

Documentos imprimibles

Unidade 10: O século XX: os novos enfoques da literatura e as transformacións dos xéneros literarios

Índice de contidos:

1. A crise do pensamento decimonónico e a cultura de fin de século
2. A quebra da orde europea: a crise de 1914
3. As innovacións filosóficas, científicas e técnicas, e a súa influencia na creación literaria
4. O existencialismo e o marxismo
5. A consolidación dunha nova forma de escribir na novela
6. O nacemento do heroe contemporáneo
7. A trama policial
8. Autores e obras máis significativas
9. Selección de textos [material de obrigada lectura]

1. A crise do pensamento decimonónico e a cultura de fin de século

O século XIX non rematou ata a primeira guerra mundial (1914). Entre 1870 e 1914 existe unha certa unidade que se coñeceu como a *gran ilusión*: un longo armisticio entre as grandes potencias que, a pesar da crise económica de 1873, resultou o período de máis rápida expansión económica nunca visto na historia.

O pensamento abstracto dese período segue soando a século XIX. Pero entre os aspectos de posible novidade, cabe sinalar dous importantes: primeiro, a ciencia abandona a linguaxe; segundo, as filosofías inician unha pluralización de linguaxes que impedirá o entendemento entre si, e mesmo recoñecerse mutuamente como tales *filosofías*. O propio Nietzsche afirmou que a linguaxe establece limitacións para a vida mental.

A mentalidade típica e dominante de fin do século XIX é o positivismo (que, nese momento, sería encarnación do racionalismo). Aínda así, por un lado, van existir os que prolongan e renovan os ideais anteriores ao positivismo (o idealismo e aínda o kantismo); polo outro, prodúcese unha división entre os que desexan prescindir do positivismo –racionalista– e os que intentan darlle formas novas, ás veces paradoxais. Prodúcese entón unha crise do positivismo de tendencia racionalista.

No ámbito intelectual, esta actitude podíase definir negativamente como rexeitamento do metafísico para aterse aos datos, ao percibido; pero, segundo Lenin, se o único que conta é a sensación directa, sen distanciala da elaboración mental e o modelo teórico, entón o universo igualmente podería reducirse a un feito mental, e, en última instancia se se desexa, divino.

O vienés Ernst Mach (1836-1916), ao formular o positivismo como o sistema de termos con estrito sentido físico, convertéao en algo tan redutor e aínda aniquilador, que por forza tiña que promover unha compensación noutros terreos, sequera fosen irracionais e antifilosóficos. Para el non tiña sentido a separación entre o psíquico e o físico, entre un *dentro* e un *fóra*, senón que só había elementos dun mesmo tipo, que, segundo o momento da observación, estarán dentro ou fóra. En consecuencia, Mach declara o carácter ficticio, arbitrario e accidental do *Eu*, que non pasa de ser unha unidade ideal, para a economía do pensamento (non unha unidade real).

Con respecto ao idealismo, hai que dicir que o seu renacemento non se produce en Alemaña, senón en Italia e Inglaterra. En Alemaña aínda retrocede máis, a un determinado neokantismo. Maniféstase este neokantismo nas escolas de Marburgo (Hermann Cohen e Paul Natorp) e de Baden (Ernst Cassirer).

Entre os neokantianos e un relativo retorno a Hegel sitúase Wilhelm Dilthey (1833-1911), que prepara moitos dos conceptos e termos básicos da modernidade. Segundo Dilthey, a mente humana vai cambiando de visión do mundo segundo as épocas da historia e os temperamentos persoais; este cambio condiciona o conxunto do saber en canto fundamentado no conxunto da experiencia. Nesa evolución histórica, cada época presenta un carácter dominante que condiciona a cultura entón vixente. Este relativismo é precisamente o trazo típico das ciencias que Dilthey pretende consagrar como non menos lexítimas ca as ciencias tradicionais, as de base fisicomatemática: as ciencias do espírito.

En Inglaterra o hegelianismo aparece algo esvaecido, e en Italia Benedetto Croce invoca a Vico para chegar a Hegel, pero quitándolle a este o seu esqueleto

dialéctico ao considerar a realidade identificada co espírito. España recibe a influencia de Krause, pensador alemán con riscos de hegeliano e moito de kantiano.

Nesta situación, ten lugar a aparición da primeira escola americana de pensamento: o pragmatismo. Este pensamento ten moito de positivista, en canto práctico e antimetafísico, pero non é moi racionalista nin segue o determinismo positivista, senón que exalta a liberdade e a enerxía individual para abrirse paso e ascender na vida, baixo o criterio do bo resultado e do éxito. Esta escola foi creada por S. Peirce (1839-1914), pero o autor máis famoso foi William James (1842-1910), que propón unha filosofía da acción baseada nun empirismo radical: percibimos o mundo no seu conxunto, sen conceptos nin ideas, cun sentido individual da vida e a marcha do cosmos.

Pero os filósofos ou pensadores máis determinantes da época foron Bergson, Husserl, Weber, Freud e Rusell.

Henri Bergson (1859-1941), filósofo francés que basea o seu sistema filosófico na intuición dos datos da conciencia liberada da idea do espazo e da noción científica do tempo.

Edmundo Husserl (1859-1938), filósofo alemán defensor da fenomenoloxía pura ou ciencia da esencia.

Max Weber (1864-1920), sociólogo e economista alemán que cre que a crecente racionalización do mundo é un perigo para o individuo. Contra esa racionalización, o espírito nacional pode ser benéfico coa axuda de *caudillos carismáticos* capaces de intuír altos destinos.

Sigmund Freud (1856-1939), psiquiatra austríaco creador da teoría da psicanálise e da doutrina do subconsciente. A análise de Freud é determinista, con pouca marxe para a liberdade: todo feito humano procede dunha base de causas, xeralmente abondo complexa e profunda para vela, pero que el se dedicaría a rastrexar con habilidade.

Bertrand Russell (1872-1970), filósofo e matemático inglés cofundador da lóxica simbólica. Para el a matemática, na medida en que é verdadeira, non é real, e viceversa; a física consiste en tautoloxías e xeografía. Conserva do positivismo a súa tendencia lingüística á expresión inequívoca, que en Rusell o ideal é darlle a cada feito individual unha expresión.

2. A quebra da orde europea: a crise de 1914

Entre 1870 e 1914, época chamada da *grande ilusión*, prodúcese unha certa unidade, definida polo longo armisticio entre as grandes potencias, que, a pesar da crise económica de 1873, foi o período de máis rápida expansión económica nunca visto na historia, con centro en Gran Bretaña, que aplica unha política de liberdade mercantil e financeira. Pero na mesma cima do liberalismo (1873) xa empeza a súa lenta crise, aínda que falte moito para que trala guerra se inicie o neomercantilismo.

Ao longo daqueles anos, 1870-1914, prodúcese un reaxustamento entre os grandes poderes, nalgúns casos un verdadeiro cambio de alianzas, xunto coa aparición doutros importantes poderes fóra de Europa, feitos que preparaban inconscientemente o desastre da guerra.

Convén que falemos de imperios e non de nacións, e que distingamos entre imperios anticuados (Rusia, Austria-Hungría, o Imperio turco, China), os imperios renovados (Gran Bretaña, Francia) e os imperios nacentes (Alemaña, Xapón, Estados

Unidos). A traxedia deste período e da primeira metade do século XX comeza con Alemaña, que, aínda empezando a ser unha nación, xa devecía un imperio, incluso con colonias en África e o Pacífico, e que, aínda cunha clase dirixente semifeudal, se pon á cabeza da ciencia e da técnica. Prodúcese, entón, uns desprazamentos lentos pero inexorables: Rusia, con Prusia-Alemaña e Austria-Hungría, acode á chamada de Francia, que quere formar con ela unhas tenaces ao redor das dúas potencias xermánicas, aliadas trala derrota austrohúngara de Sadová. Gran Bretaña, aínda que de mala gana, ten que abandonar o seu espléndido illamento para facer fronte á ameaza de Alemaña, que, con Alsacia e Lorena, aspira á hexemonía do carbón e a siderurxia, ao igual que ocorre coa da ciencia e a técnica, e dispónse a constituírse noutra gran potencia militar nos mares e a dominar os Balcáns, aliada co Imperio turco (motivo suficiente para que Rusia acepte a alianza con Francia). Xapón queda aínda moi lonxe, aínda que xa en 1905, derrotando aos rusos, pon o pé na vangarda do poder mundial. En Europa aínda non se fala abertamente de que Estados Unidos, ademais de estenderse enormemente no seu mercado interior, dá un gran paso cara ao seu protectorado sobre Latinoamérica, asumindo os restos españois no Caribe (Porto Rico e Cuba, aínda que esta sexa nominalmente independente). A primeira guerra mundial será o que sitúe a Estados Unidos na conciencia dos máis despistados europeos, antes que a segunda guerra represente a plenitude do seu imperio, xa como imperio virtualmente único dos países non comunistas.

A guerra de 1914-1918 asumíuse coma un feito clásico: Alemaña tiña présa, antes de que Rusia estivese desenvolvida, en afianzar a súa vitoria de 1870, agardando, equivocadamente, que Gran Bretaña permanecera neutral e aceptara unha flota alemá da mesma orde; polo outro lado, pensouse nunha campaña contra a presunción alemá, que empezaría co outono para estar na casa polo Nadal. Pero resultou algo nunca imaxinado: politicamente, fundíronse os tres grandes imperios anticuados (Rusia, para dar paso a unha economía comunista) e o novo imperio dos apresurados e intrusos alemáns. Culturalmente, a guerra resultaba xa un pouco retrasada e arcaica ao lado das grandes revolucións mentais que se iniciaron arredor de 1910. Pero serían moi poucos os que tomaran parte no arranque da *vangarda*. A inmensa maioría, incluso das xentes de cultura, seguía desenvolvendo as dialécticas postas en marcha no século XIX.

3. As innovacións filosóficas, científicas e técnicas, e a súa influencia na creación literaria

A finais do século XIX, coa mentalidade positivista como conciencia básica do período áureo liberal, sobre un fondo de progreso técnico e dominio colonial do mundo, empezan a saír á superficie da atención xeral algúns pensadores radicalmente desconformes co sentir dominante, desde puntos de vista por completo diversos entre si. Trátase, fundamentalmente, de tres autores, á vez grandes pensadores e grandes literatos, de diferentes momentos do século XIX pero que empezan a ser lidos case á vez no seu final, con incalculables efectos sobre a situación xeral da literatura: o primeiro, ignorado ou esquecido ata medio século despois da súa morte, e o de máis lenta e problemática difusión, é o danés Søren Kierkegaard; o segundo, o alemán que cuestiona o sistema económico e a súa mentalidade Karl Marx; o terceiro, finalmente, o tamén alemán Fridrich Nietzsche, crítico dos valores e da mente humana. Son tres ataques ao sentido vixente da linguaxe, cuxas consecuencias superaban calquera medida clara: en Kierkegaard, partindo da ironía literaria, a toma de conciencia da estancia máis orixinal e radical do cristianismo, no que a linguaxe ten que empezar por ser *comunicación indirecta*, precisando a *reduplicación*, é dicir, ser vivido e cumprido, para ser verdadeiro; en Marx, a posta ao descuberto das necesidades materiais e os

intereses económicos, coa súa sucia trama de inxustiza, no sistema capitalista vixente, todo isto oculto na fala moral e cultural da sociedade establecida; en Nietzsche, a relativización de todos os presuntos valores por primeira vez nun gran escritor e pensador, partindo do recoñecemento explícito da estrutura lingüística da propia mente humana, coa súa consecuente limitación, se se quere, arbitraria.

Nas últimas décadas do século, se o nome de Marx se mencionaba algo no ámbito político, máis ben procurábase calar no ámbito cultural e académico; por entón, da existencia de Nietzsche sabían moi poucos (Wagner e uns cantos máis), ata pouco antes do momento en que cae en completo trastorno mental, a comezos de 1889, precisamente mentres o empezaba a difundir o danés Georg Brandes, que tamén empezaba a rescatar do esquecemento a obra de Kierkegaard, logrando coas súas traducións que fose lido nalgúns ambientes xermánicos. En España é Unamuno quen descubre a Kierkegaard e o adopta coma un *irmán*. Cada un destes tres autores, de modo e en grao diversos, aparecen rodeados de múltiples malentendidos. Entre as grandes sacudidas do século XX, sempre se terá a impresión de que o que se fai é extraer as consecuencias dalgúns grandes do século XIX.

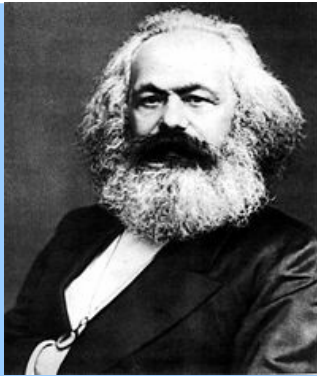


Søren Kierkegaard

Søren Kierkegaard (1813-1855) recibiu de seu pai unha severa educación relixiosa. Estudou teoloxía en Copenhague, onde se doutorou en 1840 coa tese *Sobre o concepto da ironía*, pero non seguiu a carreira de cura. Grazas a un pequeno capital que lle deixou seu pai puido dedicarse á composición dos seus libros; publicou cerca de trinta obras, a maior parte baixo pseudónimo. A súa vida estivo dominada por angustias case obsesivas, relacionadas con algunha circunstancia familiar descoñecida, á que alude repetidamente; tamén foi obxecto da súa angustiada preocupación a cancelación do seu compromiso matrimonial con Regine Olsen.

Kierkegaard polemizou con Hegel, contra o que afirmou a inutilidade da dialéctica obxectiva e racional: esta é ilusoria porque o conxunto de contradicións que pretende resolver son insolubles, e tamén abstracta, porque a realidade, que é o individual, se lle escapa. Na súa crítica á dialéctica hegeliana, maniféstase a orientación antisistemática e antiintelectualista da filosofía de Kierkegaard; esta orientación baséase na afirmación da prioridade da existencia sobre a esencia: a esencia é ideal e por iso pensable, pero non corresponde á existencia caracterizada pola individualidade e inabarcable por determinacións abstractas. A filosofía debe abandonar a crenza na correspondencia entre razón e ser, para intentar a captación do individual en toda a súa riqueza de contido. Por iso Kierkegaard renuncia ao que considera especulacións abstractas para ocuparse da comprensión da existencia humana, único punto de partida posible para a consideración de calquera realidade. En *Ou isto ou o outro* (1843) expón as alternativas que se lle presentan ao home entre a vida estética, que só procura a satisfacción do instante, e a vida ética, fundada no deber, pero salienta por enriba das dúas a vida relixiosa. En *O concepto da angustia* (1844), considera a existencia humana como un paradoxo debido a que o home está suspendido entre a súa propia duración finita e a duración infinita que se lle revela dalgunha maneira; da imposibilidade de resolver este paradoxo deriva a angustia, na que o home descobre que este é un modo de ser máis específico. Nos últimos anos da súa vida, Kierkegaard sostivo unha violenta polémica contra as tendencias racionalistas imperantes na Igrexa danesa.

O pensamento de Kierkegaard é un dos principais precedentes do existencialismo. Durante a súa vida non exerceu practicamente ningunha influencia; só a finais do século XIX foi descuberto como un dos primeiros pensadores que formularon o problema da subxectividade. Influíu en Heidegger, Jaspers, Barth, Sartre e Unamuno. Entre as súas obras están ademais: *Migallas filosóficas* (1844), *Etapas do camiño da vida* (1845), *Postscriptum ás migallas filosóficas* (1845-1846), *A enfermidade moral* (1849) e *A escola do cristianismo* (1850).



Karl Marx

Karl Marx (1818-1883), do que xa falamos en apartados e unidades anteriores, foi fillo dun avogado hebreo de formación e tendencias moderadamente ilustradas e liberais. Estudou na súa cidade natal, Tréveris, e aos dezasete anos empezou a carreira de dereito na universidade de Bonn. Trasládase á universidade de Berlín (1836) e entón orientouse máis cara á filosofía e a historia. Nesta época moceou con Jenny von Westphalen, filla dun funcionario de nobreza recente. En Berlín vive intelectualmente nas ideas da Ilustración.

En Berlín domina a filosofía hegeliana que está dando lugar a unha tendencia progresista e democrática, na que axiña se sitúa. Estes cambios van acompañados dunha crise depresiva que non impide que cara a 1837 Marx sexa xa un mozo hegeliano de esquerda bastante típico, que aplica a filosofía como un instrumento crítico da sociedade existente. Pero pronto esperta no mozo Marx unha sensible conciencia dos problemas sociais; reproba determinadas situacións por seren resultado dun estado clasista que non cumpre coa idea do estado como realización da eticidade, da especificidade humana.

Por estes anos, Marx tivo coñecemento do movemento obreiro francés e inglés e do socialismo e o comunismo utópicos de Fourier, Owen, Saint-Simon e Weitling. En 1843 súmase á emigración alemá en París, casa e coñece a Heine, Börne, Proudhon e Engels. A amizade con Engels supuxo para Marx a convición de que tiña que estudar profundamente os problemas económicos. Nesta fase da súa evolución intelectual e moral coincide coa utilización do pensamento de Feuerbach como correctivo do idealismo de Hegel. Entre 1843 e 1844 aparecen os primeiros traballos transcendentais para a comprensión da súa evolución intelectual.

En 1845 ten que abandonar París e vaise a Bruxelas, e en 1847 a Londres. Desta etapa son as obras nas que formula o materialismo histórico (*A sagrada familia*, *A ideoloxía alemá*, *Miseria da filosofía*, e o *Manifesto do Partido Comunista*, 1847-1848). En 1847 era Marx membro da Liga dos comunistas e traballaba intensamente na organización do movemento obreiro. En 1848, igual que Engels, pasa a Alemaña para colaborar persoalmente na revolución democrática. Fracasada a revolución, trasládase de novo a París e a Londres, de onde xa non se moverá desde 1849. En 1850 disólvese a Liga dos comunistas. A partir de 1850, os seus padecementos son moitos: pobreza, enfermidade, esforzo. Por esta época inicia a preparación dos materiais para *O capital* (1867), libro que aínda vai sufrir moitos cambios respecto dos proxectos iniciais de Marx. Desta época son os textos: *Contribución á crítica da economía política*, *Esbozo a unha crítica da economía política* e *Teoría sobre a plusvalía*. Todos eles son preparatorios de *O capital*. Tres anos antes da aparición de *O capital* (Vol. I), fundouse a Asociación Internacional de Traballadores (AIT), a Internacional por antonomasia, da que foi destacado colaborador e militante, pero tivo enfrontamentos con Bakunin. Marx expón a súa doutrina en *O capital*, no que, fundándose nunha concepción materialista dos feitos económicos e históricos, considerou que o capitalismo, ao concentrar a riqueza en poucas mans, non poderá resistir o asalto dos traballadores agrupados e organizados, os cales se apoderarán, nunha sociedade colectivista, dos medios de produción e cambio.



Friedrich Wilhelm Nietzsche

Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) estudou filoloxía clásica nas universidades de Bonn e Leipzig; nesta cidade leu por primeira vez a Schopenhauer, cuxa filosofía o entusiasinou. En 1869 ocupou unha cátedra en Basilea, onde coñeceu a R. Wagner, co que mantivo unha grande amizade que rompería máis tarde. En 1878 renuncia á cátedra por razóns de saúde. Establecido en Italia e Suíza, inicia un período de intensa actividade literaria, turbado por frecuentes crises nerviosas e rodeado dun ambiente hostil, mentres agarda un éxito que non chega. En 1889 sofre unha crise de loucura da que non se recuperará xamais.

A filosofía de Nietzsche parte da crítica de Schopenhauer ao racionalismo hegeliano e intenta, por camiños similares aos daquel, superar as súas conclusións pesimistas. Na súa obra poden distinguirse tres períodos:

- No primeiro, que vai desde os seus estudos en Leipzig ata 1877, seguiu a Schopenhauer e Wagner. Desta época son: *A orixe da traxedia* (1872) e *Consideracións intempestivas* (1873-1876). Nietzsche exalta o dionisiaco, que interpreta como encarnación da vontade de vivir, fronte ao apolíneo, que representa a fuxida diante da vida. Nesta época, o seu ideal estético é o drama wagneriano que sintetiza ambas formas.
- O segundo período está representado por *Humano, demasiado humano* (1878) e *O viaxeiro e a súa sombra* (1879). Nestas obras exalta a Ilustración, principalmente a Voltaire, polo seu interese polo humano, pero rexeita o seu culto ao progreso.
- O período de madurez iníciase con *Auroras* (1881) e *A gaia ciencia* (1881-1887) e continúa con *Así falaba Zaratustra*, escrita entre 1883 e 1884 e publicada en 1891, *Máis alá do ben e do mal* (1886), *Xenealoxía da moral* (1887), e outras de menor transcendencia. As doutrinas deste período parten da concepción da vida como dor, loita e irracionalidade que aprendera de Schopenhauer, pero rexeitando a actitude de resignación. Nietzsche propón a aceptación da vida tal como é, espontaneamente, do que espera que xurda a transformación da dor en ledicia. Deste punto de partida deriva unha apaixonada e radical crítica aos valores da cultura europea, que se aplica en primeiro lugar ao cristianismo (expoñente máis claro da moral da resignación), pero tamén a aquelas ideoloxías que, negando o cristianismo, dan unha versión distinta dos mesmos valores (igualitarismo liberal ou socialista). O rexeitamento dos valores establecidos supón a non aceptación do pensamento racional e científico; considerando falso e ilusorio o obxectivismo da ciencia, propón a intuición e a imaxinación artística como representación do mundo. O resultado da moral establecida é o empobrecemento do home e o diagnóstico que dá á cultura que a sostén, a decadencia. Nietzsche considera que o seu destino é abrir unha nova perspectiva: a volta á vida e a subversión de todos os valores, realizada pola vontade forte e creadora que acepta o risco da destrución, a vontade de poder. A realización dese ideal é o *superhome*. A filosofía de Nietzsche é a formulación máis completa do irracionalismo moderno. Tivo grande influencia no nacionalsocialismo, pero tamén en tendencias esquerdistas radicais.

A partir de 1900, a imaxe do home, da materia e do Universo viuse incrivelmente modificada pola acción investigadora de grandes estudosos como Einstein, Planck, Bohr, etc. O progreso non parte da observación, coma no século XVII, senón de postulados teóricos, matemáticos ás veces, que a experimentación e observación confirmarían posteriormente. Parte das conquistas teóricas mostráronse susceptibles de aplicacións prácticas, algunhas na tecnoloxía militar. O científico viuse na obriga de pensar na utilidade dos seus traballos, aínda que noutros momentos defendera a importancia para a humanidade da apertura de novos horizontes á marxe da súa aplicación. A preocupación da comunidade científica pola aplicación ou non dos avances marca de carga moral todos os novos descubrimentos, segundo sexa a súa utilización última en beneficio ou en prexuízo da humanidade.

O progreso da ciencia no século XX levouse a cabo continuamente en medio de debates, revisións, teorías en cadea que tiran abaixo as teorías anteriores. Este progreso requiriu o traballo coordinado de investigadores e a aparición de novos campos e especialidades. Aínda con excepcións, a maioría dos descubrimentos experimentais teñen lugar no seo de equipos e as revolucións teóricas son obra dun científico excepcional.

A investigación científica resulta custosa, require instalacións e aparatos cada vez máis caros, ademais do sostemento de numerosos equipos de científicos. Hai países que dedican gran cantidade de presuposto ás investigacións, que logo recuperan rexistrando patentes ou fabricando instrumental, e outros que van a remolque. Pero o maior pulo provócano as universidades cos proxectos de investigación.

Os avances tecnolóxicos adquiren o carácter de serie continua: teléfono, automóbil e máquina de escribir convertéranse en útiles cotiáns dun crecente número de cidadáns. O saber puro e aplicado pertencerá a case todos os niveis sociais.

O progreso no coñecemento científico e a asunción da súa transcendencia polos poderes públicos supoñen unha nota definitoria do século XX. Xa antes de 1914 a crenza de que as matemáticas constituían a base instrumental para o coñecemento da realidade física estaba firmemente asentada. As fronteiras da ciencia renóvanse continuamente e o seu progreso asombroso converteuse nun signo dos novos tempos.

Os avances son increíbles durante todo o século XX e, como mostra, baste esta relación de resultados entre 1900 e 1914:

- Planck desenvolve a teoría cuántica dos átomos.
- Zeppelin realiza o seu primeiro voo coa súa aeronave.
- Pavlov experimenta sobre os efectos condicionados.
- Marconi logra a telegrafía sen fíos sobre o Atlántico.
- Santos-Dumont impulsa a navegación aérea.
- Os irmáns Wright voan no seu aeroplano.
- Einthoven inventa o electrocardiógrafo e Artom o radiogoniómetro.
- Korn dá a coñecer a telefotografía.
- Einstein propón a teoría da relatividade e define o fotón.
- Junker fabrica o motor de dobre émbolo.
- Baekeland obtén a baquelita.
- Lee de Forest inventa a válvula de radio.
- Brandenberger elabora o celofán.
- Ehrlich e Hata descubren o salvarsán.
- Torres Quevedo diseña o transbordador aéreo.
- Aparece o plástico.

- Haber obtén o amoníaco sintético.
- Claude descobre a luz de neón.
- Rutherford presenta un modelo de átomo.
- Carrier crea o aire acondicionado.
- Curtiss inventa o hidroavión.
- Holts descobre a vitamina C.
- Ford desenvolve a cadea de montaxe de automóbiles.
- Coolidge aplica o filamento de tungsteno á luz eléctrica.
- Mc'Collum descobre as vitaminas A, B, e D.
- Logo, durante a guerra, virá a teoría xeral da relatividade, o primeiro aeroplano, etc.

4. O existencialismo e o marxismo

Co nome de *existencialismo* désígnase un amplo movemento filosófico que se desenvolve en Europa principalmente entre a década de 1930 e 1950. Ademais do existencialismo *sensu stricto* do filósofo Jean-Paul Sartre e de novelistas como Simone de Beauvoir ou Albert Camus, inclúense tamén baixo esta rúbrica, non sen certa polémica, as filosofías existenciais de Grabiél Marcel, Karl Jaspers e Martin Heidegger, así como a teoloxía existencial de Karl Barth, entre outros. Como precursor de todos estes autores, adóitase mencionar o pensador danés Søren Kierkegaard, e sinálase como obra clave deste pensamento *O concepto de angustia* (1844).

O enfoque existencialista da filosofía posúe unha tintura pesimista e trágica, acentuada polo tratamento de temas como a morte, a angustia, as situacións límite, o absurdo da vida, etc. É precisamente esta compoñente do existencialismo a que máis o ten achegado á literatura, algo que contribuíu á súa difusión popular nunha época marcada polas guerras mundiais (propicia para o acollemento destas cuestións). Os existencialistas enfróntanse de diferentes xeitos ao aspecto trágico da vida. Atendendo á cuestión da existencia de Deus, é común dividir o existencialismo filosófico en tres tipos:

a. *Existencialismo relixioso* (Jaspers e Marcel): Jaspers e Marcel ven unha posibilidade de superación do nihilismo en certas experiencias existenciais, irreducibles a unha explicación racional que abren ao ser humano á transcendencia divina. Marcel, por exemplo, sèrvese da fe cristiá para abeirar a crenza en Deus e asumir a esperanza dunha vida eterna alén da morte aparente á que nos destina esta existencia humana no mundo. As principais obras destes autores son: G. Marcel, *Diario metafísico* (1927) e K. Jaspers, *Filosofía* (1932).

b. *Existencialismo ateo* (Sartre): Sartre conclúe que a existencia humana está condenada ao fracaso, xa que consiste nunha aspiración a ser como Deus, mais este é para Sartre unha realidade inexistente e absurda. De aí que a existencia humana careza de sentido e estea tamén condenada ao absurdo. É importante a súa obra *O ser e a nada* (1943).

3. *Existencialismo agnóstico* (Heidegger): Heidegger, en cambio, mantén as súas análises existenciais nun plano neutral e descritivo sen extraer ningunha conclusión respecto do sentido da existencia humana ou sobre o tema da existencia divina. A obra máis significativa é *Ser e tempo* (1927).

O marxismo é o conxunto de doutrinas políticas e filosóficas derivadas da obra de Karl Marx e de Friedrich Engels. Marx e Engels baseáronse na filosofía dialéctica de Hegel e materialista de Feuerbach, como xa comentamos (*vid.* apartado anterior),

na economía política de Adam Smith e David Ricardo, na economía ricardiana e no socialismo francés do século XIX para desenvolver unha crítica científica e revolucionaria á sociedade contemporánea, recollida da maneira máis sistemática na obra, *O capital: crítica da economía política*.

Con todo, o marxismo sobrepasou as ideas dos seus precursores e converteuse nunha corrente política-teórica que abrangue unha ampla gama de pensadores e militantes, non sempre coincidentes e asumindo posicións teóricas e políticas ás veces antagónicas. Máis ca unha filosofía, o marxismo é a crítica radical da filosofía, principalmente do sistema filosófico idealista de Hegel. Mentres para Hegel a realidade se fai filosofía, para Marx a filosofía precisa incidir sobre a realidade. O núcleo do pensamento de Marx é a súa interpretación do home, que comeza coa necesidade humana. A historia iníciase co propio home que, na busca da satisfacción de necesidades, traballa sobre a natureza. A medida que realiza este traballo, o home descóbrese como ser produtivo e pasa a ter consciencia de si e do mundo. Percibe entón que *a historia é o proceso de creación do home polo traballo humano*.

Segundo algúns teóricos, os dous elementos principais do marxismo son o *materialismo dialéctico*, para o cal a natureza, a vida e a consciencia se constitúen de materia en movemento e evolución permanente, e o *materialismo histórico*, para o cal o modo de produción é a base determinante dos fenómenos históricos e sociais, inclusive as institucións xurídicas e políticas, a moralidade, a relixión e as artes. Para outros, en cambio, non existe o materialismo dialéctico esbozado por Engels e desenvolvido por Lenin e Stalin, mais é unha expresión inexistente en Marx, que falaba de dialéctica e método dialéctico e non de *materialismo dialéctico*.

A teoría marxista desenvólvese en catro niveis de análise (filosófico, económico, político e sociolóxico) ao redor da idea central de mudanza. Nas súas *Teses sobre Feuerbach* (1845, publicadas en 1888), Marx escribiu: «Ata o momento, os filósofos a penas interpretaron o mundo; o fundamental agora é transformalo». Para transformar o mundo é necesario vincular o pensamento á práctica revolucionaria. Interpretada por diversos seguidores, a teoría tornouse unha ideoloxía que se estendeu a rexións de todo o mundo á que lle foron engadindo características nacionais. Xurdiron así versións como as dos partidos comunistas francés e italiano, o marxismo-leninismo na Unión Soviética, as experiencias no leste europeo, o maoísmo na China e Albania e as interpretacións de Corea do Norte, de Cuba e dos partidos únicos africanos, nos que se mestura ata con ritos tribais. As principais correntes do marxismo foron a social-democracia, o bolquevismo e o esquerdismo.

Practicamente todas as artes recibiron influencia do marxismo a través de teóricos que buscaron importar as ideas da loita de clases e da importancia da inclusión dos intelectuais nestas discusións. Na literatura, por exemplo, nos anos 70, a chamada *crítica marxista* proclamaba que a análise de textos literarios debería desconsiderar o estudo biográfico do autor e fixarse na análise dos acontecementos de ficción a partir da visión da loita de clases. Esa perspectiva, en todas as artes, desenvolveuse nun cerco da liberdade de moitos artistas que se viron desprestixiados por críticos e pola clase artística, en caso de non abordaren nas súas obras unha *temática social*.

Na súa concepción máis recente, a crítica marxista procura intertextualizar a arte coa historia, a socioloxía e outras áreas do saber científico social.

Os marxistas consideran que a sociedade capitalista se divide en clases sociais, das que toman en consideración dúas principalmente:

a) A clase traballadora ou proletariado: Marx definiu esta clase como «os individuos que venden a súa man de obra e non posúen os medios de produción», a quen consideraba responsables de crear a riqueza dunha sociedade (edificios, pontes e mobiliario, por exemplo, son construídos fisicamente por membros desta clase; tamén os servizos son prestados por asalariados). O proletariado pode dividirse, á súa vez, en *proletariado ordinario* e *lumpemproletariado*, aqueles que viven en pobreza extrema e non poden achar traballo lícito con regularidade, como poden ser prostitutas, esmoleiros ou indixentes.

b) A burguesía: quen «posúen os medios de produción» e empregan o proletariado. A burguesía pode dividirse, á súa vez, na burguesía moi rica e a pequena burguesía, aquela que emprega a man de obra e tamén traballa, como poden ser pequenos propietarios, campesiños terratenentes ou comerciantes.

Para Marx, o comunismo sería unha forma social en que a división en clases terminaría e a estrutura económica sería produto da «asociación dos produtores libres», e o produto social distribuíríase segundo o criterio «de cada cal segundo a súa capacidade; para cada cal segundo as súas necesidades».

Algúns pensadores socialistas opinaban que a clase traballadora debía apropiarse do Estado capitalista existente e convertelo nun Estado revolucionario obreiro que implantaría as estruturas democráticas necesarias para logo murchar. Pola outra banda, outros pensadores socialistas como Mikhail Bakunin e Piotr Kropotkin, compartindo a idea da loita de clases, afirmaron que o Estado ou calquera forma de autoridade e centralización de poder, *per se*, era o problema (político-económico), e que destruílo debía ser o obxectivo de toda actividade revolucionaria. Esta dicotomía fronte ao Estado marcou a división definitiva entre marxistas e anarquistas.

Moitos gobernos, partidos políticos, movementos sociais e teóricos académicos afirmaron fundamentarse en principios marxistas. Exemplos particularmente importantes son os movementos socialdemócratas da Europa do século XX, o bolquevismo ruso, a Unión Soviética e outros países do bloque oriental, Mao, Fidel Castro, Ernesto “Che” Guevara, Santucho e outros revolucionarios en países agrarios en desenvolvemento. Estas loitas agregaron novas ideas a Marx e, polo demais, transmutaron tanto o marxismo que resulta difícil especificar o núcleo deste. Actualmente, as transformacións socio-económicas obrigaron a repensar ao marxismo nunha liña chamada posmarxismo na cal se atopan autores como Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. Acostúmase falar de teoría marxista cando se fai referencia á aplicación de formulacións marxistas a diversas cuestións non estritamente económicas ou políticas, como a relixión, a arte, a relación entre sexos ou razas, etc., sen necesidade de asumir a totalidade das ideas marxistas.

Pensadores marxistas: Karl Marx, Friedrich Engels, Karl Kautsky, Vladimir Lenin, Lev Trotski, Rosa Luxemburg, Mao Zedong, Antonio Gramsci, Karl Korsch, Escola de Frankfurt, Ernesto Rafael Guevara da Serna, Louis Althusser, entre outros.

5. A consolidación dunha nova forma de escribir na novela

A finais do século XIX, a novela empezou a experimentar un proceso de metamorfose en relación cos modelos que ata ese momento se tomaran como referentes. A influencia do Simbolismo tamén afectaría ás concepcións realistas e naturalistas tan de moda daquela.

A novela, entendida como desenvolvemento dunha trama de feitos obxectivos externos organizados de forma cronolóxica ou lineal, da descrición pormenorizada duns personaxes e dunha omnisciencia autorial, neste momento tocou fondo. Esta concepción novelesca xerada lentamente ao longo de varios séculos, dá paso a novelas que poñerán maior énfase na forma, que en moitas ocasións se dotará dunha calidade poética non frecuente. Igualmente, a propia novela será máis consciente da súa textura e da súa forma, froito dunha maior preocupación polo uso da lingua, e a organización dos elementos que a conforman, que pola continxencia e a imitación.

Boa parte dos trazos que definen a novela moderna xa estaban presentes en autores realistas como Stendhal e nos escritores finiseculares. Con todo, a conxunción dos distintos elementos producírase no primeiro cuarto do século XX e a crítica literaria anglosaxona chamarlle *novela modernista*, fenómeno internacional de enorme envergadura que englobaría novelistas franceses, británicos, alemáns, italianos e norteamericanos expatriados.

En primeiro lugar, a novela moderna manifesta un claro afastamento da novela pechada de trama lineal. Polo tanto, resultan anticuadas concepcións clásicas como as de Balzac, para quen a novela é a arte de presentar con método os personaxes e os acontecementos, e de construír unha trama rigorosamente ordenada. A partir de agora, o novelista non acode á realidade cotiá para plasmala como documento, senón, en todo caso, como ocorre coa tremendamente realista *Ulises* de Joyce, para utilizala simbolicamente. A desvalorización da trama leva ao desinterese polas meras descricións da realidade trivial e o estudo minucioso e atento dos ambientes por onde andan os personaxes.

A ruptura da liña argumentativa chegará a través de distintos procedementos. Sen dúbida, un dos máis decisivos será a interiorización da trama, é dicir, a novela interésase polo desenvolvemento da complexidade do *eu*, traducindo por medio dunha linguaxe nova as contradicións e o carácter ilóxico da mente humana.

O filósofo francés Henri Bergson publica en 1889 o *Ensaio sobre os datos inmediatos da conciencia*, onde invitaba os novelistas a que creasen unha novela que analizara os contidos da conciencia. Dous anos antes, o escritor simbolista francés Édouard Dujardin fai uso do fluxo de conciencia do que falaba o psicólogo norteamericano William James a través da técnica do *monólogo interior*. Prince, o protagonista de *Os loureiros están cortados* (1887), un personaxe que, coma os heroes finiseculares e decadentes, padece a indecisión e o tedio, reconta as experiencias da súa propia mente sen a interrupción dunha terceira persoa interposta. Nun libríño, titulado precisamente *O monólogo interior* (1931), o escritor francés sinala o alcance desta nova técnica compositiva. As palabras de Dujardin sobre un dos procedementos máis utilizados pola narrativa contemporánea é unha declaración de guerra á novela como relato de feitos externos e unha chamada á introspección, á análise e á reflexión dos personaxes ficticios.

Da mesma forma que os novelistas modernistas foxen da cronoloxía lineal, a novela vai esvaecendo os seus contornos. En canto ao final, hai preferencia por finais abertos ou ambiguos nos cales o destino dos personaxes quede en suspenso.

A ordenación cronolóxica do material narrativo vese superada por un tratamento máis complexo do tempo con frecuentes saltos temporais que fan necesaria unha maior implicación do lector á hora de seguir o urdido temporal dos feitos narrados.

A omnisciencia do narrador, outro dos trazos asociados cos modos narrativos máis tradicionais, dá paso ao desenvolvemento dun punto de vista máis limitado ou á multiplicidade dos mesmos. Autores clásicos como Flaubert ou Maupassant avogaron por un método obxectivo de construción da novela utilizando a terceira persoa pero eliminando a presenza demiúrxica do autor e deixando actuar os personaxes sen a constante interferencia do novelista. Stendhal tamén eliminara con frecuencia o punto de vista do autor que o sabe todo e tende máis a mostrar os seus personaxes ca a falar deles.

Todas estas características provocan unha debilitación da estrutura narrativa, posto que a continxencia e a causalidade das accións, a cronoloxía e a omnisciencia quedan en interdito. No seu lugar, os autores valeranse doutros recursos para que o texto non se converta nunha extensión amorfa. Algúns dos máis usados son a alusión, a imitación de modelos literarios, os arquetipos míticos e a repetición con variación de motivos, imaxes e símbolos.

6. O nacemento do heroe contemporáneo

A concepción, a función e a presentación do heroe ou personaxe novelesco experimentou profundas transformacións ao longo da historia. Durante o século XIX, procedeuse ao esmiuzamento do personaxe mediante lixados sucesivos que anunciaron a súa completa desaparición en certas obras contemporáneas. A obra de Balzac representou a culminación do concepto de personaxe-tipo no que se resumen as características dunha clase social, profesión ou gran paixón, co que se mobilizan todos os elementos na narración para clarear o personaxe, darlle o máximo relevo e impoñer a súa presenza en todas as situacións: o espazo circundante subordínase a el, o paso do tempo confirma a permanencia das súas paixóns, o retrato detense nos menores detalles da súa fisionomía. Mentras Grandet, Vautrin e Rastignac deciden, actúan e ordenan, Emma Bovary e Frédéric Moreau déixanse levar polas circunstancias: as súas veleidades de realización total apenas resistirán as presións do ambiente e a usura dos días.

Ao mesmo tempo que na novela se desenvolve, a concepción dun antiheroe pasivo, trivial e case anónimo, ten lugar un proceso de interiorización, é dicir, a novela proporciónanos un acceso máis directo á conciencia dos personaxes. Isto prodúcese non porque se describa un conflito interior, uns móbiles disimulados, o nacer dun sentimento ou a conduta ditada por unha idea moral, senón porque unha conciencia inmersa no universo da novela o percibe todo: personaxes, obxectos, accións e situacións. Charles vólvese insoportable porque Emma o ve insoportable; en *A educación sentimental*, o bosque de Fontainebleau é obxecto dos sonhos de Frédéric con maior frecuencia da que nos é descrito; a revolución de 1848 non empeza a existir ata o momento en que Frédéric asiste ao saqueo das Tullerías. O novelista comunícanos, sobre todo, o que os seus personaxes perciben do mundo no que se moven, polo que a novela é o marco no que se inscribe esa percepción, na que os actos, proxectos e pasado dos personaxes contan menos ca as pulsións, imaxes e impresións que constitúen cada instante das súas vidas.

Esta tendencia acentúase aínda máis co *nouveau roman*, onde o personaxe non é máis ca unha pura conciencia na maior parte dos casos. Achamos a última conciencia desta transformación nas ficcións dun Baudry, un Sollers ou un Thibaudeau, en cuxas obras o personaxe foi substituído pola persoa gramatical. De acordo coa célebre expresión de J. Ricardou, a novela xa non é a escritura dunha aventura, senón a aventura dunha escritura; interesan máis a produción dun texto ou

as transformacións dos personaxes pronominais que a evolución dun heroe de novela ou dun grupo social.

O *Nouveau roman* é o movemento literario formado por un conxunto de escritores que teñen como principal característica a súa formulación novidosa respecto da forma de narrar. Estes autores cuestionan abertamente a novela tradicional do século XIX.

O termo *Nouveau Roman*, literalmente, significa 'novela nova', e foi acuñado nun artigo do diario francés *Le Monde* polo crítico Émile Henriot no mes de maio de 1957.

Como autores principais deste movemento pódese sinalar a Alain Robbe-Grillet, fundador e primeiro teórico do movemento, autor do manifesto *Por unha nova novela* (*Pour un nouveau roman*), Michel Butor, Claude Simon, Marguerite Duras, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Hélène Bessette e Uwe Johnson.

Reciben o influxo de autores como Virginia Woolf ou Kafka, ou franceses como Sartre ou Camus.

Ademais dos personaxes angustiados que presentan nos seus relatos ou dramas os escritores da época existencialista, un dos primeiros novelistas que mostra modificacións nos personaxes que protagonizan as novelas é Henry James, cuxas narracións están poboadas de personaxes moi refinados, sufocados polas esixencias da súa clase. Son seres reflexivos, ensimismados e inmóbiles, que supeditan as súas decisións finais a longas reflexións en que analizan os motivos desencadeantes da acción. James utiliza un enfoque psicolóxico; emprega a descrición do mundo externo coma un espello do que sucede na mente dos protagonistas.

Joseph Conrad presenta personaxes en situacións extremas de illamento e de loita case constante.

En Proust, ás veces, os personaxes sofren dalgunha ansia insatisfeita ou por algunha esperanza desenganada. Non son personaxes planos construídos con leves pinceladas; Proust somete as súas criaturas a unha sucesión de transformacións. Os personaxes principais pasan por tantas fases que resulta moi difícil resumir con brevidade as súas historias. Vense inmersos nunha complicada rede de relacións e de referencias cruzadas entre diferentes grupos.

Dublineses, de James Joyce, é unha sucesión de personaxes sumidos nunha estraña parálise dos que agroma un sentimento de morte. No *Ulises*, en cambio, presenta un home ordinario. O protagonista Leopold Bloom é o típico home moderno que vive de negocios insignificantes, que leva unha vida común de clase media e que mantén as opinións ilustradas que son convencionais no seu tempo. Stephen representa o intelecto e a imaxinación creadora, mentres que a señora Bloom simboliza o corpo e a terra.

Virginia Woolf presenta en *O cuarto de Xacobe* o personaxe por medio da xustaposición de imaxes e palabras, na súa maior parte desconectadas del, privándonos da súa psicoloxía e prohibíndolles a simpatía ou a antipatía. Pero en *Mrs. Dalloway* presenta, por un lado, o proceso de loucura dun vulgar empregado e, por outro, a brillante vida da esposa dun membro do Parlamento (que dá conta da súa interioridade mesturando pasado, presente e futuro). En *Ao faro* presenta uns personaxes ilusionados (os cativos) e un pesimista (o pai). En *Orlando, unha biografía*, presenta un aristócrata de lonxevidade sen límite e a facultade de transformarse en muller. En *Os anos*, o protagonista é o paso dos anos.

O protagonista de *Os transgresores* (1912) de David Herbert Lawrence é un músico casado que inicia unha relación cunha antiga alumna. *Fillos e amantes* (1913) é a historia dunha muller desencantada do seu marido que se dedica aos seus fillos adolescentes. Un deles, Paul Morel, atópase en tensión entre súa nai e dúas mulleres ata que se libera das tres. Lawrence insiste no nivel subconsciente dos personaxes, uns seres que se dividen entre os que aceptan a vida instintiva e os que renegan dela.

O protagonista de *Morte en Venecia* (1912) de Thomas Mann é un artista que sofre polas tensas relacións que sostén coa sociedade do seu tempo. Os conflitos e problemas dos personaxes foron formulados por T. Mann desde o punto de vista do individuo actual. Na *Montaña máxica* (1924), o protagonista ascende espiritualmente a través das súas experiencias co sufrimento e a morte.

Na *Metamorfose* (1916) de Kafka o protagonista, Gregor Samsa, un viaxante de comercio, convértese nun escaravello. En *O proceso*, o protagonista, Josef K., é acusado e procesado sen coñecer nin os cargos que se lle imputan, nin o demandante.

No *nouveau roman* os personaxes redúcense a unha conciencia máis ampla, menos antropocéntrica, de aí que, na maioría dos casos, o papel destes se confunda ben cunha ollada, coma en *Os celos* de N. Sarraute, ben cunha voz, coma nas obras de Beckett e de Butor.

7. A trama policial

Os relatos de trama policial son antigos e variados: *Edipo rei*, *As mil e unha noites*, *Hamlet*, *Crimen e castigo*, etc. Pero foi a mediados do século XIX cando, debido ao crecemento das aglomeracións urbanas, ao desenvolvemento da prensa e ao nacemento da policía científica, o xénero policial empezou a adquirir trazos definidos e ben diferenciais. Edgar Allan Poe sentou as bases, particularmente con *Os crimes da rúa Morgue* (1841) e *O misterio de María Roget* (1842), que introduciron ao investigador C. Auguste Dupin. A articulación da trama ao redor do detective protagonista foi unha das características do xénero.

Ocasionalmente, cultivaron o xénero en certa medida H. de Balzac, E. Sue, A. Dumas e P. Féval. O máximo esplendor produciuse na escola anglosaxona co británico A. Conan Doyle, creador de *Sherlock Holmes*, e o seu compatriota G. K. Chesterton, creador do cura investigador padre Brown. En Francia foron E. Gaboriau e M. Leblanc, creador do elegante ladrón Arsenio Lupin, quen impuxeron o xénero, xuntamente con P. Souvestre e M. Allain, autores da serie *Fantomas*, iniciada en 1911. O desenvolvemento da prensa sensacionalista e o nacemento do cine en episodios (1908), acrecentaron o interese do público cara a este xénero, particularmente notable en EE.UU., onde proliferaron as *detective stories*. Entre os autores máis notables sinalamos Agatha Christie, Edgar Wallace, S.S. Van Dine, Cornell Woolrich ("William Irish"), Erle Stanley Gardner e "Ellery Queen" (pseudónimo dos escritores norteamericanos Frederic Dannay e Manfred B. Lee). En contraste co carácter xeralmente deshumanizado dos personaxes principais destas novelas, destaca a obra do belga Georges Simenon, creador do inspector Maigret. Tratamento especial merece a novela policial negra (*serie negra*), considerada tipicamente norteamericana, que nace trala gran crise de 1929, na que os elementos brutais e sórdidos adoitan cobrar tanta ou máis importancia ca os de pura intriga (Mickey Spillane, creador do detective Mike Hammer). Neste apartado destacaron os autores James M. Cain e Chester Himes, ao lado dos británicos Peter Cheyney e James H. Chase. Tamén

británico é John Le Carré que ofrece unha variación do relato policial a través da novela de espionaxe.

Paulatinamente, o xénero foise desenvolvendo en resposta ás novas motivacións sociais. Dashiel Hammett e Raimond Chandler, creador do personaxe Philip Marlowe, inician un tipo de novela escrita sobre unha sólida plataforma de realidade social máis ca como unha pura construción de enigmas complicados. O lugar do crime emprázase nalgúns casos nun contexto borroso, minado por unha criminalidade semilegal, e o cadro veraz e realista da sociedade actual entraña un implícito rexeitamento moral desta. Sucesores desta nova liña, que será unha das máis fecundas, son Ross Macdonald e John Macdonald, creadores dos detectives Lev Archer e Travis McGee respectivamente, xunto a Ed McBain, cuxas novelas centradas nun característico barrio neiorquino ofrecen un amplo abano do crime urbano.

Tamén a psicoloxía se converteu en campo fértil para a fantasía. Neste sentido, destaca a produción de Patricia Highsmith, en cuxas obras o criminal personifica abismais perturbacións da conciencia, polo que percibe máis como unha vítima ca como protagonista activo. Dentro do fío experimental, destacan os franceses Pierre Boileau e Thomas Narcejac, creadores dunha serie de novelas negras, así como P. Véry e S. Japrisot. Na Arxentina, un grupo de escritores (J. L. Borges, Manuel Peyrou, Bioy Casares, Silvina Ocampo) utilizaron a trama e a estrutura da novela policial para a creación dunha literatura persoal.

Con todo, á marxe de incursións experimentais e minoritarias, o xénero segue contando cun público adicto, que esixe determinadas convencións, así como a progresiva incorporación do erotismo á intriga, ben sexa como complemento ou como móbil da violencia. Outros cultivadores do xénero na actualidade son: G. Scerbanenco, L. Sciascia, M. Sjöwall, P. Wahlöö, T. McGivern e W. P. McGivern.

A literatura policial atraeu escritores famosos en campos narrativos de maior prestixio intelectual: Graham Greene, Dürrenmatt, Gadda e Robbe-Grillet. En España, tralos intentos de autores como Mario Lacruz e Tomás Salvador, debemos destacar a aclimatación literaria do xénero, baixo un ton costumista, na obra de Francisco García Pavón, creador de Plinio, así como as tentativas, con certas descrições matizadas de humor, de Manuel Vázquez Montalbán, creador do personaxe Pepe Carvalho.

En Galicia, este xénero literario comezou a cultivarse na década de 1980 coa publicación da primeira novela policial galega titulada *Crime en Compostela* (1984), de Carlos G. Reigosa, que presenta o detective Nivardo Castro, que continuará en volumes seguintes como *O misterio do barco perdido* (1988), *A guerra do tabaco* (1996) e *Narcos* (2001). Diego Ameixeiras crea a figura do detective Horacio Dopico en *Baixo mínimos* (2004), e Miguel A. Fernández fai o propio con Frank Soutelo, detective en *Un nicho par Marilyn* (2002) e *Tres disparos e dous friames* (2008), entre outros títulos e autores.

8. Autores e obras máis significativas

Deixando de lado os filósofos, xa mencionados nos apartados dedicados á filosofía e o pensamento, e tamén os científicos, neste apartado ocuparémonos daqueles autores que tiveron certa importancia como literatos, aínda que algúns tamén acadaron sona como filósofos. Nese listado de autores e obras imos incluír a:

Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), inglés, autor de novelas como *Historias do padre Brown* (1911-1935), *O Napoleón de Notting Hill* (1900), *O home que foi xoves* (1908). Tamén escribiu poesía e ensaio político, literario e relixioso. Todos estes

escritos están redactados nun estilo vigoroso e cun ton dogmático nunca carente de sentido do humor.

Paul Claudel (1868-1955), francés, foi sobre todo poeta e dramaturgo. Como poeta seguiu os preceptos simbolistas nas súas *Cinco grandes odas* (1904-1910) e como dramaturgo escribiu obras de moita beleza formal: *Cabeza de ouro* (1889), *O cambio* (1893), *Saída ao mediodía* (1906), *O refén* (1911), *A anunciación a María* (1912), *O pan duro* (1914), *O pai humillado* (1916), *O zapato de raso* (1930). Tamén escribiu un oratorio (*Xoana na fogueira*, 1935) e dúas farsas líricas: *Proteo* (1913) e *O oso e a lúa* (1917).

François Mauriac (1885-1970), francés, é autor de obras como *As mans xuntas* (1909), *O neno cargado de cadeas* (1913), *O bico ao leproso* (1922), *Génitrix* (1923), *O deserto do amor* (1926), *Tareixa Desqueyroux* (1926), *O caderno negro* (1943), *Nó de viboras* (1932), *A farisea* (1941), *O repugnante* (1951), *Galigai* (1952). Mauriac utiliza unha linguaxe simple, suxestiva e harmoniosa.

Georges Bernanos (1889-1948), francés, escribe novelas como *Baixo o sol de Satán* (1927), *A impostura* (1927), *A ledicia* (1929), *Diario dun cura rural* (1936), *Os grandes cemiterios baixo a lúa* (1938), *M. Ouine* (1940), e un drama (*Diálogos de Carmelitas*, 1949). Bernanos evoca nas súas novelas, cun ton non sempre exento de paixón, a loita constante que Deus e Satán libran en cada home.

Marcel Jouhandeau (1888-1948), francés, é autor de obras como *A intimidade do señor Godeau* (1926), *O señor Godeau casado* (1933), *Chaminadour* (1934), *Crónicas maritais* (1938), *A culpa máis ca o escándalo* (1949). Jouhandeau cre, como Bernanos, que o ser humano debe loitar e non deixarse levar pola indiferenza e a mediocridade.

Julien Green (1900-1998), francés, é autor de: *Adrienne Meusurat* (1927), *Léviathan* (1929), *O visionario* (1934), *Medianoite* (1936), *Moira* (1950). Tamén escribiu dramas como *Sur* (1953) e *O inimigo* (1954). As súas novelas caracterízanse pola riqueza das descrições psicolóxicas, o realismo dos personaxes e un estilo sobrio.

Graham Green (1904-1991), inglés, é autor de: *Murmurio ao serán* (1931), *Unha pistola en venda* (1936), *Brighton, parque de atraccións* (1938), *O axente confidencial* (1939), *O poder e a gloria* (1940), *O misterio do medo* (1943), *O revés da trama* (1948), *A fin do asunto* (1951), *O noso home na Habana* (1958), *O cónsul honorario* (1973), *Monseñor Quixote* (1982). Pero tamén sobresae como dramaturgo (*Three plays*, 1961), ensaísta, poeta e guionista cinematográfico.

Miguel de Unamuno e Jugo (1864-1936), español, é autor de novelas como *Paz na guerra* (1897), *Amor e pedagogía* (1902), *A miña relixión e outros ensaios* (1910), *Do sentimento trágico da vida* (1913), *Néboa* (1915), *Abel Sánchez, unha historia de paixón* (1917), *A tía Tula* (1921), *San Manuel Bueno, mártir* (1930). Pero tamén escribiu *poesía*, ensaio e teatro. Unamuno utiliza unha lingua vehemente e un estilo sobrio.

Henry de Montherlant (1896-1972), francés, é autor de obras como *Olímpicas* (1924), *Os bestiarios* (1926), *O Mestre de Santiago* (1951), *A raíña morta* (1953), *O cardeal de España* (1960), *Nas fontes do desexo* (1927), *A pequena infanta de Castela* (1929), *Port-Royal* (1958) e *O caos e a noite* (1963). Nas súas novelas propón a acción e o sacrificio para vencer a mediocridade dunha vida sen sentido.

Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), francés, é autor de *Correo do Sur* (1929), *Voo nocturno* (1930), *Terra de homes* (1939), *Piloto de guerra* (1942), *O principión* (1943), *Cidadela* (1948). Saint-Exupéry refúxiase na acción. Para el calquera actividade demostra que o ser humano pertence a unha comunidade e é solidario con todos os homes que a compoñen.

André Malraux (1901-1976), francés, escribiu *A condición humana* (1933), *Tempo de desprezo* (1935), *A esperanza* (1937), *Psicoloxía da arte* (1948-1950), e *As voces do silencio* (1951). Malraux segue unha formulación similar ao de Saint-Exupéry, polo menos no que se refire ao humanismo, pero, aínda defendendo a acción comprometida no devir da sociedade, sitúase desde o punto de vista do escritor que coa súa obra dá testemuña, ilustra un pensamento e aprende unha lección.

Jean-Paul Sartre (1905-1980), francés, coma moitos outros, utiliza a literatura para facer filosofía. Entre as súas obras debemos salientar: *O ser e a nada* (1943), *Crítica da razón dialéctica* (1960), obras de carácter filosófico. O sistema filosófico que Sartre defende nestas obras xa aparecía nas súas novelas anteriores: *A náusea* (1938), e *O muro* (1939). A evolución de Sartre aparece na longa novela *Os camiños da liberdade* (1945-1949). Esta novela era un proxecto de cinco volumes, pero quedou sen rematar (só tres volumes: *A idade da razón*, 1945; *A prórroga*, 1945, e *Coa morte na alma*, 1949). A partir de 1949, Sartre opta pola literatura política: *As palabras* (1964). Sartre, así mesmo, foi dramaturgo e nos seus dramas reflicte a mesma evolución ca nas súas novelas: *As moscas* (1943), *A porta pechada* (1944), *Mortos sen sepultura* (1946), *As mans sucias* (1948), *O demo e o bo Deus* (1951), *Os secuestrados de Altona* (1959). Sartre tamén escribiu artigos doutrinais e de análise política, crónicas, estudos de crítica literaria, etc. Sartre foi un intelectual comprometido que intentou compaxinar a creación literaria coa acción político-social. Para el a literatura non era un fin senón un medio.

Simone de Beauvoir (1908-1986), francesa, compañeira de Sartre, escribiu *A invitada* (1943), *Sangue allea* (1945), *Todos os homes son mortais* (1946). Pero Simone de Beauvoir foi máis coñecida pola súa obra ensaística: *Pirro e Ceneas* (1944), *Por unha moral da ambigüidade* (1947), *O segundo sexo* (1949). O intento de levar ao teatro os temas existenciais foi un fracaso (*As bocas inútiles*). Tamén escribiu as súas memorias nunha serie de libros como *Os mandaríns* (1954), *Memorias dunha moza formal* (1958), *Pola forza da idade* (1963), *Pola forza das cousas* (1963), *Unha morte docísima* (1964), *A vellez* (1970), *En resumida contas* (1972). A toma de conciencia das limitacións impostas á natureza humana e aos ideais do home, confire a toda a súa obra un ton de autenticidade dramática.

Jean Genet (1910-1986), francés, discípulo de Sartre, escribe entre 1940 e 1949 unha serie de novelas das que damos conta: *A-Nosa-Señora-das-flores*, *Milagre da rosa*, *Pompas fúnebres*, *Querela de Brest* e *Diario de ladrón* (1949). O seu teatro merece mención á parte.

Samuel Beckett (1906-1989), irlandés, discípulo tamén de Sartre, é máis coñecido como dramaturgo que como novelista. As súas novelas máis coñecidas son: *Murphy* (en inglés, 1938), *Molloy* (en francés, 1951), *Malone morre* (en francés, 1952), *Watt* (en inglés, 1953) e *O innomeable* (en francés, 1953). Nas novelas de Beckett as situacións substitúen as intrigas e os personaxes dedícanse a deambular en vez de entregarse á busca de valores vivenciais.

Albert Camus (1913-1960), francés nacido en Alxeria, ensaísta, novelista e dramaturgo, como Sartre, cuxa obra se pode agrupar en dúas etapas: ciclo do absurdo e ciclo da rebeldía. Na primeira atopamos *O mito de Sísifo* (1942), ensaio filosófico, e

antes escribira a novela *Bodas* (1938). Despois virán dúas novelas e unha obra de teatro: *O estranxeiro* (1942), *O equívoco* (1944); *Calígula* (1945). Na segunda inclúe novelas como *A peste* (1947), e ensaios como *O home rebelde* (1951), *O verán* (1954), *O exilio e o reino* (1957).

Henry James (1843-1916), norteamericano, autor de *Daisy Miller* (1878), *Os europeos* (1878), *Retrato dunha dama* (1881), *As bostonianas* (1886), *O que Maisie sabía* (1897), *Outra volta de rosca* (1899), *Os embaixadores* (1903), *A copa dourada* (1904).

Joseph Conrad (1857-1924), nacido en Polonia, despois de múltiples andanzas acabou na Mariña inglesa, polo que asumiu como propio o idioma do Reino Unido. Escribiu: *A loucura de Almayer* (1895), *Un proscrito das illas* (1896), *O negro do "Narciso"* (1897), *Lord Jim* (1900), *O corazón das tebras* (1902), *Tifón* (1903), *Nostromo* (1904), *O axente segredo* (1906), *Baixo a mirada de occidente* (1910), *Sorte* (1914), *Vitoria* (1915), *A liña da sombra* (1917).

Marcel Proust (1871-1922), francés, autor de *Os praceres e os días* (1896). A partir de 1909 dedícase ao seu gran proxecto *Á procura do tempo perdido*. O primeiro dos sete volumes que compoñen a novela (*Polo camiño de Swann*) aparece en 1913. despois van aparecendo outros volumes: *Á sombra das rapazas en flor* (1918), *Polo camiño de Guermantes* (1920-1921). Aínda antes de morrer aparece a cuarta novela da serie (*Sodoma e Gomorra*, 1921-1922), e despois de morto aparecerían os tres restantes: *A prisioneira* (1923), *A fuxitiva* (1925) e *O tempo recobrado* (1927). Proust é o primeiro novelista que aplica os principios do simbolismo á narrativa.

James Joyce (1882-1941), irlandés, é o modelo de novela modernista. Entre as súas novelas merece a pena salientar: *Dublineses* (iniciado en 1904 e publicado en 1914), son quince relatos. Despois publica *Retrato dun artista adolescente* (1916) e inicia (1915) o *Ulises*. Despois virá *Finnegans Wake* (1939).

Virginia Woolf (1882-1941), inglesa, mostra desde pequena unha extremada sensibilidade estética. É autora de novelas como *Viaxe de ida* (1915), *Noite e día* (1917), *O cuarto de Xacobe* (1922), *Mrs. Dallaway* (1925), *Ao faro* (1927), *Orlando, unha biografía* (1928), *Un cuarto propio* (1929), *As ondas* (1931), *Flush* (1933), *Os anos* (1937) e *Entre os actos* (1941).

David Herbert Lawrence (1885-1930), inglés, compuxo, entre outras, as seguintes novelas: *Os transgresores* (1912), *Fillos e amantes* (1913), *O arco da vella* (1915), *Mulleres namoradas* (terminada en 1917, publicada en 1920) e *O amante de Lady Chatterley* (1928). Lawrence tivo moitos problemas coa xustiza polo contido erótico-sexual da súa narrativa.

Thomas Mann (1875-1955), alemán, é autor de novelas como *Os Buddenbrook* (1901), *Morte en Venecia* (1912), *A montaña máxica* (1924). En 1938 emigra a EE.UU. onde segue escribindo. Remata a tetraloxía *Xosé e os seus irmáns* (1942) e escribe *Doutor Faustus* (1947).

Franz Kafka (1883-1924), checo que escribe en alemán, é autor de novelas como *A metamorfose* (rematada en 1912 e publicada en 1916), *O proceso*, e *O castelo*. A súa obra mostra a angustia do home diante do absurdo do mundo.

Italo Svevo (1861-1928), italiano, anterior ao neorrealismo, escribe obras como *Unha vida* (1892), *Senilidade* (1898), *A conciencia de Zeno* (1923).

Elio Vittorini (1908-1966), neorrealista italiano, escribe obras como *O caravel vermello* (1931), *Conversacións en Sicilia* (1941), *Homes ou non* (1945) e *As mulleres de Messina* (1949).

Cesare Pavese (1908-1950), neorrealista italiano tamén, que escribe obras como *Da túa terra* (1941), *O camarada* (1947), *Diálogos de Leucó* (1947), *No cárcere* (1949), tamén escribe un libro de poemas (*Virá a morte e terá os teus ollos*) pouco antes de suicidarse (1950).

Alberto Moravia (1907-1990), italiano de orixe hebrea, tamén neorrealista, publica unha novela fundacional, *Os indiferentes* (1929), á que seguirán outras como *Mascarada* (1938), *Os soños do vago* (1940), *A romana* (1947), *A desobediencia* (1948), *O amor conxugal* (1949).

Nathalie Sarraute (1902-1993), escritora francesa encadrada no “nouveau roman”, é autora de obras como *Tropismos* (1938), *Martereau* (1953), *A era do receo* (1956), *O planetario* (1959) e *Os froitos de ouro* (1962).

Michel Butor, escritor francés tamén dentro do “nouveau roman”, é autor das seguintes obras: *O emprego do tempo* (1956), *A modificación* (1957), e *En graos* (1960).

Margarite Durás (1914-1996), escribe adaptándose ás directrices do “nouveau roman” *O Square* (1955), *Moderato contabile* (1958), *O amante* (1983) e *A chuvia de verán* (1990).

9. Selección de textos (unidade 10)

A continuación presentámosche un conxunto de textos representativos das distintas producións literarias mencionadas ao longo da unidade. Lembra que a súa lectura é obrigatoria, e que sobre eles traballarás tanto nos exercicios correspondentes a esta unidade (de autoavaliación, de apoio e de envío ao titor) como no propio exame.

(1)

Freud propón nesta obra que os soños serven para asegurar e reforzar o descanso do durmido, mostrándolle a realización dos seus soños. En todo caso, así ábrese un suxestivo horizonte, en canto nos soños aparecerían desexos e temores sen tanta represión moral coma na vixilia.

«2. Para o meu asombro, descubrín un día que non era a concepción médica do soño, senón a popular, medio arraigada aínda na superstición, a máis próxima á verdade. Tales conclusións sobre os soños foron o resultado de aplicarlle un novo método de investigación psicolóxica que me prestara excelentes servizos na solución das fobias, obsesións e delirios, e que desde entón fora aceptado co nome de psicanálise por toda unha escola de investigadores. (...) As obsesións e os delirios son tan estraños á conciencia normal como os soños á conciencia esperta, para a que permanecen igualmente descoñecidas as orixes respectivas de ambas clases de fenómenos.»

(S. Freud, *A interpretación dos soños*. Fragmento)

(2)

«Polo tanto, o que determina a *magnitude de valor* dun obxecto non é máis ca a *cantidade de traballo socialmente necesario*, ou sexa, o *tempo de traballo socialmente necesario para a súa produción*. Para estes efectos, cada mercadoría considérase un exemplar medio da súa especie. Mercadorías que encerran cantidades de traballo iguais ou que poden ser producidas no *mesmo tempo de traballo*, representan, por tanto, a *mesma magnitude de valor*. O valor dunha mercadoría é ao valor de calquera outra o que o tempo de traballo necesario para a produción da primeira é ao tempo de traballo necesario para a produción da segunda. “Consideradas como valores, as mercadorías non son todas elas máis que determinadas cantidades de *tempo de traballo cristalizado*.”

A *magnitude de valor* dunha mercadoría permanecería, polo tanto, constante, invariable, se permanecese tamén constante o tempo de traballo necesario para a súa produción. Pero este cambia ao cambiar a *capacidade produtiva do traballo*. A capacidade produtiva do traballo depende dunha serie de factores, entre os que se contan o grao medio de destreza do obreiro, o nivel de progreso da ciencia e das súas aplicacións, a organización social do proceso de produción, o volume e a eficacia dos medios de produción e as condicións actuais.»

(Karl Marx. *O Capital*. “Mercadoría e diñeiro”. Tomo I, Sección I, Capítulo I. A mercadoría. Fragmento)

(3)

«3. Os máis preocupados preguntan hoxe: “Como se conserva o home?” Pero Zaratustra pregunta, sendo o único e o primeiro en facelo: “Como se *supera* o home?”.

O superhome é o que eu amo, el é para min o primeiro e o único –e non o home: non os outros, non o máis pobre, non o que máis sofre, non o mellor.

Ho, meus irmáns!, o que eu podo amar no home é que é un tránsito e un ocaso. E tamén en vós hai moitas cousas que me fan amar e ter esperanzas.

Vós despregastes, homes superiores: isto faime ter esperanzas. Pois os grandes despregadores son os grandes veneradores.

No feito de que desesperádeses hai moito que honrar. Porque non aprendestes como resignarvos, non aprendestes as pequenas corduras.

Hoxe, efectivamente, as xentes pequenas convertéronse nos señores: todas elas predican resignación, e modestia, e cordura, e laboriosidade, e miramentos, e o longo etcétera das pequenas virtudes.

O que é de especie feminina, o que procede de especie servil, e, en especial, a mestura plebea: iso quere agora enseñorarse de todo destino do home –ho, náusea!, náusea!, náusea!

Iso pregunta e pregunta e non se cansa: “Como se conserva o home, do mellor modo, máis prolongado, máis agradable?” Con isto –eles son os señores de hoxe.

Superádeme a estes señores de hoxe, ho, meus irmáns! –a estas xentes pequenas: elas son o máximo perigo do superhome!

Superádeme, homes superiores, as pequenas virtudes, as pequenas corduras, os miramentos minúsculos, o bulicio de formigas, o mísero benestar, a “felicidade dos máis”!

E antes desesperar que resignarse. E, en verdade, eu ámovos porque non sabedes vivir hoxe, vós, homes superiores! Xa que así é como vós vivides -do mellor modo!»

(F. Nietzsche. *Así falou Zaratustra*. “Do home superior”. Fragmento)

(4)

Esta novela presenta un santo cura de pobo que semella converter ao incrédulo indiano local, que, dentro do seu crecente afecto por D. Manuel, comprendeu o seu segredo: que

non cre, e que toda a súa vida de santidad e de predicación a leva por pura compaixón cara o pobo, ao que quere consolar nesta vida. Todo elo contado desde o punto de vista da irmá do indiano, Axela Carballido, que tamén acaba compartindo o segredo dos dous, sen abandonar por iso a súa propia fe, sospeitando que o que a eles lles parecía incredulidade non era senón unha profunda fe.

«E entón, serena e tranquilamente, a media voz, contoume unha historia que me mergullou nun lago de tristeza. Como don Manuel viñera traballando, sobre todo naqueles paseos ás ruínas da vella abadía cisterciense, para que non escandalizase, para que dese bo exemplo, para que se incorporase á vida relixiosa do pobo, para que finxise crer se non cría, para que ocultase as súas ideas ao respecto, mais sen intentar sequera catequizalo, convertelo doutra maneira.

– Pero é posible? –exclamei, consternada.

– E tan posible, irmá, e tan posible! E cando lle eu dicía: “Pero é vostede, vostede, o cura, o que me aconsella que finxa?”, el, tatexando: “Finxir? Finxir non!, iso non é finxir! Toma auga bendita que dixo alguén e acabarás crendo”. E como eu, mirándoo aos ollos lle dixera: “E vostede celebrando misa acabou crendo?”, el baixou a mirada ao lago e enchéronse os ollos de bágoas. E así é como lle arrinqueei o seu segredo.

– Lázaro! –salouquei.

E naquel momento pasou pola rúa Blasiño o bobo, clamando o seu: “meu Deus, meu Deus!, por que me abandonaches?” E Lázaro tremeu crendo oír a voz de D. Manuel, acaso a do Noso Señor Xesucristo.

(M. Unamuno. *San Manuel Bo, mártir*. Fragmento)

(5)

Antoine Roquentin marcha de Bouville onde pasou parte da súa vida. Na despedida, bota unha ollada cara atrás para valorar a existencia triste e aburrida que pouco a pouco se foi desgastando entre o seu lugar de traballo, a súa casa, e o museo.

«Hai tres anos que entrei en Bouville, solemnemente, perdera a primeira volta. Quixen xogar a segunda e tamén perdín; perdín a partida. Ao mesmo tempo, souben que sempre se perde. Só os porcos cren gañar. Agora vou facer como Anny, sobrevivirei. Comer, durmir. Durmir, comer. Existir lentamente, docemente, coma esas árbores, coma un charco de auga, coma o asento vermello do tranvía.

A Náusea concédeme unha curta tregua. Pero sei que volverá; é o meu estado normal. Só que hoxe o meu corpo está demasiado esgotado para soportala. Tamén os enfermos teñen afortunadas debilidades que lles quitan, por algunhas horas, a conciencia do seu mal. Abúrrome, iso é todo. De cando en vez ábreseme a boca tan forte que as bágoas esváranme polas meixelas. É o aburrimiento profundo, profundo, o corazón profundo da existencia, a materia mesma de que estou feito. Non me descoido, pola contra; esta mañá bañeime, afeiteime. Só que cando penso en todos eses pequenos actos coidadosos, non comprendo como puiden executalos. Sen dúbida, o hábito execútaos por min. Os hábitos non están mortos. Continúan afanándose, tecendo moi de vagariño, insidiosamente, as súas tramas; lávanme, sécanme, vístenme, como amas de cría. Serían eles, tamén, os que me trouxeron a este outeiro? Xa non lembro como vin. Pola escaleira Dautry, sen dúbida; pero subín realmente, un a un os seus dez chanzos? O que quizais sexa aínda máis difícil de imaxinar é que despois os vou baixar. Aínda así, seino; dentro dun pouco atopareime ao pé do Coteau Vert; erguendo a cabeza poderei ver iluminarse ao lonxe as ventás destas casas que está tan preto. Ao lonxe, sobre a miña cabeza; e neste intre, do que non podo saír, que me encerra e me limita por todos os lados, este intre do que estou feito, será un soño».

(J.P. Sartre. *A náusea*. Fragmento)

(6)

Meursault, o protagonista, leva saíndo algún tempo con Marie. A rapaza, que ve como o tempo vai pasando, pídelles que case con ela.

«Pola tarde, Marie veume buscar e preguntoume se quería casar con ela. Díxenlle que me daba igual e que podíamos facelo se era o seu desexo. Preguntoume entón se a quería. Contestei, como xa fixera unha vez, que nada significaba iso, e que o máis probable é que non a quería. “Por que te casarías entón comigo?”, dixo ela. Explíqueille que a cousa non tiña ningunha importancia, pero que se ela o desexaba podíamos casar. Ademais era ela a que o preguntaba e eu limitábame a responder que si. De seguir recalcou que o matrimonio era unha cousa seria. Respondín: “Non”. quedou calada un momento e miroume en silencio. Despois seguiu falando. Quería simplemente saber se eu aceptaría a mesma proposición doutra muller, a que estivese unido de igual modo. Dixen: “Naturalmente”. Preguntouse entón se ela me amaba a min, pero eu nada podía dicir ao respecto; despois doutro momento de silencio, musitou que eu era estraño, que me quería probablemente por iso, pero que tal vez un día eu lle repugnaría polas mesmas razóns. Como calaba, porque non tiña nada que engadir, colleume de ganchete sorrindo e declarou que quería casar comigo. Díxenlle que o faríamos en canto ela quixera. Faleille entón da proposta do patrón e Marie díxome que lle gustaría coñecer París. Conteille que xa vivira alí tempo atrás e preguntoume como era. Díxenlle: “É sucio. Hai pombas e patios escuros. A xente ten a pel branca”.

Despois camiñamos e atravesamos a cidade polas súas grandes rúas. As mulleres eran fermosas, e pregunteille a Marie se se daba de conta. Díxome que si e que me comprendía. Durante un intre deixamos de falar. Eu quería, aínda así, que quedara comigo e díxenlle que podíamos cear xuntos no restaurante de Celeste. A ela encantáralle, pero tiña que facer. Estabamos preto da miña casa e despedínme. Miroume: “non queres saber o que teño que facer?”. Eu quería sabelo, pero non caera niso e iso é o que ela semellaba reprocharme. Entón, ao verme en apuros, volveu rir e veu cara a min cun movemento de todo o seu corpo para ofrecermos a boca».

(A. Camus. *O estranxeiro*. Fragmento)

(7)

Ulises é unha novela na que se dan todos os intentos de experimentación formal e estilística dos que foi capaz a narrativa contemporánea. As correntes de conciencia dos personaxes que flúen incesantemente e o monólogo interior sêvenlle ao autor para construír un microcosmos vivente e un monumento da lingua. O fragmento sitúase na parte final do libro, onde Molly, a muller do protagonista, lembra a súa infancia e adolescencia en Xibraltar e a súa historia de amor con Leopold.

«Meu Deus despois dese bico largo case perdín o alento si dixo que eu era unha flor da montaña si iso somos todas as flores un corpo de muller si esa foi a única verdade que dixo na súa vida e o sol brilla para ti hoxe si iso foi o que me gustou porque vin que entendía ou sentía o que é unha muller e eu sabía que sempre faría del o que quixera e deille todo o gusto que puiden animándoo ata que mo pediu para dicir si e ao principio eu non quixen contestar só mirei ao lonxe ao mar e ao ceo estaba pensando en tantas cousas que el non sabía que Mulvey e o señor Stanhope ye Hester e papá e o vello capitán Groves e os mariñeiros xogando aos paxaros voando e a pídoa, como o chamaban eles no peirao e o sentinela diante da casa do gobernador coa cousa arredor do casco brando pobre diaño medio asado e as rapazas españolas ríndose coas súas mantillas e as súas peinetas altas e as subastas pola mañá os gregos e os xudeus e os árabes e non sei quen demos máis de todos os extremos de Europa e Duke Street e o mercado de aves todas cacarexando xunto a Larby Sharon e os pobres burros esvarando medio durmidos e os vagos coas súas capas durmidos á sombra das escaleiras e as grandes rodas dos carros dos touros e o vello castelo de miles de anos si e eses mouros tan guapos todos de branco e os turbantes coma reis pidíndoche que sentaras un momento no seu pouco de tenda e Ronda coas vellas ventás das pousadas ollos albiscando unha celosía

escondidos para que a súa amante bicara as reixas e as tabernas medio abertas de noite e as castañas e a noite que perdemos o barco en Alxeciras o vixiante dando voltas por aí sereo co seu farol e ah esa tremenda ferverza alá no fondo ah e o mar o mar carmesí ás veces coma lume e as estupendas postas de sol e as figueiras nos xardíns da Alameda si e todos eses calexóns raros e casas rosas e azuis e amarelas e as rosaledas e o xasmín e os xeraniase os cactus e Xibraltar de nena onde eu era unha Flor da montaña si cando me poñía a rosa no pelo coma as rapazas andaluzas e pónome unha vermella si e como me bicou ao pé da muralla moura e eu pensei bo igual ten el ca outro e logo pedinlle cos ollos que o volvera pedir si e entón pediume se quería eu dicir si a miña flor da montaña e primeiro rodeeino cos brazos si e atraíno enriba de min para que el me puidera sentir os peitos todo perfume si e o corazón corrialle coma tolo e si dixen si quero Si».

(Joyce. *Ulises*. Fragmento)

(8)

Gregor Samsa, viaxante de panos de man, ao espertar unha mañá atópase transformado nun gran insecto. Anque trata de seguir durmindo para borrar tal loucura, “non era un soño”. Entón, á vez que, con gran sentido práctico, vai probando como usar o seu novo corpo, ten plena consciencia de que debería levantarse canto antes: o despertador non soau á súa hora debida, e tense que ir de viaxe. E a familia, que xa o chama, alarmada pola súa tardanza, recoñece a primeira vista, anque, con horror, que ese bicho é Gregor, e adáptase á situación, tratando de alimentalo con cousas que agora non lle gustan. O pobre bicho, día tras día, vai seguindo desde o seu cuarto a vida pequenoburguesa da familia, que, por certo inclúe tres hospedes. Significativamente, agora o bicho ten máis sensibilidade para a música que cando era Gregor. Por fin, unha mañá, a criada, ao ir a varrer o cuarto, apártao a un lado: “Reventou!” A familia da grazas a Deus, comentando tamén canto adelgazou o bicho, e, tras despedir aos seus hóspedes, sae, por fin, a dar un agradable paseo polo campo.

«Ao espertar unha mañá Gregor Samsa, tras un soño cheo de pesadelos, atopouse na súa cama convertido nun monstruoso insecto. Atopábase deitado sobre as súas acoirazadas costas, e, se erguía un pouco a cabeza, vía a súa barriga ovalada de cor marrón, cuberta de sucros lonxitudinais, demasiado prominentes para soste-la sobrecama, que estaba a punto de esvarar ao chan. Borrábaselle a vista ao contemplar as numerosas e esmirradas patas, que non tiñan nada que ver coas proporcións das súas pernas de antano.

“Que me pasou?”, pensou. Non fora un soño. A súa habitación, unha habitación normal e corrente dun ser humano, aínda que quizais demasiado pequena, seguía estando alí, entre aquelas catro paredes, que a el lle resultaban tan familiares, sen estar sufrindo ningunha modificación. Enriba da mesa, na que estaba espallada unha colección de mostras de teas – Samsa era viaxante–, colgaba a fotografía que el recortara non facía moito tempo dunha revista para poñerlle un precioso marco dourado. Representaba unha dama ataviada cun sombreiro e unha bufanda de peles: sentaba moi erguida fronte á mirada do espectador, sostendo un voluminoso manguito que ocultaba o seu antebrazo por completo.

Gregor dirixiu entón a súa mirada cara a ventá, e o tempo, tan desaprachable (escoitábase o repenique das gotas de chuvia no peitoril da ventá), inundouno de melancolía. “Que tal se sigo durmindo un pouco e me esquezo de todas estas parvadas?”, pensou; pero aquilo era completamente irrealizable, xa que estaba acostumado a durmir sobre o costado dereito, e no seu estado actual non se podía poñer naquela posición. Aínda que se lanzara con todas as súas forzas cara a este lado, sempre remataba arrolándose, e ao final acababa sempre sobre as súas costas. Intentouno polo menos cen veces, mentres pechaba os ollos para evitar a visión das súas patas que se axitaban continuamente, e soamente abandonou cando empezou a sentir no costado unha lixeira dor, como de entumecemento, descoñecido para el. “Deus santo! –pensou–, que profesión tan esgotadora se me ocorreu elixir! Día e noite de acá para alá. Preocúpase un moito máis do negocio que cando se ten un almacén propio, e por riba teño que soportar este tormento das viaxes, o nerviosismo á hora de enlazar os trens, o comer mal e a

calquera hora, as relacións humanas, que cambian constantemente sen chegar nunca a nada estable e, por suposto, a nada íntimo. Ao díaño con todo!”. Sentiu un lixeiro proído no ventre; lentamente arrastrouse sobre as costas ata alcanzar a cabeceira da cama; unha vez alí puido erguer a cabeza con maior facilidade. Atopou o proído sinalado por multitude de puntiños brancos, que non se podía explicar de onde saíran. Intentou palpar o comechón cunha pata, pero inmediatamente a retirou, pois o rozamento producíalle calafríos».

(F. Kafka. *A metamorfose*. Fragmento)