

HUMANISMO Y LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

LA complejidad del momento presente de las letras en el mundo es tal, que difícilmente cabe buscar fórmulas simplistamente caracterizadoras.

Así, mientras por un lado crece—cualitativa y cuantitativamente—un tipo de novela lineal, hecha de sólo acción y pasiones, sin recargo descriptivo y sin acarreo cultural, ostensible al menos (1), por otro, aparecen de cuando en cuando, con una frecuencia suscitadora de comentario, unas narraciones que yo me atrevería a incluir dentro de una posible modalidad de novela: la *humanística*.

Puede que, en un sentido lato, toda novela merezca esa calificación, pero, aun así, cabría considerar que ciertos relatos de Thomas Mann, *La Montaña Mágica*, *Carlota en Weimar*, *Doctor Faustus*, o la mayor parte de los de Aldous Huxley, poseen unas determinadas características, dadas por la variada y densa problemática cultural en ellos inserta, capaces de permitir verlas a la luz de lo que solemos llamar *literatura humanística*, según la fórmula acuñada en el Renacimiento.

El humanismo renacentista fragua unas veces en obras que pudiéramos denominar no creacionales, es decir, sin elementos de ficción: tratados científicos, filosóficos, políticos, la llamada literatura didáctica. Pero otras, ese mismo humanismo se resuelve en obras en las que predomina el elemento ficcional, el esfuerzo creador. El manejo del diálogo, tan característico de la literatura humanística—Erasmus, Luis Vives—, revela ya esa tendencia a servirse de un soporte ficcional para sobre él mover un complejo mundo ideológico.

Una obra como la *Utopía*, de Thomas More, nos serviría de buen ejemplo para entender lo que, en la literatura del Renacimiento, casi podría merecer la calificación de *novela humanística*. Y esto no quiere decir, naturalmente, que Thomas More quisiera escribir una novela, así como tampoco cabría aceptar que en *los coloquios* de Erasmo haya elemento alguno que los acerque—intencional, no estructuralmente—al teatro. Una es la intención del autor, frente a la que, de todas formas, no caben sino frágiles hipótesis, y otro es el resultado o por lo menos lo que nosotros juzgamos resultado, desde nuestra particular perspectiva histórica. De ahí que aun no siendo estrictamente una novela la *Utopía* de More (2) nos lo parezca, e incluso creamos ver en ella el comienzo de un sector muy característico de la literatura inglesa, en el que cabría agrupar obras del tipo de *Los viajes de Gulliver*, de Swift, el *Erewhon*, de Butler, las fantasías narrativas de Wells y las de Huxley, del tipo de *Un mundo feliz*, o *Mono y esencia*.

Lo que de novela haya en todas estas obras depende, en cierto modo, de cómo se quiera leerlas. Así, en el

Erewhon, de Butler, creo percibir una auténtica atmósfera novelesca en los primeros capítulos, con aire de relato de aventuras, atmósfera que luego se va disipando para dejar paso a consideraciones filosóficas, sin apenas apoyo novelesco, es decir, sin la intriga ni el dinamismo propios de la acción con que se abre el libro. En las obras de Wells y de Huxley predomina el elemento novelesco.

El ejemplo escogido, la *Utopía*, de More, nos ha hecho ver cómo una obra no plenamente novelesca en su origen—suponer lo contrario equivaldría a suponerlo también de la *República*, de Platón—puede, sin embargo, alcanzar la consideración de iniciadora de un determinado género narrativo: la llamada *novela futurista*.

Pero aquí nos interesa esencialmente la *novela humanística*, y para mejor percibir sus rasgos, es hora ya de acudir a los ejemplos novelescos citados al principio.

El *doctor Faustus*, de Mann, es evidentemente una novela, y todo lector la siente como tal. Pero, al mismo tiempo y sin que las calidades novelescas de la obra queden rebajadas en un ápice, el lector se da cuenta

de que está ante algo más que una novela, por virtud de un contenido que desborda los normales límites del género (3).

Del *Doctor Faustus*, como de *La montaña mágica*, pueden extraerse páginas y páginas seguidas, y aun capítulos enteros, que, presentados aisladamente, nada parecen tener de novelescos, en el más usual, pero más exacto, sentido que damos a ese adjetivo.

Las discusiones de Nafta y Settembrini, desgajadas de *La montaña mágica*, equivaldrían, a veces, a ensayos aptos para ser leídos fuera del cuerpo novelesco, en el que, sin embargo, alcanzan su pleno sentido. Lo que de ironía, incluso de parodia, más trágica que cómica, de un estéril culturalismo hay en esas discusiones, no se percibe más que en el contexto general, en el ensamblaje novelesco, capaz de cargarlas de intencionada eficacia.

Es decir, que, aunque la lectura de esos fragmentos como tales, aislados de la obra, nos produzca la impresión de que nada tienen de novelescos y de que el autor se ha servido de Nafta y Settembrini para, a su través, mover ideas y símbolos; aunque esta sensación pueda provocarse, no es menos cierto que apenas nos atreviéramos a calificar de superfluo y extranovelesco todo ese contenido. ¿Puede serlo acaso llevando en sus páginas nada menos que el suicidio de uno de los personajes?

Si sólo se tratara de abstracciones simbólicas no nos conmoviera tanto el episodio del suicidio de Nafta. Detrás del verbalismo de éste y de Settembrini hay una sostenida emoción novelesca que alcanza su *clímax* en el sorprendente desenlace del duelo. Lo humanístico—la especulación filosófica, religiosa, cultural—se ha sobrepuesto y fundido a lo novelesco; lo simbólico, a lo tremendamente humano y real.

Y creo que por aquí llegamos a percibir uno de los rasgos decisivos de lo que por *novela humanística* entiendo. Y es que un contenido nítidamente humanístico, el de esas conversaciones de Nafta y Settembrini, al alojarse en un cuerpo novelesco, puede contagiarse de su color y entrar al servicio de la organización narrativa total, incorporándose a ella no como incrustación forzada e insoluble, sino más bien diluadamente, en calidad de elemento funcional que no retarda ni altera el íntimo ritmo narrativo. Yo diría que toda la sutil mecánica novelesca de la obra en cuestión, su especial tono, su auténtico sentido quedan determinados por la inclusión de esos elementos aparentemente extranovelescos. Claro es que para que esto se produzca hace falta que el cuerpo en el que se funden y articulan esos elementos sea una auténtica novela, y que en esa labor de ensamblaje o articulación no falle nunca el pulso narrativo del escritor.

Si una novela fuera sólo sostenida, constante peripetia, las páginas e incluso capítulos enteros del *Doctor Faustus* dedicados a teoría musical o a disquisiciones teológicas, poco tendrían de novelesco (4). Hace falta una más amplia visión para poder valorar esas páginas no sólo en su estricta dimensión cultural, es decir, desde la vertiente humanística, sino también en su puro aspecto narrativo.

Parece, en principio, unas abstrusa paradoja la de valorar narrativamente unas páginas que, por su peculiar contenido, nada tienen de narrativo. No se narra una teoría musical o una especulación sobre la hechicería medieval. Y, sin embargo, esas páginas no narrativas, incluidas en una estructura novelesca, se hacen narrativas *funcionalmente*, al entrar en conexión con los personajes y los hechos que integran el relato, al permitirnos percibir y comprender mejor a unos y a otros.

Otro tanto ocurre en *Esas hojas perdidas*, *Contrapunto*, *Los escándalos de Crome* o cualquiera de las más características novelas de Aldous Huxley. En ellas hay

también una multitud de digresiones sobre arte, política, religión, etc. (5), que equivalen a pequeños ensayos, injertados en un conjunto novelesco de escasa consistencia argumental las más de las veces, por cuanto el tema o lo que actúa de andamiaje del relato es precisamente ese mismo repertorio de especulaciones culturales.

De ahí que las novelas de Huxley me parezcan obras representativas del predominio del ensayo en la literatura contemporánea; predominio tan intenso que permite la fusión de ese género con el novelesco.

Esto explica que me haya permitido hoy situar las novelas-ensayos de Huxley en la línea de las plenamente humanísticas de Mann. Unas y otras se caracterizan por el denso cañamazo cultural de que van entreveradas y que conllevan no como añadidura, como acarreo suplementario, sino como entraña misma de la obra, capaz de darle tema y sentido.

Que Huxley se sirva de las inquietudes culturales de nuestro tiempo para burlarse del huero intelectualismo —de manera próxima a la de Mann en ciertos pasajes de *La montaña mágica*—, no menoscaba la densidad humanística de esas narraciones. Huxley, desde su situación de intelectual genuino, puede condenar por frío y antivital el intelectualismo capaz de desafiarse por lo grotesco, a través de personajes, como los de *Esas hojas perdidas* o *Los escándalos de Crome*.

Pero, tras esa condenación, no se percibe la de la cultura en sí, la de los más puros valores humanísticos. Por el contrario, se adivina su defensa, el deseo de un nuevo humanismo, más cálido y más ahincado en lo vital, despojado de excesivo cerebralismo y, sobre todo, de técnica; un humanismo que salvaguarde lo más noble y espiritual del hombre. Por eso, la misma civilización contemporánea que tan grotesca y hasta tan monstruosa resulta, vista con el prisma de *Contrapunto* o de esas otras novelas citadas, casi parece humana y suscitadora de ternura, comparada con la civilización tecnificada y sin alma de *Un mundo feliz*. Huxley previene en esta novela a la sociedad actual, de a dónde puede conducirse el fetichismo técnico, de cómo una supercivilización desemboca en la muerte del auténtico humanismo.

Queda así justificado el que las novelas huxleyanas me parezcan tan legítimamente humanísticas como *La montaña mágica* o el *Doctor Faustus*, de Mann. En esta última se percibe el amor del novelista por la cultura occidental. Aunque la tentación demoníaca esté tras el excesivo culturalismo, cabe creer y confiar en los valores humanísticos como defensores de ese tan amenazado mundo occidental.

Es la cultura tecnificada, convertida en fórmulas y palabrería, la que Mann y Huxley condenan. Pero la cultura vital queda en pie, no tocada por esa condenación. No otra cosa parece revelar el tono encendido y noblemente humanístico de las mejores páginas del *Doctor Faustus*.

Si en nuestros días son ya bastantes los filósofos que se sirven de la novela para dar expresión a sus ideas, y si este mismo género es también uno de los más poderosos movilizados de doctrinas políticas, no puede sorprender demasiado que el humanismo actual encuentre refugio en él. Con esto no se hace sino incidir en una tradición literaria que cuenta con nombres tan ilustres como el de Goethe.

Lo que de otra manera expresado nunca hubiera podido pasar de un estático plano especulativo, se dinamiza dramáticamente al encarnar en novela y al conectarse con hechos y seres de ficción. La dramatización afecta a la forma y al mismo contenido, susceptible de ser aprehendido por el lector no como meditación única de un ser, sino como diálogo y conflicto de varios. (Huxley y Mann hablan muchas veces por boca de sus personajes, pero éstos no siempre reflejan la ideología de sus autores. La ironía, el escepticismo, incluso la contradicción caben en el esquema literario de la novela mejor que en el del simple ensayo. Con lo cual, además de ganar la meditación en profundidad, al ser sometida a choque y disputa, se consigue esa comentada tensión dramática o los espléndidos efectos de humor de Huxley. La adscripción o no adscripción del autor a lo que sus personajes exponen, permite una libertad aún mayor de la que ya el ensayo entraña.)

La novela al servicio de un humanismo auténtico y a tono con nuestro tiempo, es, en casos como los que aquí he citado, una espléndida realidad y una aún más espléndida esperanza, pues mientras subsista, de una forma u otra, el puro quehacer humanístico, cabe creer que el hombre sigue sin renunciar a su mejor patrimonio: la vida del espíritu.

MARIANO BAQUERO GOYANES

(1) Una novela al estilo de las más características de John Steinbeck. (Recuérdese su oficio de guionista cinematográfico, capaz de repercutir en la estructura, sencilla y eficaz, de sus novelas.)

(2) Sí lo es, en cambio, el *Criticón*, de Gracián, pese a su formidable carga simbólico-humanística. En ella lo ficcional desempeña, en última instancia, un papel tan ancilar como en el libro inglés. Ahora bien, el esfuerzo creador, la misma manera narrativa, la estructura toda de la obra revelan la presencia del molde *novela*, más huido o desdibujado en la obra de More, como no podía menos de suceder dada la intención del autor y su alejamiento de lo propiamente novelesco.

(3) Realmente no se puede hablar de límites del género. La flexibilidad de la novela hace de ella instrumento adecuado para todos los cruces, experiencias y servicios. El acarreo humanístico que una novela puede llevar consigo sería, así considerado, un ejemplo más a favor de esa permeabilidad del género y de la elasticidad de sus límites. (Vid. mi ensayo «Sobre la novela y sus límites» en *Arbor*, núm. 42, junio, 1949.)

(4) Que el problema novelesco de dinamismo o quietud, acción rica en peripecias o ahondamiento estático en la caracterización psicológica de los personajes, está hoy en un primer plano de atención, lo revela un inteligente comentario de García Escudero en su sección «Tiempo», de *Arriba*, núm. del 7 de febrero. Al aludir en su comentario a un reciente ensayo mío, *Sobre un posible retorno a la novela de acción*, García Escudero se declara decidido partidario de ésta, y niega substantividad a la llamada «novela psicológica», entendiendo que toda auténtica novela lo es, por cuanto comporta acción con personajes, es decir, con caracterización psicológica de éstos.

En mi ensayo el complejo calificador «novela de acción» se utilizaba casi como equivalente de «novela de aventuras» o, por lo menos, de novela dinámica y abundante en peripecias puramente exteriores. De ahí que la que yo llamaba «nueva estimativa» de la novela de acción se refiriese a la revalorización que el ingrediente «aventuras» ha experimentado en nuestros días. Por eso, aunque comparto el juicio de García Escudero de que la novela de acción es la novela, la auténtica, creo lícito el distinguir entre acción (*aventuras*) y acción psicológica, *fluir* de almas. *La leyenda de Madala Grey*, de Clemence Dane, es una auténtica novela y lo es en un plano estrictamente psicológico, ya que el relato apenas supone acción exterior, movimiento espacial. Al hecho de que una gran densidad psicológica pueda darse ligada a una trama rica en movimiento, en *aventuras*, es a lo que quise aludir esencialmente en dicho ensayo.

Si los mejores novelistas de nuestros días, como Graham Greene, tienden a evitar esa disociación, fundiendo aventuras y densidad psicológica—acción con personajes, como certeramente dice García Escudero—no cabe más que desear, con el comentario de *Arriba*, el pleno logro de esa iniciada fusión.

(5) Un crítico literario inglés, J. Isaacs, dice en un reciente ensayo que las novelas de Huxley presentan un carácter enciclopédico—como, en cierto modo, las de Hermann Broch—, repletas de disertaciones sobre historia, sociología, música, arte, filosofía, los reflejos condicionados de Pavlov, sobre cuantas cosas existen bajo el sol. (Vid. J. Isaacs, *An assessment of twentieth century literature*, Londres, 1951, pág. 121.)