

LA EMANCIPACION DE LAS CRIATURAS: EL PERSONAJE LITERARIO Y LA NOVELA CONTEMPORANEA.

En R.Bellveser ed. *Vita Nuova. Antología de escritores valencianos en el fin de siglo*. València. Ajuntament, 1993. 54-61.

Hace no demasiados años todavía, cuando José F. Montesinos se propuso la aventura de explorar novela a novela esa enciclopedia novelística del siglo XIX que es la obra de Galdós, se dotó de una carta de navegar -probablemente la más segura de que podía echar mano para no naufragar en tan proceloso océano - que no consistía en otra cosa que en la nómina de los personajes galdosianos.

Quien quisiera internarse hoy en aguas más limitadas -aunque no menos procelosas - como las navegadas por Camilo J. Cela, Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, José Caballero Bonald, Adelaida García Morales o Luis Mateo Díez, ni podría valerse de una carta semejante ni habría manera de adentrarse en este universo novelístico con la sola guía de los personajes, a menos de correr un serio peligro de naufragio.

Y es que al personaje literario el siglo XX lo mudó de faro en arrecife.

Es como si en el largo transcurso de la Novela de este siglo, la ley de la evolución de las especies se cumpliera en sentido inverso al previsto por Darwin: no han sobrevivido los especímenes más poderosamente dotados, sino todo lo contrario.

Sólo desde esta constatación es posible entender sin mayor escándalo una tipología del personaje literario como la que proponía el new critic norteamericano, Northrop Frye, en 1957 (*Anatomy of Criticism*), cuando proponía su clasificación sobre la base de un desarrollo "degenerativo" -así lo habría llamado el doctor Pascal, criatura de Zola-, de una larga caída histórica que comenzaba en los dioses de los relatos míticos y las cosmogonías, y continuaba, por reducción progresiva, en los semidioses de la epopeya, en los jefes del romance y la novela histórica, en los personajes medios, cotidianos - el héroe "es uno de nosotros" - del realismo, hasta

llegar a ese héroe ironizado, patético y en ocasiones ridículo de nuestra cultura posmoderna, que en España ha manejado con tanta destreza y en un grado extremo el Eduardo Mendoza de *La verdad del caso Savolta*, de *El misterio de la cripta embrujada* o de *El laberinto de las aceitunas*.

" Al héroe clásico, - escriben Franco Brioschi y Constanzo di Girolamo - cuyas acciones no son otra cosa que la manifestación externa de lo que es de manera inmutable, ha sucedido el héroe de la novela, que desprovisto de una esencia, evoluciona, se transforma, se construye. En fin, el personaje-hombre ha cedido el puesto al personaje partícula: una suma de percepciones, de eventos y de actos que ya no se saldan con un destino reconocible, en un acontecimiento portador de sentido"(*Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1988, 228).

En la cultura de la Modernidad el personaje conoció su Edad de Oro, su definición clásica, en ese prodigio de equilibrio estructural entre psicología y sociología que fue la novela realista. Al personaje de la época clásica, que Hegel dejara magistralmente definido en su *Estética* como un destino dominado por una sola y esencial pasión, capaz de sustanciar toda su energía y de organizar todos sus atributos, como Otelo por los celos o Hamlet por la duda, sucedió el personaje civil, el hombre o la mujer -pero sobre todo la mujer, esas maravillosas mujeres en estado de insubordinación que engendró el realismo-naturalismo - enfrentados a su medio, conviviendo con él de manera problemática, trágica a menudo, difícil siempre, como explicaron primero G. Lukacs (que había aprendido de Schiller y de Hegel), y después E. Girard o L. Goldmann (que habían aprendido de Lukacs). Entonces los Balzac, los Dickens, los Galdós, los Zola, los Goncourt, los Maupassant, los Tolstoy, Queiroz, Oller, Clarín o Dostoyevsky, descubrieron que cada hombre, o que cada mujer, arrastraba consigo una posible novela. Sólo hacía falta un Autor atento capaz de descubrirla y de contarla.

El fin de siglo deshizo la ilusión liberal: la verdad de la vida no había que ir a buscarla en los interiores ahumados de las viviendas burguesas ni en los héroes de la mediocridad, sino en los individuos miserables, ninguneados o pusilánimes, dotados sin embargo del poder prodigioso del espíritu, como el Nazarín o la Benina galdosianos, como el Nedlukov de Tolstoy, como el Bonifacio Reyes de Clarín, en las novelas espiritualistas, o bien en los individuos exquisitos, encerrados en las sofisticadas galerías interiores de la sensibilidad, adoradores de paraísos artificiales, del *simbolismo* y el *decadentismo*, a la manera de Des Esseintes, Andrea Spirelli, Bradomín o el Barón de Charlus. En uno y otro caso el héroe de la novela había escapado del

mercado y de la ciudad mesocrática, como quería Zaratustra, y evitaba el contacto con el vulgo municipal y espeso al que tanto aborreció Rubén Darío.

En cualquiera de los casos el personaje novelesco del XIX, ora romántico, ora espiritualista, ora simbolista, fue la criatura de un Narrador pleno de poderes, representante de Dios en el universo novelesco, y directo portavoz del Autor, con quien a menudo se confundía, en la vida civil. Pero la entrada en el siglo XX no sólo trajo la predicación nietzscheana de que Dios había muerto, sino que además lo mató en la novela. Al trazar la trayectoria de aquellos treinta años que revolucionaron el modelo novelístico del XIX, desde *The turn of the screw*, de H. James, en 1898, hasta *Le temps retrouvé*, de M. Proust, en 1927, por ofrecerle al lector tan sólo dos de los hitos más reconocidos, se podría hablar, como insinuó Theodor W. Adorno, del descubrimiento de los límites del Narrador, de la asumida confesión de su impotencia para tomar la entera comedia humana entre sus manos, contarla, y lo que es mucho más todavía, explicarla.

La crisis de la mentalidad liberal, o mejor dicho, la crisis misma del sistema nacido de la Ilustración y de la doble revolución burguesa (Hobbsbawn), y el consiguiente descrédito de la Razón y de la Ciencia, así como el cese de la confianza en el progreso sin límites de la humanidad y en la capacidad del hombre de explicar y dominar la Naturaleza con leyes universales, trajo consigo el hundimiento de la imagen del Narrador-Autor-Dios. El Narrador se instaló en la ley de la relatividad, que acababa de formular Einstein, y en el principio de incertidumbre, que estaba elaborando Heisenberg, y tuvo que asumir la amarga herencia de aquella subversión general de los valores de la cultura cristiana y liberal que había predicado Nietzsche, el profeta de Zaratustra.

Es la crisis del Narrador como Dios y como Padre el lugar en que cobra forma la emancipación del lector, tan característica de la novela -y del arte- contemporáneos, y es también este el lugar donde va a sufrir una especie de reciclaje radical el personaje literario.

La novela de principios del XX tuvo que hacerse cargo de los diversos frentes en los que se produjo este reciclaje. De un lado sobrevino la sublevación del personaje contra la omnisciencia y el despotismo del Autor, que había iniciado el naturalismo y que la novela compartió con el teatro, desde *Los seis personajes en busca de autor* de Pirandello a *Niebla* de Unamuno o a los personajes fraudulentamente reales (o fraudulentamente ficticios) de Max Aub, como *Luís Alvarez Petreña* o *Josep Torres Campalans*. Del otro lado sobrevino también la reconversión del personaje en pura conducta, significativo externo de un contenido interior ahora indescifrable para un Narrador que había perdido gran parte de sus poderes y debía acostumbrarse a su nuevo papel de notario de la

vida pública. La novela norteamericana, de Dashiell S. Hammett a William Faulkner, elaboró una tradición conductista de perdurable impacto sobre los viejos modelos europeos. Con el tiempo, y desde perspectivas ideológicas diferentes, el *nouveau roman* francés se incorporó a esta tradición del narrador como voyeur.

En la por entonces joven y llena de fe en el futuro Unión Soviética la mirada conductista se hizo mirada panorámica, y el personaje puro gesto, puro rictus individual de la novela norteamericana, que tan magistralmente tradujera Humphrey Bogart al lenguaje fílmico, se socializó como personaje colectivo. La nueva novela de masas y protagonista múltiple se extendió de uno al otro lado del Pacífico, desde *El Don apacible*, de Mijail Sholójov, hasta el *Manhattam Transfer*, de John Dos Passos, haciendo parada en *El ruedo ibérico*, de Valle Inclán, en el *Berlín Alexanderplatz* de A. Döblin, o en *La colmena* de C.J.Cela, e incluso, más cerca todavía de nosotros, en los novelistas que Santos Sanz ha llamado -y estudiado- del medio siglo, o en la casi reciente *Luna de lobos* de Julio Llamazares.

Cuando el personaje mantuvo tanto su identidad como su vida interior fue merced a un pacto con el narrador. En el camino iniciado por Henry James a finales de siglo pasado narrador y personaje llegaron a un acuerdo de mutuo respeto basado en la *focalización*: el narrador podría seguir percibiendo el mundo a través del personaje, siempre que renunciase a hacerlo a costa de su sacrificio, de su utilización como mero intermediario, como máscara de sí mismo; paralelamente debía abandonar la pretensión de narrar a través de todos los personajes y ceñirse estrictamente a las condiciones establecidas por el personaje cuyo modo de ver las cosas y de actuar elegía como punto de vista o como perspectiva: podía ver sólo lo que él veía, y oír sólo lo que él oía, y saber sólo lo que él sabía. En caso de que el narrador pretendiese asumir diversos puntos de vista, se obligaba a tratar con cada uno de ellos por separado y a aceptar las limitaciones consecuentes. La *focalización* o el *perspectivismo*, que de ambas maneras se ha bautizado el fenómeno, constituye uno de los procedimientos más representativos del tratamiento del personaje contemporáneo.

En la fase más radical de este tratamiento, el narrador acaba subsumiéndose en el personaje y desapareciendo entre las capas de su conciencia. La tercera persona se eclipsó en beneficio de la primera o de la segunda, y el monólogo interior, el diálogo no distanciado, o el apóstrofe analítico se apoderaron de las voces de la novela. El personaje perdía así la pasión dominante y el esquema psicológico de la novela clásica, y se vertía textualmente como conjunto dispar de impresiones, percepciones, pulsiones, sensaciones o ensoñaciones. El narrador, a su vez, y cuando lo había,

quedaba reducido a una voz en *off*, en tercera persona, a manera de acotador escénico que pone y quita los muebles y que proporciona las indicaciones estrictamente imprescindibles para que los personajes puedan entregarse a la ceremonia de su propio autodesvelamiento. El *Ulysses* de Joyce fue el primer gran aldabonazo, pero sus consecuencias llegaron muy lejos, y se hacen sentir en novelistas tan actuales como Luíís Goytisolo, Manuel Vázquez Montalbán o Luíís Mateo Díez.

Toda una dimensión de la novela moderna, e incluso de la postmoderna, se nutre de la desaparición de las fronteras entre personaje y narrador. Si en la novela del XIX cualquier persona era susceptible de convertirse en personaje de su propia novela, en la novela del XX cualquier personaje es capaz de contar por sí mismo su propia novela. Desde el narrador que, identificado con el autor, es a la vez el protagonista del mundo que narra, a la manera de lo que ocurre en *A la recherche du temps perdu*, de M. Proust, de *El humo dormido*, de G. Miró, o de *El jardín de los frailes*, de M. Azaña, hasta el narrador que se convierte en un personaje ficticio que cuenta su propia historia ficticia, a manera de ficticia autobiografía, como el Bradomín de las *Sonatas*, el Sigüenza de G. Miró, o el personaje narrador de *El jinete polaco*, de A. Muñoz Molina. En todos estos casos, que llegan hasta la novelística de nuestros días, el narrador se ha convertido en objeto de su propia narración, su mirada se ha hecho reflexiva, y su diferencia con el personaje ha sido eliminada. Distintamente de lo que ocurría en la novela picaresca, en la que el narrador se contaba a sí mismo, pero en una etapa distinta de su vida, pues situado en la sabiduría y el escarmiento de la vejez nos hablaba de los errores y locuras de su juventud, y hacía objeto de su relato únicamente a quien fue, mas no a quien era actualmente, en el momento de narrar, en la novela contemporánea el narrador se autoconcede el derecho a la ficción, y como el sujeto poético de tantos poemas de los años 70, se ficcionaliza a sí mismo, a su mirada y a su voz, a su relato y a su propia biografía.

Como si en la novela operara una inescrutable ley de la división del trabajo, la postmodernidad se recrea en narradores que han encerrado el mundo en los límites de su propia percepción y que han acabado narrándose a sí mismos. En la crisis de la modernidad que Habermas ha teorizado, la novela inaugura un gesto de Narciso.

En buena parte de los casos, y tal vez en los más actuales, el narrador es un personaje de ficción, que no trata de identificarse con el autor, respecto al cual quedan muy marcadas las diferencias -especialmente las morales-, posee un nombre propio y juega un papel de protagonista o de testigo semiprotagonista en la historia contada, que en múltiples versiones se presenta como una metáfora de la escritura. Este narrador ficcionalizado es el heredero del *apócrifo* o del

heterónimo que, en la poesía europea, inauguraron Antonio Machado, Fernando Pessoa o Paul Valéry, y tanto el uno como el otro son síntomas de esta alucinada búsqueda postmoderna de la otredad, de la diferencia, tal vez como único camino hacia la propia identidad. Novelas como *Cinco horas con Mario*, *Teoría del conocimiento*, *Letra muerta*, *El desorden de tu nombre*, *La gazzápira*, *La orilla oscura*, *El silencio de las sirenas*, *El invierno en Lisboa* o *Los juegos de la edad tardía*, demuestran hasta qué punto la ficcionalización del narrador como personaje se ha extendido como una exigencia interior de la novela de los últimos diez años. En *El silencio de las sirenas*, de Adelaida García Morales, y por poner sólo un caso, cristaliza ese mano a mano del artista y su modelo que una serie del Picasso maduro erigió en símbolo de la contemporaneidad: la narradora se hace narradora únicamente en la medida en que comienza a narrar a su personaje, frente a frente con él (ella) en un pequeño pueblo de las Alpujarras, envueltas en el silencio de las montañas, pero la resistencia del personaje a dejarse narrar, su reluctancia y su misterio, las indescifrables claves de sus sueños, obligan a la narradora a entrar en su juego, a narrarse a sí misma en su intento de comprender, incluso de ayudar, finalmente de acompañar, y como último recurso de contar, la obligan en suma a descender al mismo ruedo en que se mueve el personaje, a transformarse ella también en personaje, pero sobre todo en personaje, a democratizarse en suma, a trasponer la antaño inviolable frontera entre el dios narrador y sus criaturas.

JOAN OLEZA

Madrid, 1992