monólogo interior, el encabalgamiento de planos, la proyección simbólica, etc.

Bajo el conjuro de idénticas experimentaciones verbales, el caleidoscopio de la conciencia ha girado mil veces sin superar, en apariencia, la maestría de Joyce. Hasta el punto de que cabe preguntarse si no es verosímil el juecío de Eliot, en el sentido de que el "Ulises" representa el límite de un género, o al menos de una línea importante de la narrativa contemporánea. Pues nadie ha llevado más lejos que él la encarnación del antihéroe y la disolución interna del personaje. En nuestra América tenemos los intentos recientes de Carlos Fuentes y Julio Cortázar, sobre todo de este último, que en la búsqueda de una antinovela más radical lleva camino de perderse en un juego de espejos infinitos. Es dudoso que la novela pueda tener un destino en la reiteración de este problematismo indefinido, que pulveriza al personaje y hace al hombre, a fuerza de desintegrarlo en el laboratorio de la palabra, cada vez más complejo, pero cada vez menos misterioso y, por tanto, menos participable.

EL HOMBRE, PROBLEMA Y MISTERIO

El personaje humano se esfuma, pues, bajo la disección del análisis psicológico, de la fenomenología de signo existencial y, finalmente, bajo la observación conductista del **nouveau roman**. Le ocurre lo que a las cosas bajo la lente de las ciencias empíricas: entregan al intelecto un espectro cuantitativo y epidérmico, escondiendo su misterio que sólo se abriría a un sentido reverencial —religioso— del universo. Se angosta así para la narrativa un sentido que no en vano la humanidad ha ligado siempre a toda creación de arte: el sentido del misterio y de la revelación por la palabra. Kafka, por ejemplo, dentro de toda su pesadilla aún conserva este sentido intensamente "religioso"; sus descendientes, que ya no son "autores sagrados", parecen haberlo

perdido. Jean Cau se vale de esta clave para interpretar la crisis y decadencia de la novela, de la literatura, del arte europeo. El arte, dice con Borges, es la inminencia de una revelación que no se produce. Que está a punto de producirse de obra en obra. ¿Revelación de qué? Del misterio: del rostro de Dios y del hombre; de la respuesta final. El arte vive de esta inminencia de lo absoluto.

“Y era formidable —habla Jean Cau— esa interrogación que rodaba de siglo en siglo y que planteaba siempre la misma pregunta, en la espera de la respuesta imposible. Hoy sabemos que no tendrá lugar la revelación; la obra no encierra más la inminencia de la respuesta. Es una pura pregunta, un signo de interrogación abstracto y frío... El arte contemporáneo es un gigantesco signo de interrogación, una pregunta a la pregunta. Nada más que el signo de una angustia sin pretexto, a la cual se da una respuesta desnuda de sentido. Absurdas preguntas y, por lo tanto, respuestas absurdas. El puro signo que se erige para significar la nada... Dios, el supremo sentido, ha sido expulsado brutalmente y la obra se ha quedado desierta de la antigua presencia. La caparazón de un Dios muerto y devorado por la sal de todas las dudas. Aún si la aproximáis a la oreja, no escucharéis más el rumor de las invisibles olas de la divinidad”.

La literatura problematiza el sentido del existir, intenta comprenderlo y aún a veces forjarlo, cambiar el mundo por la palabra. Pero se anuncian mil revoluciones del verbo, y ninguna de ellas cambia nada: son revoluciones de laboratorio. La última consigna —todo lo efímera que se quiera, pero fiel al pasado inmediato de la novela europea— es observar desde fuera, sólo observar: el **nouveau roman**, la idolatría del objeto puro. Enterrado por inútil el análisis psicológico del presunto yo del personaje, se trata de registrar los objetos y las conductas exteriores —behaviourismo— como una cámara cinematográfica que desfila ante los gestos, cosas, palabras, superficies, colores. El narrador se prohíbe inquirir el interior de las vivencias de sus propias creaturas, sus motivos, sus reacciones, su existencia; el ojo natural y científico de Robbe-Grillet se contentará con deslizarse por la superficie de los objetos puros, incluido entre ellos el hombre, entonces —suprema alienación—, desaparece en beneficio de su coseidad; el propio lenguaje de la imagen y la metáfora se anula en aras de una prosa exacta como un instrumento de laboratorio. No hay hombre, no hay personaje.

La objetividad científica, he allí otra tentación literaria que, en tiempos de deshumanización por el cientifismo y la tecnología, converge en la desaparición del ser humano. El alma con sus pasiones y decisiones fue el gran tema, el único tema de la literatura: tema viable en la medida de sus reservas de misterio. En cuanto éste existe, la literatura significa un medio de revelación, y posee entonces un dominio propio que ninguna disciplina científica podría arrebatarse. Las novelas de Dostoiewski nos revelan más sobre el alma humana que todas las ciencias de su tiempo. Si hoy nos cuesta encontrar un ejemplo de igual proporción, ello no se debe tanto al avance científico de nuestros días, como a la descompresión de las intimidades de la existencia. Cuando la literatura abdica del sentido del misterio y transforma al hombre en problema y en objeto (uso estos conceptos en la acepción ya clásica de G. Marcel), la ciencia entra a disputarle el terreno con todas las probabilidades de vencer. La novela va haciendo del hombre un puzzle infinitamente complicado, tanto

que ya nadie sabría armarlo; pero es cada vez más ciega a su misterio, lo cual la desarma ante la invasión todopoderosa de las ciencias de objetos.

La psicología, la psiquiatría y la sociología le arrebatan al hombre problemático. Los escritores se defienden a su modo: incapaces de recobrar el sentido del misterio humano, deben inventar nuevas complicaciones del problema humano que no hayan comprendido aún bajo la lente del científico. De allí, dice Jean Cau, esa "carrera contra reloj entre la clínica y la literatura". Esta debe prodigarse en la invención de locos, paranoicos, mitómanos, drogados, afásicos, alcohólicos, perversos sexuales, esquizoides, etc. Todas las sutilezas coprolálicas y subliminales son pocas en esta carrera perdida de antemano. ¿A qué complicar más las perturbaciones y disecciones de antihéroes de un día que, carentes de todo misterio, la ciencia captará tarde o temprano en sus redes?

No hace mucho, el héroe se movía aún entre el Bien y el Mal bajo la forma de una libertad que se jugaba el todo en esta opción. "Los novelistas de hoy —dice Herbert Kubley— han dejado de tratar el conflicto entre el bien y el mal, conflicto que es la primera razón de la novela, cuyo protagonista es la encarnación de esta lucha". Lo mismo ha dicho Maritain de la libertad de albedrío como categoría suprema de la empresa narrativa. Pero si en vez de la libertad que fluctúa entre el Bien y el Mal tenemos su anulación en el objeto —conductismo— o su glorificación como gratuidad pura —extraña al imperativo moral—, entonces desaparece el personaje en su sentido humano. Ciertamente no faltaron, hace unos años, novelistas que se consagran a esta opción de la libertad entre los abismos de la luz y las tinieblas, sobre todo entre los cristianos (Bernanos, Mauriac, J. Green); pero su influjo literario se dirá cosa pasada.

La novela cristiana "del pecado y de la gracia", según la denominación ya clásica, abordó por los años treinta y cuarenta el misterio humano desde una perspectiva novelesca y dramática muy rica, pero ciertamente no exenta del sentido agónico y de la conciencia de crisis que hemos esbozado antes. Aunque no quepa hablar aquí de absurdo, en todo caso la angustia entabló en ella un forcejeo parejo y a veces triunfante sobre la esperanza. El alma cristiana, no obstante sus gozosas certidumbres, era desgarrada por conflictos a menudo mayores que los antagonismos del personaje profano. Las luchas de la carne en Mauriac y J. Green, la tentación de Dios y del demonio en Bernanos, las alternativas de la desesperación en G. Greene, con frecuencia igualaron los horrores del absurdo en la literatura antiheroica. En todo caso, sino el héroe, ciertamente existió entre ellos el personaje, el misterio del hombre solicitado por los abismos. En consecuencia no cabe hablar aquí de desintegración: el héroe o antihéroe del bien o del mal, desesperado o fuerte, justo o pecador, es siempre lo que es ante Dios, y aún a los ojos humanos está lleno de un misterio que lo trasciende.

Esta salvedad no se limita a la novela de signo cristiano (que por lo demás no siempre estuvo, en su calidad formal, a la altura de su vocación revelatriz). Una buena parte de la novela actual no se ajusta del todo a las coordenadas con que he interpretado antes la disección del antihéroe. Siendo éste el tema de las presentes consideraciones, he cargado las tintas sobre aquellos casos, hasta cierto punto extremos en su propia línea, que más significan en el proceso de descomposición antiheroica. Un panorama integral de la novela contemporánea que se apoyara sólo en este énfasis sería parcial, y por eso forzo-

samente pesimista desde el punto de vista ético-religioso. Pues hay una parte notable de la novela de nuestros días que, enraizando en corrientes más tradicionales del género —y absteniéndose de declarar en bancarrota sus estructuras clásicas— las renueva y conforma a las actuales circunstancias sin sumir al hombre en el pavor de la nada ni al personaje en la desintegración. Quedan, así, relativamente fuera de los esquemas precedentes una gran parte de la novela norteamericana, hispanoamericana, rusa, escandinava, etc., más arraigadas en esencias autóctonas, así como una parte no despreciable de la propia novela europea. Todo lo que en narrativa ha podido llamarse “realismo poético” y “realismo mágico” en un sentido amplio, que comprende a autores tan diversos y lejanos entre sí como Pasternak y Mauriac, Lagerkvist y Carpentier, Hemingway y Andric, Hesse y Rulfo, Thomas Mann y Saint-Exupéry, ha discurrido por caminos más próximos al corazón humano y más reverentes hacia el personaje como estructura. Un panorama fundado sobre esas líneas no nos permitiría hablar con la misma soltura de la desintegración del personaje, y nos daría una visión hartamente más esperanzada del hombre y su protagonismo, de la persona y sus religaciones últimas.

NARRACION Y RELIGACION

Por lo demás, juzgaríamos ligeramente si pensáramos que la narrativa no comprometida con la fe cristiana o aún hostil a ella es ajena a sus misterios o por lo menos al sentido religioso de la existencia. La gran novela del siglo pasado, más afincada en una imagen compartida del hombre, más segura y optimista en cuanto al destino humano, y más confiada en la posibilidad interna del personaje literario, era también más arreligiosa y neutral, y podía prescindir mejor del mundo sobrenatural y del sentido de lo sacro: se bastaba a sí misma en la inmanencia del conflicto psicológico y social. Hoy la propia desintegración del personaje, efecto de una crisis de ultimidades en la existencia humana, hace más difícil esquivar el problema de Dios y de los lazos supremos de nuestra condición.

La seguridad psicológica y social del mundo de un Dickens o un Balzac se prestaba poco a las situaciones-límite del hombre frente al dolor, el pecado, la muerte y la eternidad; situaciones que, en cambio, han invadido la literatura contemporánea. De modo que, paradójicamente, el personaje desintegrado de nuestros días no evade fácilmente el enfrentamiento a Dios o aún a Jesucristo en su desesperada búsqueda de unidad interior, y es tal vez más “religioso”, más religado que nunca. El ateísmo literario actual consiste rara vez en esa fácil prescindencia de antaño; se acerca más, cuando se da, al ateísmo postulatorio —de esencia trágica— de un Nietzsche, a la decisión de “matar a Dios” y a la militancia antirreligiosa, a la manera de los conmovedores personajes de Dostoiewski. De modo que siempre se está lejos o cerca de Dios, de espaldas o frente a frente, pero difícilmente al margen. La literatura del absurdo puede ser considerablemente religiosa.

Así la frialdad analítica o fenomenológica de un Sartre no oculta en sus obras el exasperado esfuerzo de que Dios no exista, porque **no debe** existir, configurándose su obra entera como una tentativa de signo religioso, invertida pero presente en todas sus afirmaciones. Así la implacable vocación sexual

terrestre de un D. H. Lawrence no está libre de un fuerte sentido de la sacralidad, por más que ésta sólo se intuya en el fondo de nuestros abismos animales. A. Huxley, H. Hesse y Simone Weil, desde perspectivas muy heterogéneas, no han dejado de vivir y escribir frente a una Divinidad de signo entre oriental y gnóstico, acercándose en diversos grados a una vía mística de índole aconfesional que les dé acceso a un Absoluto integrador de la desgarrada esencia humana.

Gunther Gräss, Heinrich Böll y otros alemanes han intentado una enérgica literatura de protesta cuyo repudio a las lacras de la sociedad actual se funda en una tácita o explícita invocación a los valores del Evangelio. Entre los ingleses, el propio Golding ha necesitado recurrir, en sus creaturas de ficción, a una versión antropológica del pecado original como principio clave de la existencia y de su expresión novelística. He apuntado sólo unas muestras dispersas del hecho. La afirmación de fondo me parece convincente: la literatura del personaje antiheroico, de la existencia problemática o del mundo absurdo, si bien revela una desintegración profunda de la conciencia que el hombre tiene de sí y de las cosas, está a menudo más cerca del sentido religioso —pecado y salvación, angustia y plenitud del hombre ante Dios— que la narrativa tradicional, mejor apoyada en el hombre y en el mundo, pero carente de la experiencia religiosa de las ultimidades del alma.

Esta afirmación puede paliar, desde un punto de vista teológico, el desamparado aspecto que ofrece a primera vista el personaje humano en la narrativa contemporánea. La presencia del cristianismo en la literatura, bajo la forma convencional o naturalista de una "creencia", hecho psicológico que se constata entre los demás atributos del personaje, hecho sociológico que se adscribe a otras coordenadas de un ambiente dado, ha desaparecido prácticamente de la creación narrativa. La misma que ha cuestionado al personaje tradicional hasta sus raíces, haciéndolo problemático en su estructura psíquica y en su inserción social, lo ha abierto a una nueva forma de acceso a la experiencia religiosa y a los misterios de la salvación.

Se percibe, en la novela, la misma relación que en lo especulativo media entre el psicologismo y el sociologismo clásicos, por una parte, y la fenomenología y el análisis existencial de hoy por otra. Las conclusiones actuales tienen un signo pesimista y a veces decadente; pero entre un optimismo que hoy consideramos ostentoso, mal fundado y superficial, y un pesimismo que obliga a revisarlo todo hasta los cimientos, las posibilidades de la existencia cristiana aparecen con más autenticidad en la última alternativa.

La salvación de los personajes de Balzac o Stendhal, invulnerablemente terrestres, es un hecho anecdótico, casi risible en su sola formulación literaria; la salvación de los personajes de Kafka o Camus no carece de sentido, e incluso, al margen de la propia idea que tienen de sí mismos, es la sola cosa importante de sus atormentadas existencias. La "conversión" del antihéroe es, pues, posible y necesaria. Ello no ocurrirá en beneficio de una narrativa edificante o ejemplarmente heroica, sino a favor de la reserva de misterio y ultimidad que constituye al hombre como sujeto y objeto de la literatura. Proyectada en la esfera del lenguaje, esta conversión implica recobrar para la palabra el sentido del misterio, evacuando esa astrología narcisista y alejandrina de nuestras estéticas de temporada; renovar esa veta secretísima del hombre, esa dimensión religada de su existencia, capaz de integrarlo como protagonista vivo de una historia y de devolver a la literatura su poder de revelación del ser por la palabra, por el Verbo.