

SUBJETIVISMO Y ARTE DEL SIGLO XX. LA NARRACIÓN

Pilar Rubio Montaner
Universidad de Valladolid

Resumen. Frente a la seguridad objetiva del siglo XIX, la narración en el XX utilizará cada vez de forma más generalizada el artificio de presentar la historia según se proyecta en la conciencia del personaje, con lo que la historia, el personaje y el tiempo se transforman.

UNA INTRODUCCIÓN

Dice Kandinsky en su diario de 1911: “Cuanto más espantoso se vuelve este mundo (como lo es precisamente el mundo de hoy), tanto más el arte se vuelve abstracto, mientras que un mundo feliz, crea un arte realista” (*De lo espiritual en el arte*). Schoenberg, también en el mismo año, le escribe a propósito de la creación musical: “¡Uno debe expresarse! ¡Hay que expresarse directamente! Nunca expresar sus gustos o su educación o su inteligencia, sus conocimientos y su saber hacer. Jamás estas atribuciones adquiridas. Sino todas las innatas o impulsivas [...] ¡¡reconocer y expresar la visión percibida!!! ¡Ésa es mi creencia!”. Malévich, el pintor que, prescindiendo del referente, propone en 1913 su *Cuadrado negro* sobre un fondo blanco, afirma: “Los contornos de la objetividad se hunden cada vez más a cada paso y, al fin, el mundo de los conceptos objetivos, ‘todo lo que habíamos amado y de lo que habíamos vivido’, se vuelve invisible”.

Volvemos a la vieja ecuación de Goethe, como nos recuerda Mario De Micheli: “progreso = objetivismo, decadencia = subjetivismo”. Si nos asomamos al terreno de la lírica del siglo XX, Hugo Friedrich lo define en términos de “oscuridad, misterio, magia de las palabras”, y el punto de partida para esa oscuridad, para la modernidad, lo sitúa en el subjetivismo; lo confuso, lo

fragmentario, lo ridículo, lo absurdo invaden la poesía: “Se trata de una expresión polifónica y autónoma de la pura subjetividad” (*La estructura de la lírica moderna*).

Esto que sucede en la pintura, en la música, en la lírica del siglo XX, parece suceder en la narración. Andrés Amorós, en su *Introducción a la novela contemporánea*, habla precisamente de “mundo inquietante”, de “subjetivismo”, como claves de la nueva narrativa. A partir de las dos grandes guerras (entre otros fenómenos históricos determinantes, como la sociedad de masas, el extraordinario desarrollo de la técnica, o el poder de la propaganda y los medios estatales) comenta este autor: “Se han quebrado las creencias ‘a priori’. La visión del mundo es ahora inestable, inquietante y la novela va a reflejar esta visión”.

Una consecuencia fundamental: frente a la seguridad objetiva del siglo XIX, la narración en el XX utilizará cada vez de forma más generalizada el artificio de presentar la historia según se proyecta en la conciencia del personaje. Este procedimiento se convierte, como indica Santos Sanz Villanueva, en casi “la regla obligada” para la narrativa de este siglo (*De la innovación al experimento en la novela actual*).

DOS MODOS DE NARRAR OPUESTOS

El narrador omnisciente “a la manera tradicional”, como señala Baquero Goyanes, focaliza y relata los acontecimientos desde fuera, pero sin prohibirse valoraciones sobre los mismos; caracteriza moralmente a los personajes; posee el don de la ubicuidad; actúa, en suma, “como un dios frente a sus criaturas, y procura hacérselo ver así al lector” (*Estructuras de la novela actual*). Porque es un narrador caracterizado, según Sternberg, “no sólo por la omnipotencia y omnipresencia, sino también por su conocimiento intenso y su control del receptor” (*Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*). Cuenta además con la posibilidad de organizar cronológicamente el tiempo del discurso, puesto que posee amplia libertad de movimientos y conoce tanto el pasado del relato, como el presente y el final del mismo (de “omnisciencia temporal” habla Carmen Bobes en su *Teoría General de la Novela*). De este modo, percibe y manipula el tiempo del personaje y, como consecuencia, lo ordena, lo interrumpe, lo resume o lo anula. Pero lo aclara siempre.

La escritura del siglo XX declara la guerra a esas historias controladas por el omnisciente, únicas, bien perfiladas, como los personajes que les dan vida (ver Sanz Villanueva: *De la innovación al experimento*) y propone un discurso en el que el nuevo héroe sólo puede ofrecer lo que se deriva de su limitado conocimiento del mundo. Es en el siglo XX cuando se viene abajo de manera sistemática ese “discurso referido”, como lo define Bajtin, donde la voz del personaje aparece filtrada, enmarcada, manipulada por la voz de un narrador que tiene siempre la última palabra (*El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*). Los nuevos autores se rebelarán contra la visión antinatural del sabio

narrador, y propondrán fórmulas más acordes con los limitados modos de percepción humana.

Señala René Marie Albérés (*Metamorfosis de la novela*) cómo Proust denunciaba ya “la falsedad misma del, supuestamente, arte realista” (*Le temps retrouvé*) cuya visión objetiva se limitaba a ofrecer una colección de fotografías convencionales; frente a esa visión, proponía Proust imágenes derivadas del modo de percibir, construidas a través de la sensación, imágenes desenfocadas. Cuando Lawrence Durrell escribió su cuarteto *Justine, Balthazar, Mountolive y Clea*, donde cada personaje ofrecía únicamente su versión de los hechos, que podía o no coincidir con la de otros personajes, estaba construyendo la “visión estereoscópica” porque (como se nos advierte en las “Notas complementarias”) “¿qué es un acto humano sino una ilusión cuando dos interpretaciones distintas son igualmente válidas?”. También Marguerite Yourcenar decidió escribir sus *Mémoires d’Hadrien* en primera persona “para evitar en lo posible cualquier intermediario, inclusive yo misma. Adriano podía hablar de su vida con más firmeza y más sutileza que yo” (se lee también en las notas que añade a la novela).

Más indignado con el poderoso narrador tradicional se declaraba Julio Cortázar. “Siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra”, dice en *Del cuento breve y sus alrededores*; y, muy consecuente con su planteamiento, elabora siempre sus narraciones desde la percepción del personaje.

Tan importante es para los autores del siglo XX esta preocupación por narrar desde los limitados modos de percepción humana que se elige esta modalidad incluso para los casos de literatura fantástica, donde no parece necesaria semejante limitación. En *Il cavaliere inesistente*, de Italo Calvino, oímos en principio una voz que nos parece externa y poderosa, va de unos personajes a otros, se mete en la conciencia de todos y establece sus propios juicios de valor acerca de los fabulosos acontecimientos relatados. Pero pronto tropezamos con la “justificación” de esa voz que creíamos omnisciente, y en absoluto molestaba en una historia fantástica: la voz de Sor Teodora se irá intercalando de vez en cuando para recordarnos que ella cuenta lo que ha llegado a conocer más lo que se imagina.

OTRA HISTORIA, OTRO HÉROE, OTRO TIEMPO

“No existe más aquel narrador semejante a Dios, que todo lo sabía y todo lo aclaraba. Ahora la novela se escribe desde la perspectiva de cada personaje. Y la realidad total resulta del entrecruzamiento de las diferentes versiones, no siempre coherentes ni unívocas. Tiene ambigüedad como la vida misma.” (Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*). El rechazo de la omnisciencia es muy consciente. El resultado: desaparece la historia clara, única,

cerrada (Faulkner es uno de los máximos exponentes) para ofrecer a cambio acontecimientos desenfocados, incompletos, mínimos, desordenados; el héroe es inseguro, mediocre, sus rasgos difíciles de recordar (las historias y personajes de Beckett suponen la aniquilación llevada al extremo); aparece un héroe colectivo del que sólo podemos obtener instantáneas: desde las superpuestas y relacionadas vidas de los numerosos habitantes de una ciudad (*Manhattan Transfer*, de John Dos Pasos) a la simple presencia de gentes, de encuentros y desencuentros que conforman la vida cotidiana (*Paare. Passanten*, de Botho Strauss).

También el tiempo es subjetivo. Con la narración limitada al punto de vista del personaje nos vemos instalados en esa “experiencia ficticia del tiempo” que evidencia Paul Ricoeur en su estudio *Temps et récit*, e ilustra mediante tres obras fundamentales: *Mrs. Dalloway* (de Virginia Woolf), *Der Zauberberg* (de Thomas Mann) y *À la recherche du temps perdu* (de Marcel Proust). Con la narración desde la conciencia del personaje llegamos a la descomposición temporal del relato, dado que se destruyen las fronteras entre pasado, presente y futuro (Alicia Yllera: *Tiempo y novela*) de modo que la extremada ruptura, a veces, de la secuencia temporal, puede adquirir matices obsesivos porque así es como viven-rememoran la historia sus personajes. Las novelas de Faulkner son también un magnífico ejemplo que no ha pasado inadvertido a quienes se han ocupado de su obra (Jean Paul Sartre, Jean Pouillon, Claude-Edmonde Magny, Drechshel Tobin, entre otros).

El personaje ahora se limita a vivir su tiempo, sin necesidad de organizarlo en función de una recepción clara; en su conciencia carece de sentido el estricto orden cronológico, tan del gusto del narrador tradicional; el tiempo interno del personaje se muestra a menudo como una oscura y compleja red de historias personales. Es el tiempo psicológico postulado por Bergson (*La Evolución Creadora y Materia y Memoria*) al que denomina *durée*. Es la *durée* que tan consciente y extraordinariamente aplica Proust a su creación: “Era aquel concepto de la personificación del Tiempo, nuestra inseparabilidad del pasado, lo que tenía la intención de poner fuertemente de relieve en mi obra...” (*Le temps retrouvé*). La *durée* que ilustra Cortázar en *El perseguidor*, un cuento sobre Charlie Parker, mediante metáforas de la música y la memoria.

Y es en ese tiempo subjetivo donde podemos situar una modalidad narrativa infractora por excelencia del orden cronológico: el monólogo interior (Joyce y Faulkner son dos nombres fundamentales en esta modalidad), uno de los procedimientos más utilizados en la narrativa del siglo XX para fundir pasado, presente y futuro. Con el monólogo interior nos encontramos ante las deliberaciones íntimas del personaje, que aparecen en el ritmo narrativo y reflejan el caótico río de la conciencia donde se mezclan al azar todo tipo de lenguajes y sensaciones secretas, donde se vierten los más directos y variados contenidos.

Cuando en la novela tradicional el personaje habla para sí mismo, sus pensamientos aparecen perfectamente elaborados, claros y ordenados; ade-

más, su tono es poco íntimo; y todo ello porque el narrador poderoso se entromete para manipular la voz del personaje y seguir, como intermediario, entre éste y el lector. En el verdadero "monólogo interior" encontramos, más aún que pensamientos, impresiones, sensaciones, reacciones confusas del personaje, plasmadas muy a menudo en el discurso de forma caótica e incompleta.

Ya no hay censura en la mente del héroe. Tampoco un narrador que nos aclare y ordene los datos de esa conciencia. Sin intermediario que organice los acontecimientos de la historia, el receptor está mucho más confuso, pero también parece encontrarse más cerca del personaje, que ahora piensa libremente y no tiene que (como se lamenta Cortázar) "permanecer como al margen mientras el narrador explica por su cuenta detalles o pasos de una situación a otra".

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBÉRÈS, R. M., *Metamorfosis de la novela*, Madrid, Taurus, 1971.
- AMORÓS, A., *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya, 1966.
- BAJTIN, M., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
- BAQUERO GOYANES, M., *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1975.
- BERGSON, H., *La Evolución Creadora*, en *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963.
— *Materia y Memoria*, en *Obras Escogidas*, cit.
- BOBES NAVES, M. C., *Teoría General de la Novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos, 1985.
- CORTÁZAR, J., "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último round*, Madrid, Siglo XXI, 1974, Tomo I.
- DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1984.
- FRIEDRICH, H., *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral, 1973.
- MALÉVICH, C. S., "Suprematismo", en DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, cit.
- PROUST, M., *Le temps retrouvé*, en *À la recherche du temps perdu*, XV, París, Gallimard, 1954.
- RICOEUR, P., *Temps et récit (II)*, París, Seuil, 1984.
- SÁBATO, E., *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1979.
- SANZ VILLANUEVA, S., "De la innovación al experimento en la novela actual", en SANZ VILLANUEVA, S. y BARBACHANO, C. J., *Teoría de la novela*, Madrid, S. G. E. L., 1976.
- SCHOENBERG, A. S. y KANDINSKY, W., *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza, 1987.
- STERNBERG, M., *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- YLLERA, A., "Tiempo y novela", en *Investigaciones semióticas I*, Madrid, C.S.I.C., 1986.