

# NEW LEFT REVIEW 142

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2023

## ARTÍCULO

LOLA SEATON	Sobre el «capitalismo político»	7
NATHAN SPERBER	Partido y Estado en China	35
ANAHID NERSESSIAN	Notas sobre el tono	63

## LA SITUACIÓN DE GRAN BRETAÑA

PETER WOLLEN	La nueva ola británica	87
RAYMOND WILLIAMS	La ficción y el teatro	95
ERIC HOBSBAWN	La sociedad, la nueva y la vieja	III
RALPH MILIBAND	Si el Partido Laborista gana...	125
PERRY ANDERSON	Giorgio Fanti	139

## CRÍTICA

ROBIN OSBORNE	¿Es importante el mundo antiguo?	155
GREY ANDERSON	Grandes narrativas	168

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

**ts**  
traficantes de sueños



RAYMOND WILLIAMS

## EL TEATRO Y LA NOVELA

**D**E TODOS LOS cambios experimentados por la novela británica en los últimos diez años, el más marcado se encuentra en los orígenes sociales de sus principales representantes. Mayoritariamente, los escritores de más de 45 años que han contribuido en un sentido real a la literatura nacional han seguido la trayectoria típica del profesional inglés: nacidos en una familia burguesa, educados en un colegio privado y por último estudiantes en Oxford o Cambridge. En la primera mitad del siglo xx, esta fue más que nunca la trayectoria convencional del novelista inglés. Pero en el caso de los escritores menores de 45 años las cosas son muy distintas. En un número proporcionalmente mayor proceden de familias modestas, ya sean familias formadas por trabajadores de cuello blanco o familias pertenecientes a la clase obrera; muchos se han educado en colegios públicos y si algunos se han formado en Oxford o Cambridge, lo cierto es que desde 1945 estas universidades se han vuelto más accesibles.

Si bien este tipo de análisis debe recibirse con cautela, podemos no obstante atribuir algunas características de la novela inglesa de los últimos años a la aparición de dos grupos sociales: por una parte, jóvenes de familias obreras y de la pequeña burguesía, que han obtenido becas para estudiar en las universidades de elite; por otro, hombres y mujeres jóvenes, que han recibido solo una educación limitada y que adquieren su formación, literaria e ideológica, en otras partes. Ambos conjuntos son muy distintos de sus predecesores y comparten algunas características positivas. Están atentos a los escritores de la época precedente de

procedencias similares –D. H. Lawrence en particular– con los que guardan cierta afinidad, pero también presentan importantes diferencias entre ellos. Los del primer grupo, muchos de ellos titulados en Literatura Inglesa, entran pronto en contacto con la cultura y las ideas tradicionales, que más tarde modifican o abandonan. Los del segundo, en caso de que hayan topado con esa cultura, lo han hecho generalmente de una manera completamente distinta y con resultados divergentes.

Al mismo tiempo, se ha producido un aumento constante de lectores. En 1950, por primera vez en la historia inglesa, la mayoría de los adultos lee libros con cierta asiduidad, una tendencia fomentada por el número creciente de bibliotecas y ediciones de bolsillo, lo cual no significa necesariamente que los autores de los nuevos estratos sociales sean leídos por personas de su misma procedencia. El hecho de que los lectores habituales en Inglaterra supongan solo una pequeña mayoría ilustra los límites de esta expansión. Entre los escritores del segundo grupo predominan los dramaturgos, que escriben, por lo tanto, para un público cuya composición social ha cambiado mucho menos. La emisión de obras teatrales en televisión ha disminuido algo este hecho, pero la paradoja se mantiene. En la Inglaterra de hoy sigue existiendo un desequilibrio en la relación de los escritores y su público, y ello repercute en el campo de la literatura. Hay una diferencia notable entre narrar experiencias particulares para un público que las ha compartido y narrarlas para unos lectores fascinados por la novedad, pero sin un núcleo de experiencias comparable. La promoción comercial ha añadido nuevas complicaciones: tal vez en la relación entre escritor y lector sea más importante la «personalidad» que la calidad de la obra.

En la intersección de estos factores diversos se sitúa la figura del «joven airado», una fórmula engañosa y acuñada por un publicista teatral, no por un escritor o un crítico. Sería absurdo, por ejemplo, incluir en esta categoría a John Osborne y Kingsley Amis; si la definición sirve para uno, no puede servir para el otro; sus escritos son desde cualquier punto de vista radicalmente diferentes. En su reducción simplista, modelada para el consumo de públicos extranjeros además del mercado nacional, una definición de este tipo solo sirve para añadir confusión a una situación ya de por sí bastante complicada.

*Una reacción conservadora*

Escritores como Amis y John Wain comenzaron a publicar después de 1945 y es común señalar este hecho como el origen del rechazo que manifiestan hacia ciertas formas de cultura burguesa inglesa, tachada de irrelevante y ridícula en el periodo de posguerra. Pero este tipo de rechazo ya era típico entre los poetas, los novelistas y los dramaturgos de izquierda en la década de 1930, cuando iba acompañado por una forma de protesta que combinaba aspiraciones políticas y sociales. Lo que faltaba en la novela inglesa de finales de la década de 1940 era precisamente este tipo de protesta y el cuestionamiento consiguiente del orden social. Amis y Wain no siguieron la senda principal de la década de 1930, sino que reconectaron con sus disidentes, en especial Evelyn Waugh, William Empson y George Orwell, que eran bastante diferentes entre sí pero compartían ciertas preocupaciones.

Otra influencia importante a comienzos de la década de 1950 era un tipo de novela estadounidense, escéptica y desentendida, conocida en Inglaterra principalmente a través de los escritos de J. D. Salinger. *Lucky Jim*, de Amis, y *Hurry on Down*, de Wain, distan mucho de parecerse entre sí: hay una histeria y una carencia de seriedad en Wain ausentes en Amis que, en un campo más reducido, es más comedido y preciso. Pero las novelas tienen importantes elementos en común, en particular la figura del joven aislado y desarraigado, para quien el lugar del que procede, aquel en el que está ahora y aquel al que irá más tarde tienen poco o ningún significado. No solo el pasado sino también sus reflexiones presentes sobre el pasado se desmoronan ante esta investigación desmitificadora y lo mismo ocurre con el futuro, con cualquier tipo de futuro. El tipo de protesta que estaba de moda en la década de 1930, la exigencia a menudo proclamada, aunque no siempre íntimamente sentida, de alcanzar un futuro más justo y mejor, se había vuelto fundamentalmente sospechoso. La razón, por supuesto, radicaba parcialmente en las amargas dificultades que experimentaba la política de izquierda y la división entre socialdemócratas y comunistas en los duros años de posguerra. Pero parece también que el extraño matrimonio entre la doctrina freudiana y la marxista vigente en la década de 1930 hizo que la propia protesta social fuera contemplada con un neto escepticismo. Uno de los primeros ejemplos de esta reacción fue *Boys and Girls Come Out to Play*, de Nigel Dennis. Amis ha escrito recientemente, en un panfleto titulado *Socialism and the Intellectuals*, que el único interés político sincero es de

carácter estrictamente personal. El resto es psicológicamente sospechoso «y detrás de ello radica también quizá la relación que has tenido con tus padres»<sup>1</sup>. La ironía radicaba en que los propios escritores de izquierda de la década de 1930 aterrizaban ahora en esas mismas orillas. Lo vemos en la evolución de Auden y en los cambios que introdujo en algunos de sus primeros poemas políticos. No se trataba solo de diferentes sensibilidades, sino de presiones históricas.

El escepticismo de Amis y Wain era, por lo tanto, conservador en el fondo. Esto no significa que no pudiera ser animado y en ocasiones agudo, como respuesta al clima social y cultural incierto que se vivía en los años de posguerra. Sin duda, este escepticismo formaba parte de la cultura de la época, la de los estudiantes universitarios de primera generación que veían en determinados aspectos del nuevo orden social mera hipocresía, irrelevancia y en ocasiones simplemente algo absurdo. La figura del profesor Welch, en *Lucky Jim*, reúne muchos de los rasgos de esa falsedad en una sociedad, que se califica complacientemente a sí misma de «superior». La parodia de Amis logra dar forma a la respuesta. Carece de importancia, por lo tanto, que Welch sea profesor en una universidad de provincias y que esta prosa, a medio camino entre la parodia y la sátira, no aborde problemas más fundamentales de la vida inglesa o no apunte a objetivos más imponentes. Amis se centra, por el contrario, en aspectos aislados de la cultura que invitan al ridículo, más aún en un contexto provinciano. En *Hurry on Down*, Wain amplía su esfera de interés con las mismas convicciones subyacentes de los jóvenes inteligentes: que nada tiene valor o, mejor dicho, que el único valor es la sinceridad con uno mismo, reconociendo la desilusión y los motivos complejos que hay tras las decisiones, sean estas cuales sean. No cabe duda de que este tono y este temperamento moral son típicos de la época. Cualquier curiosidad por el pasado sirve solo para poner de manifiesto los errores cometidos en nombre de la investigación y la interpretación sociales, del tipo más obvio. Los elementos de protesta y rechazo son fuertes, pero la estructura, la combinación de parodia y farsa, parece un medio cómodo para evitar los conflictos que dichas posiciones implican. Describir estos sentimientos de manera convincente en el mundo contemporáneo –frente al mundo de los detalles vívidos, destellante de sátira– habría llevado a estos escritores a una cuestión extremadamente difícil: la naturaleza de la realidad actual. Sus novelas ofrecen, por el contrario, una huida fantasmagórica: groserías por teléfono, habla caricaturizada, tipos

---

<sup>1</sup> Kingsley Amis, *Socialism and the Intellectuals*, Fabian Tract, núm. 304, 1957, p. 4.

sociales marginales en los que se puede exagerar la agresión. Ello es indicativo del contexto social de estas obras, que en sí podía atribuirse a la década de 1930.

La desilusión de los años inmediatamente anteriores y posteriores a 1950 también se manifestó en obras de un tipo muy distinto, de las que 1984 de Orwell es el ejemplo más influyente. Asqueado por las mentiras y la crueldad de lo que posteriormente se denominaría estalinismo y por la aparente perduración de la economía de guerra en la que dichas mentiras y crueldad se institucionalizaron, Orwell proyectó un futuro en el que la corrupción es inevitable; excepto, quizá, entre los «proles» olvidados, que están, por su parte, fuera de la política, satisfechos con su cerveza y sus canciones. Esta visión derivaba en parte de una preocupación aguda por los peligros realmente existentes y debería ser vista como expresión de su tiempo en el que todo intento de cambio político y social había demostrado ser una ilusión cruel. Orwell había sido socialista, e intentaba seguir siéndolo, pero no creía que los intelectuales y los líderes políticos pudieran mantenerse leales a las aspiraciones humanas, mientras que los proletarios, por quienes experimentaba una simpatía profunda, aunque genérica y abstracta, eran vistos como seres demasiado apáticos e ignorantes, al menos a corto plazo, como para ser capaces de emprender una acción política resuelta.

Estas opiniones estaban muy extendidas; otras obras, de maneras menos explícitas, rechazaban también el humanismo y expresaban la convicción de que los peores instintos humanos, inicialmente sofocados, volverían con todo el ímpetu de lo reprimido. De ellas, la más interesante es la primera novela de William Golding, *Lord of the Flies*. Es una versión contemporánea del famoso relato de aventuras infantil *Coral Island*, escrito por R. M. Ballantyne, que narra cómo un grupo de escolares naufragos consigue sobrevivir y crear una comunidad. La novela de Golding, una fábula cuidadosamente construida, llega a la conclusión opuesta: los muchachos que intentan mantener la educación y la racionalidad quedan fácilmente aislados por los demás, que pasan el tiempo cazando y pronto degeneran en un estado salvaje. A un niño de sentimientos delicados lo matan como si de un Cristo se tratara y lo que al principio era una sociedad humana se convierte en una jungla humana, más impresionante porque los chicos son vistos siempre «solo» como escolares. Se trata de una novela fuerte e inusual, que ha dejado una impresión profunda en la imaginación de muchos lectores. Las novelas

posteriores de Golding –*The Inheritors*, *Pincher Martin* y *Free Fall*– han recibido también muchos elogios, aunque en mi opinión los elementos de invención psicológica que permanecían subordinados en *Lord of the Flies* ocupan suficiente espacio en obras posteriores como para poner en duda la coherencia literaria de estas.

En Inglaterra y en sociedades similares hay fuerzas potentes que favorecen claramente esta visión, arraigada en la inevitabilidad del mal. La trayectoria de Angus Wilson es sugerente a este respecto. En sus primeras obras hay mucha observación aguda de las incongruencias psicológicas y sociales; durante un tiempo, con la publicación de *Anglo-Saxon Attitudes* (1956), parecía estar a punto de alcanzar un realismo complejo y crítico. Reaccionando a la presión de la época, se mostró evidentemente dispuesto a ampliar el horizonte social de su obra. Esto formaba parte de su intención humanista, siguiendo el espíritu de las novelas de E. M. Forster y el lema «simplemente conecta». La búsqueda de la integridad personal dentro de la sociedad resultaba difícil, proclive a muchas formas de culpabilidad y confusión, pero Wilson no la abandonó. En su novela más reciente, *The Old Men at the Zoo* (1961), es como si las tendencias a la crueldad y la violencia, que en obras anteriores entran en conflicto con el sentimiento de humanidad y responsabilidad de los personajes, se hubieran impuesto finalmente. *The Old Man at the Zoo* escenifica el colapso fantasmagórico de los valores liberales y la civilización inglesa en un contexto de guerra entre Inglaterra y Europa. Wilson sigue siendo, pese a todo ello, un escritor más interesante y serio que Iris Murdoch, que comenzó, en *Under the Net*, con una especie de comedia intelectual sofisticada, y que en *The Bell* ha intentado descubrir las matrices supremas del amor y las relaciones humanas –personales y sociales– en una comunidad experimental. Sus otras novelas, sin embargo, despliegan una tendencia decadente a reducir las relaciones humanas a alimento para un modo literario que, como en las últimas novelas de Virginia Woolf, consiste en un juego denso y barroco, que conduce al agotamiento. Debe añadirse que estas novelas fueron muy admiradas en Inglaterra. A este respecto, la relación entre el tipo de escritor y el tipo de lector está clara. Buena parte de la atmósfera extrañamente estancada de la Inglaterra de 1955 evidenciada en dichas obras, que no carecen de talento, se debe a escritores como Wilson y Murdoch, que, en otros periodos y otros momentos de su evolución, escribieron con intenciones y convicciones muy distintas. El estilo distante y a menudo grotesco coexiste con una pérdida de vitalidad y autenticidad: un colapso

enmascarado por ardidés intelectuales extravagantes, casi pseudogóticos. La obra de Lawrence Durrell ya había mostrado el camino.

### *El teatro de la alienación*

El hecho de que el desarrollo de este estilo narrativo grotesco haya coincidido con la llegada de lo que en general se denomina el realismo crítico es indicativo de la complejidad de la sociedad inglesa en los últimos años. El comienzo de este movimiento puede situarse en *Look Back in Anger*, la obra teatral escrita por John Osborne en 1956. El Royal Court, un teatro cuya fama se retrotrae al periodo de George Bernard Shaw y Granville-Barker a comienzos de la década de 1900, está considerado por muchos el centro de un fenómeno nuevo, que empezó con Osborne y continuó con Arnold Wesker y otros autores.

Para entender la situación del teatro inglés es necesario volver una vez más a la década de 1930. Por aquel entonces, la desilusión con el naturalismo había conducido a nuevos experimentos con las obras teatrales en verso, siendo la primera y más famosa *Murder in the Cathedral*, de T. S. Eliot, seguida por *The Dog beneath the Skin* de W. H. Auden y *The Ascent of F6* de Christopher Isherwood, ambas publicadas en 1935. A comienzos de la década de 1950, las obras recientes en verso de Eliot y las producciones menos importantes de Christopher Fry fueron los únicos trabajos nuevos de cierto interés. El teatro del West End, por su parte, se mantenía fundamentalmente sin cambios. Aparte de comedias con chispa y algunas historias policiacas, esta era la base del teatro de salón, que representaba la vida burguesa idealizada en sustancia y actitud, todavía anclada en una mentalidad de preguerra. Los importantes experimentos de Eliot serían absorbidos, pero también diluidos, por este soporífero entorno teatral: sus últimas obras, *The Confidential Clerk* (1953) y *The Elder Statesman* (1958), eran todavía en verso, y trataban tangencialmente de temas religiosos, pero el tono recordaba ya al salón. Incluso admitiendo que el teatro londinense solo estaba conectado de manera indirecta con la vida nacional en su conjunto, el abismo entre las obras teatrales y la experiencia cotidiana seguía siendo enorme.

El llamado movimiento realista, que comenzó con Osborne, llenó el vacío. En todo caso, es difícil, mirando atrás, decidir si la nueva dirección teatral fue resultado de los talentos extraordinarios de este dramaturgo o por el contrario tomó forma por la razón más amplia de que la situación



estaba madura; muy madura, de hecho. Vale la pena recordar que solo unos años antes los críticos barrieron de escena una interesante obra de John Whiting; y también es importante decir que un factor en el éxito de la obra de Osborne, que tuvo un comienzo bastante lento, fue una intervención convincente del primero de una nueva generación de críticos, Kenneth Tynan. Es cierto, sin embargo, que si bien era el momento adecuado para este tipo de ruptura, la retórica de Osborne era el instrumento mejor adaptado a ella. Una protesta exasperada acompañada de furia desdeñosa, apenas articulada: en opinión de muchos, era la voz de una generación nueva, una clase nueva.

A la vista de la obra posterior de Osborne parece difícil decir cuánta verdad había en esa afirmación. El carácter de su supuesta rebelión exige sin duda un análisis exhaustivo. Lo asombroso, sin embargo, es que la doble crisis política de 1956 (la revolución húngara y el ataque inglés en Suez), que a muchos miembros de las generaciones intermedias les pareció culminación y resultado de la desilusión generalizada del periodo, condujo en la práctica a un renacimiento de la militancia política de izquierda en todo el país por primera vez desde la guerra. La Campaña por el Desarme Nuclear demostró ser un movimiento radical de nuevo cuño, importante por sus métodos de organización y su actividad, así como por su política, mientras que el movimiento intelectual conocido como Nueva Izquierda tuvo sus comienzos en ese momento crítico. Era natural, y en muchos aspectos preciso, asociar este renacimiento con los nuevos movimientos observados en la narrativa y en el teatro: el Royal Court y el Theatre Workshop, el Free Cinema y las novelas del realismo social ambientadas en provincias. Ciertamente uno no podría vivir esos años sin recibir con agrado la renovación repentina y generalizada de energías; por otro lado, la intensidad de los ataques del *establishment* contra estos movimientos anunciaba una forma nueva de confrontación, tanto social como cultural.

Lo que no puede decirse fácilmente, sin embargo, es que esta nueva literatura, en especial en el campo del teatro, diese expresión a experiencias y problemáticas propias de la clase trabajadora. Y tampoco está claro, observando el movimiento teatral en su conjunto, que el realismo fuera el elemento más importante. Los denominadores comunes de obras como *Look Back in Anger* (1956), en *Roots* (1958), escrita por Wesker, y en *A Taste of Honey* (1958) de Shelagh Delaney, como en muchas otras, son la juventud y el aislamiento: la ausencia de la sociedad, no su presencia.

Se presta mucha atención al protagonista de *Look Back in Anger*, un titulado universitario que regenta un puesto de golosinas en un mercado, pero este es un mero recurso teatral para dar voz a la falta de significado en la sociedad, no en modo alguno una iniciativa de investigación social. La familia judía del West End que protagoniza *Chicken Soup with Barley* (1956), de Wesker, parece creada con precisión, al modo realista, pero las familias campesinas de *Roots*, sea cual sea la intención, son un mero telón de fondo para un soliloquio de soledad y frustración. *A Taste of Honey*, de Delaney, hace referencia a una sociedad –o, mejor dicho, a una periferia social– con límites inciertos, pero de nuevo el impulso de la obra es el de exaltar la soledad de la protagonista.

Tal vez los lectores de otros países las hayan recibido como obras naturalistas en el sentido tradicional, imágenes representativas de la vida contemporánea en Inglaterra, pero nada podría ser más erróneo. Mi experiencia al analizarlas con estudiantes que trabajan ha sido a menudo la contraria: se indignan ante la idea de que esta pudiera ser la vida que ellos llevan. Tal vez los espectadores de clase media y los críticos que interpretan dichas obras para ellos, creyeran estar viendo una especie de documental, y esto ha provocado debates mal informados. Ciertamente el drama está relacionado con la realidad social, pero no en este sentido. Lo que está en cuestión no es el realismo social sino, en los casos más acertados, los destellos líricos en la oscuridad. En todos los casos, el joven protagonista está solo (o sola); el contacto con el mundo adulto organizado provoca una intensa desilusión. Se instala así una alienación profunda y el hecho de ser joven y vivir en una sociedad cuyos valores se están desintegrando explota en un grito de protesta inarticulado, una expresión genérica de amor por la vida.

La dificultad de expresión es uno de los elementos más importantes en este movimiento teatral. Está siempre presente, incluso cuando se oculta tras un discurso aparentemente lógico. La emoción, extrañamente, es proporcional a la incapacidad para expresarse con claridad y comunicarse con los demás. Es esta experiencia, no un análisis cuidadoso de la sociedad, la que, quizá de manera inconsciente, ha atraído al público y seducido a sus miembros más jóvenes para quienes estas obras están llenas de significado. Pienso que esta es la cualidad que las define: haber llamado en especial la atención sobre algo que quizá era obvio, pero que ahora se ha convertido en un elemento central, lo cual justifica y al mismo tiempo fomenta que pasemos por alto las carencias manifiestas de estas obras

teatrales. En un examen atento, sus carencias transmiten en muchos casos la experiencia central, algo que para un dramaturgo resulta paradójico.

### *Condiciones de incomunicabilidad*

Lo que el teatro está diciendo, como mínimo, es también lo que, hablando en general, se dice hoy en Inglaterra: que resulta imposible comunicarse con los demás, que el dolor y la aspiración siguen siendo por igual gritos existenciales. Para aclarar este punto conviene observar la obra de Harold Pinter, que es, al menos en apariencia, muy distinta. A diferencia de Osborne, Wesker y Delaney, Pinter no está políticamente comprometido con nada que no sea su propio trabajo y en ocasiones ha habido quien le ha atacado por ser un escritor con intenciones y experiencias radicalmente distintas de las que ellos plantean. Es fácil inferir una filiación entre las obras de Pinter y esa importante línea de teatro europeo que avanza desde Chejov a Pirandello, Ionesco y otros dramaturgos. El tema central de esta tradición vuelve a ser la imposibilidad de la comunicación, que no es meramente un accidente o una enfermedad, sino un hecho común a todos los seres humanos, parte de la propia condición humana. Las obras de Pinter se sitúan correctamente en relación con este «drama de la incomunicabilidad», pero es curioso lo cercanamente que sus personajes y ambientes recuerdan a los de los realistas, Osborne, Wesker y Delaney. Existe la misma incertidumbre, la misma indecisión, la misma conciencia de complejidad, que cada personaje descifra con dificultad, logrando llegar solo por casualidad a la conciencia de los otros. Las conversaciones se caracterizan por la mutua incapacidad de los participantes de entenderse entre sí. Es importante reconocer las diferencias, de intención al menos, que existen entre Pinter y los demás, pero más importante es en último término la afinidad que los une: la incertidumbre propia de su generación.

En obras teatrales como *The Birthday Party* y *The Dumb Waiter*, ambas de 1957, Pinter parece concebir un mundo en el que la condición humana contiene siempre, aunque sea de manera latente, las raíces del mal y de la violencia. En este sentido se acerca a escritores como Wilson y Golding. Y es aquí –en las causas de la incomunicabilidad– donde comienzan a emerger las diferencias entre los dramaturgos jóvenes. Wesker, que a veces corre el riesgo de simplificar en exceso, nos refiere directamente a la política y a la sociedad de clases. Es socialista y ve la revolución sobre todo como una recuperación de las relaciones humanas que se han perdido. Todavía es joven y le queda por escribir la mayor parte de

su obra. Nadie puede decir razonablemente que los conflictos que la animan vayan a ser los más importantes. A veces existe una expectativa de que las personas consigan recuperar su voz por sí mismas. En otras ocasiones –como en partes de *Roots* y en su obra teatral más reciente, *Chips with Everything*, 1962– la atmósfera es en muchos aspectos similar a la de Orwell, dando la impresión de que las personas permanecen enmudecidas, que sus voces no logran salir del interior sino que deben ser restauradas por otros, a su vez ocupados en alguna otra cosa. El futuro de Centre 42, el movimiento fundado por Wesker, cuyo objetivo es atraer a la clase trabajadora al mundo del arte con espectáculos populares de diversos tipos, depende de cuál de estas actitudes diferentes demuestre ser la adoptada con mayor firmeza.

Pese a su implicación activa en la política, la obra poética de Shelagh Delaney es tan personal que el mundo de las ideas solo impacta en ella de manera indirecta. En un contexto de derrota y frustración, esto puede resultar una ventaja: tomada como un elemento aislado, *A Taste of Honey* es artísticamente más potente que cualquiera de las obras de Osborne o Wesker. Por el contrario, Osborne está tan profundamente involucrado en la batalla de las ideas que resulta difícil determinar qué relación existe entre este contenido y sus obras. Su enojo ante algunas de las hipocresías tradicionales de la vida inglesa, en especial las referentes a la clase, es a buen seguro fuerte e implacable, pero a menudo su obra es tan profundamente negativa que hace difícil discernir los verdaderos intereses y creencias del autor. Un cierto espíritu de negación caracteriza todo el movimiento, pero en escenas como las contenidas en *I'm Talking About Jerusalem* (1960), de Wesker, y en la prosa de la última parte de *A Taste of Honey* hay una afirmación, limitada e incierta pero conmovedora, de la que carece la obra de Osborne.

El interés explosivo despertado por *Look Back in Anger* se debió a una combinación específica de sexo y política: en el mejor de los casos, se demostró que uno era un aspecto de la otra; en el peor, ambos eran esquemáticos. En su obra más reciente, Osborne se interesa principalmente por ciertos tipos de situación erótica o, mejor dicho, por las distorsiones psíquicas a las que da lugar la conducta sexual. *The World of Paul Slickey* (1959) y *Luther* (1961) deberían sorprender a cualquiera que en algún momento pensara que el principal interés de Osborne radicaba en las ideas y en la acción: la revuelta de Lutero es visceral, no una cuestión de principios. Podemos empezar a observar similitudes entre el

estilo imaginativo de Osborne y el de Strindberg o Tennessee Williams: lejos de la tradición del realismo social o, en un plano más elemental, del interés y el compromiso sociales. Puede que el enojo y la frustración derivados del conflicto emocional inicial coincidan con la militancia, pero es difícil aquí separar un factor del otro.

Hay en mi opinión otro dramaturgo de la misma generación más importante que los analizados hasta el momento: John Arden, autor de *Serjeant Musgrave's Dance* (1960). Esta obra, una fábula sobre las formas de violencia, tiene más fuerza dramática que las obras de Osborne, Wesker o Delaney, y parece destinada a perdurar más allá del contexto actual. Si bien comparte la experiencia de la incomunicabilidad, Arden no la ha convertido en el eje de su obra, explorando los límites de dicha experiencia en la poesía y en canciones compuestas en un lenguaje rico e imaginativo. La misma tendencia aparece en otros escritores jóvenes —influenciados en parte por Brecht y en menor medida por Ionesco y Beckett— que se topan con problemas a los que ya se enfrentaron los escritores de la década de 1930 en sus dramas experimentales en verso. Es probable que estas corrientes subterráneas demuestren ser más fértiles en los próximos años, pero en cualquier caso no se producirá un retorno al estado de cosas anterior al gran florecimiento del teatro inglés acaecido en 1955, siendo el balance claramente positivo.

### *Futuros realistas*

En el campo de la narrativa, por su parte, se ha producido una evolución análoga, aunque por medios diferentes. La tradición realista ha sido mucho más fuerte en la narrativa que en el teatro, con importantes exponentes, de Dickens a Eliot, Hardy y más tarde Lawrence. En la década de 1950 se produjo una reacción contra la novela psicológica experimental, que en Inglaterra alcanzó su apogeo con Woolf. El representante más notable de esta reacción es C. P. Snow y su secuencia novelística inconclusa, *Strangers and Brothers*. En cierto sentido, son obras realistas que intentan describir aspectos típicos de la sociedad inglesa: los problemas del trabajo y la política, en particular, no se limitan a ser un mero telón de fondo. Pero los valores y los criterios de juicio en las novelas de Snow han sido criticados con rotundidad, en especial por el claro interés que muestran por el líder —su evidente aprobación de esta figura que elige, que toma decisiones— como si la justicia de una sociedad o de una vida individual debiera depender en exclusiva del control prudente, en

ocasiones paternalista, que precede a la acción decisiva. Puede que la Inglaterra descrita por Snow, el nivel de sus dirigentes, sea verdaderamente así, pero el núcleo del problema radica en otra parte. Observando sus personajes, parecería que Snow se mueve siempre en el mismo mundo moral. De manera inevitable, la experiencia de dichos personajes no alcanza una caracterización plena y vital.

La cuestión es teórica. Hay un tipo de novela, con notables precedentes en la tradición inglesa, que crea y evalúa toda una forma de vida en función de la calidad de los individuos y las relaciones que estos mantienen entre sí. La sociedad no es un telón de fondo sobre el que destacan las relaciones humanas para que alguien las describa y los individuos tampoco ilustran el sistema de vida sin más. Quizá lo más difícil de lograr sea un equilibrio correcto entre esos dos elementos y es este equilibrio el que, en mi opinión, se denomina propiamente realismo. En la narrativa inglesa (y no solo en ella) se ha alcanzado de manera fragmentada: nos hemos enfrentado a novelas que eran sociales o personales, raramente ambas cosas. Hay tanto nuevo que decir acerca de la sociedad inglesa que incluso las descripciones parciales, en función de lo social o de lo personal, se reciben con agrado. Pero es importante no confundir el tipo de novela escrito por Snow con una alternativa verdadera al tipo de novela escrito por Woolf. En esta perspectiva teórica, ambas son la sombra emitida por la otra. El argumento se aclara, si separamos el método de Snow del contenido de su obra, que muchos rechazan por considerarla artificiosa, inhumana y divorciada de la realidad.

La novela de Margot Heinemann *The Adventurers* (1960) ha sido muy apreciada desde la izquierda por su inteligente descripción de la vida y los azares de la clase trabajadora en el periodo de posguerra. Hay inteligencia, como en Snow, pero no del tipo que cabría esperar en una novelista. Aflora una especie de esquematismo (a menudo apresurado) que utiliza el estereotipo social, lo cual enfría el entusiasmo. Pero, y esto es crucial, el mundo imaginado resulta estar empobrecido –la «forma de vida» que se contrapone a la creencia y a las esperanzas que los personajes comparten– y esto se refleja en la evitación, donde la propia trama exigiría lo contrario, de temas de experiencia personal fundamentales. Menciona el tema, como en el caso de Snow, pero pronto lo abandona para ceder el paso a una serie de «tesis».

Las novelas que tratan sobre la vida de la clase obrera en la Inglaterra contemporánea se enfrentan a una mayor dificultad. El reto más inmediato

radica en que muchos críticos influyentes no ven la mínima necesidad de que existan. Pero siguen haciéndose intentos, no por razones abstractas –ni siquiera por razones políticas– sino porque este es el campo de experiencia con el que mejor congenia y que le resulta emocionalmente más interesante a la nueva generación de escritores, cuyos orígenes sociales difieren de los de sus predecesores. Al mismo tiempo, dado el estado actual de la sociedad inglesa, los escritores de esa procedencia tienden, a medida que progresan, a dejarla atrás. Escribir sobre la vida de la clase obrera contemporánea es, por lo tanto, una tarea verdaderamente difícil, como yo tuve que descubrir por mí mismo en mi primera novela, *Border Country* (1960). Trata de un hombre nacido en una familia de clase obrera que se aleja de ella de adulto y que apenas logra reconocer su experiencia pasada, que en ciertos aspectos sigue siendo la suya, cuando vuelve a su vieja casa a visitar al padre moribundo. *All in a Lifetime* (1959) de Walter Allen narra una experiencia similar, si bien de manera distinta: el diálogo intergeneracional en una época de movilidad social limitada. Al escribir mi segunda novela, *Second Generation* (1965), un intento de narrar la experiencia contemporánea de esta movilidad, tuve que considerar las capas insospechadas de realidad que complican el análisis de múltiples generaciones. Aun así, me parecía un intento necesario, porque desde las últimas obras de Lawrence muchas novelas se han limitado a una sola generación, eludiendo así un problema que por experiencia resulta ser básico: la continuidad del individuo a través de las vicisitudes del cambio social.

Dos novelistas que han escrito sobre este tema de maneras distintas son John Braine y Alan Sillitoe. *Room at the Top* (1957), de Braine, plantea quizá la cuestión más importante a la que se enfrenta la sociedad inglesa de posguerra: la compleja relación entre el progreso general y la ambición personal. Hay dos concepciones distintas en conflicto: una liberal, casada con la idea del desarrollo individual, y la otra socialista, que pone el acento en el avance colectivo de un grupo completo. No se trata solo de la diferencia entre el cambio social responsable y la pura ambición personal, porque ambos pueden estar tan fuertemente entrelazados como para parecer una sola cosa: un grupo puede volverse egoísta y miope y convertirse en una clase compuesta en su totalidad por aventureros; un individuo no puede asumir sin más sus propias leyes de desarrollo particulares e irrepetibles, si no se abren nuevos horizontes para su grupo. La novela de Braine es un análisis descarnado de la ambición personal en su estado más puro en el que cualquier valor individual se pierde

en la lucha por alcanzar la cima. Escrita en primera persona, la novela retrata con eficacia la psicología del protagonista, pero tiene muchas dificultades para representar la esfera moral en la que esta se modela. En ocasiones, la obra cae en una especie de autosatisfacción y en la ambigüedad moral del drama por el drama, un obstáculo con el que tropiezan hasta las mejores novelas narradas en primera persona. Aun así su fuerza es real y se reafirma, de manera menos desarrollada y articulada, en *Saturday Night and Sunday Morning*. La novela de Sillitoe es la historia de una revuelta personal amoral contra una sociedad que mutila a los individuos: una reacción característica de los años recientes. Esta historia de revuelta personal tiene mucho en común con la «narrativa de las argucias» representada, en mi opinión, por Amis y Wain. La diferencia fundamental radica en que Sillitoe intenta tomar esta revuelta como prueba de que existe una rebelión más general. Y esto resulta extremadamente difícil en la práctica: *Saturday Night and Sunday Morning* no alcanza el objetivo en mayor medida que las novelas de provincias que la han acompañado, como *Room at the Top*.

El intento más ambicioso de universalizar esta experiencia efectuado por Sillitoe, *The Key to the Door* (1961), una novela más larga que se desarrolla entre Inglaterra y Malta, pretende concretar la evolución de una revuelta general a una oposición más organizada. Es un libro interesante, pero claramente a toda esta generación de escritores le resulta extremadamente difícil dar el paso de lo personal a lo interpersonal. Hemos visto también en el teatro que la voz de la generación es la del individuo alienado, atrapado en el vicio de la soledad. El estado de ánimo es fresco y el estilo vivaz, pero aún no ha superado sus dificultades. Probablemente tales dificultades sean peculiares de esta fase crítica en el desarrollo del pensamiento contemporáneo. Lo seguro, al menos, es que hay escritores dispuestos a intentar superarlas. Un ejemplo interesante es el de Doris Lessing, cuyas novelas, que tratan de su experiencia más personal, su niñez en África, están muy bien consideradas, y con razón. Su libro más reciente, *The Golden Notebook* (1962), plantea una variedad de temas que abren nuevas perspectivas en la esfera de la experiencia personal. Es técnicamente interesante, pero tengo la impresión de que Lessing no ha hecho más que ampliar la gama de puntos de vista subjetivos sin integrarlos plenamente, que es la intención de la obra. *The Golden Notebook* es, paradójicamente, más intensamente idiosincrásica –personal en un sentido que no amplía, sino que limita– que cualquiera de las obras anteriores de esta autora, de las que la recopilación *Five* (1953) a mí me parece la mejor.



He analizado las dificultades y los logros de la actual generación de escritores ingleses, porque parece claro, a cualquiera que esté familiarizado con su obra, que lo que podría denominarse movimiento alberga en su interior elementos de confusión y dificultad formal. Superar dichas limitaciones no es fácil, pero la vitalidad de esta generación permite albergar la esperanza de que se produzca una evolución importante. Mi análisis recuerda un diagrama: he intentado ver los problemas comunes al movimiento, mientras que cada escritor verá como es natural sus dificultades desde un ángulo diferente. Creo que los críticos y los lectores de otros países tienen derecho a considerar una buena parte de la obra reciente de la novela inglesa como un movimiento, aunque cualquier consideración de este tipo implica cierta esquematización. Mi punto de vista es personal, pero uno de los rasgos más desconcertantes del Reino Unido durante los últimos años ha sido la evolución de los puntos de vista personales, expresados exclusivamente como tales, hacia verdaderas corrientes en las que muchos, luchando con el mismo proceso de crecimiento complicado, han llegado a participar.

Parece claro que esta generación, que incluye a todos los escritores que he analizado y en ocasiones criticado, representa un movimiento importante para todo el conjunto de la sociedad. Muchos críticos tradicionales han alegado que son obras transitorias y guardan poca relación con la vida social en general. Las conexiones son complejas, naturalmente, pero hay pruebas crecientes de que los temas planteados por estos escritores en la década de 1950 se están convirtiendo en la de 1960 en corrientes de opinión cada vez más activas, que se extienden por toda la sociedad. Nadie que viva aquí y ahora puede permanecer insensible ante las complejidades o la distancia del camino que todavía queda por recorrer. Pero ciertamente parece que este tipo de búsqueda de una identidad, el rechazo de criterios de juicio y de modos de vida que en otro tiempo parecían evidentes y seguros, el intento de encontrar valores comunes en un periodo de gran movilidad y de cambio rápido –esto es, los temas que predominan en estos autores– serán también los temas del futuro inmediato del Reino Unido.