

## El criterio de verosimilitud en los narradores del siglo XX

---

PILAR RUBIO MONTANER

CONTRA EL DEPOSITARIO DE LA VERDAD

Si, como advierte Auerbach, la novela en la segunda mitad del siglo XIX adopta un cambio radical en la escritura, convirtiéndose en una de las formas más apasionadas del estudio del hombre, si la actitud del escritor es entonces la de interpretar con seguridad objetiva acciones, estados y caracteres<sup>1</sup>, en la novela del siglo XX los cambios van a ser también radicales a la hora de captar la realidad, y no menos apasionante será en ella el estudio del hombre. En la llamada novela realista el escritor busca la inspiración en situaciones «verdaderas», quiere reflejar la realidad con una exactitud casi «científica»; los narradores del XIX tratan de observar al ser humano según una perfecta objetividad a fin de plasmar en su obra los sentimientos de los personajes, las ideas, el lenguaje..., manteniendo la ficción dentro de los límites que marca la constitución de la realidad efectiva. Pero también la creación de ilusión de realidad será una de las razones fundamentales de la renovación en la narrativa de nuestro siglo.

En los realistas la protesta radical contra el anterior estilo elevado idealizador desemboca en una actitud de interpretar con «seguridad objetiva» las acciones, estados y caracteres. En el siglo XX, por el contrario, la actitud del escritor se va a oponer radicalmente a esa seguridad objetiva para conocer la realidad mediante impresiones subjetivas; y precisamente porque el relato narrado desde la conciencia subjetiva «será —como dice Lázaro Carreter— mucho más fiable, menos sospechoso de artificio que el maquinismo relojero de la novela realista<sup>2</sup>. Dos

<sup>1</sup> Ver E. AUERBACH, *Mimesis*, México, F.C.E., 1979, pp. 478-548. El autor realiza en esta obra un recorrido sobre la mimesis en las literaturas europeas como forma en que la representación literaria interpreta la realidad.

<sup>2</sup> F. LAZARO CARRETER, *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 149. Quiero llamar la atención sobre el capítulo «Contra la poética del Realismo» donde se analiza la modernidad de tres autores españoles (Unamuno, Baroja y «Azorín») que ya en 1902 renuncian a la normativa de la poética realista: «la irrupción del subjetivismo, que tantas veces se ha señalado como síntoma del relato en el siglo XX, se produce con ellos».

afirmaciones de Virginia Woolf pueden servir para ilustrar la nueva poética, que surge también en función del efecto realista fundamentado en el criterio de la verosimilitud:

«Registramos los átomos según van cayendo, en el orden en que caen; trazamos, aunque parezca fragmentario e incoherente, el dibujo de cada espectáculo, que cada incidente imprime en la conciencia... «La vida no es un conjunto de lámparas simétricamente dispuestas; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el comienzo de nuestra conciencia hasta el fin. ¿No es tarea del novelista transmitir este espíritu variable, desconocido e ilimitado, cualquiera que sea la aberración o complejidad que pueda exponer, con tan poca mezcla de lo extraño y de lo externo como sea posible?»<sup>3</sup>.

En el siglo XX se irá empleando cada vez más este artificio de presentar la historia a través de sus proyecciones en la conciencia del personaje. Un procedimiento, sistematizado por Henry James, que se convertirá en casi la regla obligada de la narrativa posterior. En James el recurso es muy consciente y a él aludió el novelista en varios de sus prefacios: la imagen de «la casa de la ficción literaria» en *The Portrait of a Lady* es uno de los mejores ejemplos del nuevo artificio. Los prefacios de Henry James han llegado a ser una obra clásica de la Teoría de la Literatura, en ellos se establece ya un corpus teórico fundamentado en la actividad literaria<sup>4</sup>; la adopción del punto de vista interno, situado en el espíritu del personaje, no es sino una nueva forma de realismo, puesto que para James «la única razón de existir de una novela es que ciertamente intenta representar la vida»<sup>5</sup>.

Si consideramos con Lázaro Carreter que el arte se orienta hacia el realismo cuando la imitación, en el sentido aristotélico de *mimesis*, es intencionalmente positiva<sup>6</sup>, las anteriores palabras de Virginia Woolf, sobre la tarea del novelista, manifiestan esa intencionalidad. O las de André Gide en *Les faux monnayeurs*, cuando leemos en el diario de Eduardo:

«X...soutient que le bon romancier doit, avant de commencer son livre, savoir comment ce livre finira. Pour moi, qui laisse aller le mien à l'aventure, je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu'un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ. «Pourrait être continué...» c'est sur ces mots que je voudrais terminer mes *Faux Monnayeurs*»<sup>7</sup>.

Como los novelistas del XIX, los autores del XX tratarán de dar a sus obras un aire de verdaderas, en el sentido de que el lector encuentre en ellas una ade-

<sup>3</sup> Ver, respectivamente, V. WOOLF, *L'art du roman*, Paris, Seuil, 1963, p. 16 (He citado por la traducción en castellano que aparece en F. Lázaro Carreter, *De poética y poéticas*, cit. pp. 148-149) y *Modern Fiction*, apud. M. Allot, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1966, p. 101.

<sup>4</sup> H. JAMES, *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.

<sup>5</sup> H. JAMES, «El arte de la ficción», en *El futuro de la novela*, cit. p. 17.

<sup>6</sup> F. LAZARO CARRETER, «La comunicación literaria», en A.A.V.V., *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, p. 161.

<sup>7</sup> A. GIDE, *Les faux monnayeurs*, París, Gallimard, 1925, p. 322.

cuación a la realidad exterior o empírica. Pero los autores del XX van a rebelarse precisamente, contra el «pretendido arte realista» anterior, a fin de buscar un nuevo realismo mediante un tipo de imitación intencionalmente positiva que ahora implicará la incertidumbre de la historia, frente a la anterior seguridad objetiva. Los escritores que rompen los moldes tradicionales declaran la guerra a esas historias claras, bien definidas, como los personajes que les dan vida<sup>8</sup>. Ahora no se busca la verdad común para todos, la historia bien enfocada, única, que pueda comprenderse a la primera; por ello Proust denuncia «la fausseté même de l'art prétendu réaliste» cuya visión objetiva se reduce a ofrecer una colección de fotografías hecha de tópicos comunes, y propone imágenes desenfocadas derivadas del modo de percibir, construidas a través de la sensación<sup>9</sup>.

La reacción, en la escritura del siglo XX, contra la omnisciencia tradicional se concentra pues en la visión antinatural y artificiosa del sabio narrador ajeno al universo de la fábula; la historia y sus personajes deberán darse por sí mismos para cobrar verdadera vida, para ser auténticamente verosímiles. En este sentido comenta Sanz Villanueva:

«Es evidente que con esto el novelista se cierra la puerta para la construcción y organización del orbe, para disertar y pontificar sobre lo divino y lo humano, ya que ahora su personaje no puede hablar sino de aquello que sepa su conocimiento limitado de la vida y del mundo. Pero esta real limitación supone por contra una «puesta en relieve» y, sobre todo, un apoyo fundamental para la verosimilitud del relato...»<sup>10</sup>.

La novela dialógica, tal y como la concibe Bajtin<sup>11</sup>, donde el personaje con su autonomía se opone a la voz monológica, a la autoridad y el discurso del poder, debe relacionarse con el principio de la verosimilitud, que el autor de nuestro siglo reclama de nuevo y en honor del cual surgen nuevas técnicas, tanto en la selección del punto de vista como en la construcción del personaje y en el tratamiento de la temporalidad narrativa.

En su estudio sobre *Estructuras de la novela actual*, Baquero Goyanes precisa acertadamente:

«El narrador omnisciente, a la manera tradicional, de tono épico, diríamos, utiliza la tercera persona para narrar desde fuera los sucesos novelescos, pero sin prohibirse a sí mismo —a su voz de narrador— el comentar, adelantar acontecimientos, el caracterizar moralmente a los personajes, etc. El narrador está en todas

<sup>8</sup> Ver S. SANZ VILLANUEVA, «De la innovación al experimento en la novela actual», en S. SANZ VILLANUEVA y C.J. BARBACHANO, *Teoría de la novela*, Madrid, S.G.E.L., 1976, pp. 237-244.

<sup>9</sup> M. PROUST, *Le temps retrouvé*, en *A la recherche du temps perdu*, XIV y XV, París, Gallimard, 1927. Ver la cita concreta en tomo XV, p. 25, y el estudio de R. M. ALBERES sobre la propuesta de Proust en *Metamorfosis de la novela*, Madrid, Taurus, 1971, cap. IV.

<sup>10</sup> S. SANZ VILLANUEVA, «De la innovación al experimento en la novela actual», cit., p. 257.

<sup>11</sup> Ver M. M. BAJTIN, Problemas de la poética de Dostoievski; México, F.C.E., 1986, y «Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 324-345.

partes, todo lo sabe, actúa como un dios frente a sus criaturas, y procura hacer-  
selo ver así al lector.<sup>12</sup>

Efectivamente, la narrativa tradicional utiliza muy a menudo esta fórmula. Chatman analiza, en este sentido, una serie de rasgos propios de esta omnisciencia: explicaciones que se asientan sobre una base moral externa al relato (*juicios*); comparaciones de acontecimientos existentes en la historia con acontecimientos reales del universo no fabulado (*generalizaciones*); valoraciones acerca de algo, en términos de la historia misma, sin ir fuera de ella (*interpretaciones*)<sup>13</sup>. Es decir: mediante lo que Genette denomina *metalepsis*, como «intrusión du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique»<sup>14</sup>, se vierten en el texto reflexiones que en absoluto pertenecen el universo fabulado.

Este narrador es quien tiene, siempre, la última palabra porque «la historia es suya y se sabe poseedor de la verdad», dice Sanz Villanueva, «y no está dispuesto a abdicar un ápice de su poder»<sup>15</sup>. Y este narrador se convierte en un intermediario manipulador inaceptable para los autores del siglo XX. Gide se pronuncia contra la constancia de los personajes arquetípicos tradicionales, que funcionan como hubiera podido preverse del principio al fin de la novela, porque son «artificiales y elaborados»<sup>16</sup>. André Breton, en su primer manifiesto del Surrealismo escribe a propósito de la manipulación del personaje:

«El autor coge a un personaje, y, tras haberlo descrito, hace peregrinar a su héroe a lo largo y ancho del mundo. Pase lo que pase, dicho héroe, cuyas acciones y reacciones han sido admirablemente previstas, no debe comportarse de un modo que discrepe, pese a revestir apariencias de discrepancia, de los cálculos de que ha sido objeto. Aunque el oleaje de la vida cause la impresión de elevar al personaje, de revolcarlo, de hundirlo, el personaje siempre será aquel tipo humano previamente *formado* [...] Los personajes de Stendhal quedan aplastados por las apreciaciones del autor, apreciaciones más o menos acertadas pero que en nada contribuyen a la mayor gloria de los personajes, a quienes verdaderamente descubrimos en el instante en que escapan del poder de Stendhal»<sup>17</sup>.

Robbe-Grillet, también desde una posición extrema, ironiza del siguiente modo sobre este héroe tradicional previamente formado, que sólo puede llevar a «la perdición» y como consecuencia a la renovación de la novela:

«Todo el mundo sabe lo que la palabra personaje significa. No es un *él* cualquiera, anónimo y translúcido, mero sujeto de la acción expresada por el verbo. Un personaje debe tener un nombre propio, doble si es posible: nombre y ape-

<sup>12</sup> M. BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 125.

<sup>13</sup> Ver para estos conceptos, S. CHATMAN, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Londres, Cornell University Press, Ithaca, 1983, pp. 237-238.

<sup>14</sup> G. GENETTE, *Figures III*, París, Seuil, 1972, p. 244.

<sup>15</sup> S. SANZ VILLANUEVA, «De la innovación al experimento en la novela actual», cit., p.234.

<sup>16</sup> A. GIDE, *Les faux monnayeurs*, cit. pp. 323-324.

<sup>17</sup> A. BRETON, *Manifiestos del Surrealismo*, Guadarrama, 1969, p. 23.

llido. Debe tener parientes, y una herencia. Debe tener una profesión. Y si tiene bienes, mejor que mejor. Por último, debe poseer un «carácter», un rostro que lo refleje, y un pasado que haya modelado a éste y a aquél. Su carácter dicta sus actos, le hace reaccionar de determinada manera ante cada acontecimiento. Su carácter permite al lector juzgarle, amarle, odiarle. [...] Necesita la suficiente particularidad para seguir siendo insustituible, y la suficiente generalidad para llegar a ser universal. Cabrá, para variar un poco, para tener uno la impresión de cierta libertad, elegir un protagonista que parezca infringir alguna de esas normas: un inclusero, un desocupado, un loco, un hombre cuyo carácter inseguro nos depare aquí y allá alguna sorpresa... Pero sin exagerar: tal camino conduce a la perdición, y derechito derechito a la novela moderna<sup>18</sup>.

Para Robbe-Grillet, «los creadores de personajes, en el sentido tradicional, no consiguen ya proponernos sino fantoches en los que hasta ellos han dejado de creer». Porque la novela de personajes pertenece a otra realidad, no puede ser verosímil ni para sus propios creadores, «pertenece con mucho al pasado», caracteriza otra época muy diferente a la nuestra: la que marca el apogeo del individuo<sup>19</sup>.

#### LA LIMITADA PERCEPCIÓN HUMANA

Ni siquiera en la novela realista del siglo XIX hay ya apenas lugar para los grandes héroes «altivos e dominadores»; personajes y acontecimientos son extraídos de la vida rutinaria, recuerda Aguiar e Silva<sup>20</sup>. Si a Dostoiewskij el héroe le interesa en tanto que es un «punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo»<sup>21</sup>, la novela de finales del XIX y principios del XX hereda y desarrolla este enfoque, «cria personagens como que descentradas, destituidas de coerência ética e psicológica, instáveis e indeterminadas»<sup>22</sup>.

Pero es en nuestro siglo, cuando el autor reacciona de manera sistemática contra el héroe «artificial», «previamente formado», y propone como personaje al hombre medio, contradictorio, que va evolucionando de forma imprevisible. Se critica incluso «el pretendido arte realista» y, en función de la verosimilitud, se construyen personajes incapaces de todo lo elevado, solitarios, mediocres, contradictorios, héroes colectivos, héroes que no representan estados de triunfo sino que tratan de encontrar un final feliz imposible<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> A. ROBBE-GRILLET, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pp. 37-38.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 38-39.

<sup>20</sup> V.M. AGUIAR E SILVA, *Teoría da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1988, p.683.

<sup>21</sup> M.M. BAJTIN, *Problemas de la poética de Dostoiewski*, cit., p.71.

<sup>22</sup> V.M. AGUIAR E SILVA, *Teoría da Literatura*, cit., p.707. Remite Aguiar e Silva, para este período, a dos obras fundamentales: M. RAIMOND, 1966, y M. ZERAFFA, *La révolution romanesque*, París, Union Générale d'Éditions, 1972.

<sup>23</sup> Ver el concepto de «héroe colectivo» y la destrucción del héroe tradicional en S. SANZ VILLANUEVA, *Tendencias de la novela española actual*, Madrid, Edicusa, 1972, pp. 58, 211-225, y en «De la innovación al experimento en la novela actual», cit., pp.244-250.

El dispositivo de la universalización arquetípica, propio del personaje tradicional, es el resultado de la abstracción y selección de rasgos con la cual el autor pretende que lo característico que quiere representar ocupe un lugar predominante en el modelo de mundo y en el referente<sup>24</sup>. Pero esta generalización conduce normalmente a la representación convencional de *estereotipos*<sup>25</sup>, de versiones estilizadas de partes de la realidad<sup>26</sup>. El arquetipo ahora ya no es aceptable porque con su perfecta elaboración y su carencia de contradicciones no «parece humano» sino «artificial». El novelista descubre que no es posible comunicar la verdad del hombre a través de tipos literarios permanentes, lineales. Como señala Aguiar e Silva:

«...o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato, de tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos. Não é possível definir o indivíduo como uma globalidade ético-psicológica coerente, expressa por um «en» racionalmente configurado: o «en» social é uma máscara e uma ficção, sob as quais se agitam forças inominadas e se revelam múltiplos «eus» profundos, vários e conflituantes»<sup>27</sup>.

Y el punto de vista es fundamental para esta autonomía del personaje, de lo que es muy consciente el escritor: «Voulez-vous que vos personnages vivent? Faites qu'ils soient libres», escribe Sartre<sup>28</sup> en un artículo sobre Mauriac, quien también se pronuncia varias veces a favor de la independencia del personaje. Cortázar afirma:

«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 de la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra»<sup>29</sup>.

Y, consecuente con esta declaración, construye sus relatos desde la perspectiva del personaje, incluso corrige la construcción cuando la conciencia del poderoso demiurgo puede falsear el mundo de la fábula: «La barca o Nueva visita a Venecia» es un relato elaborado en principio desde la omnisciencia; sin embargo, su autor decidió corregirlo antes de sacarlo a la luz introduciendo en la historia el punto de vista de uno de los personajes, Dora, a fin de conseguir, mayor autenticidad. Así, junto al primitivo relato, que se respeta, vamos tropezando con las apostillas de Dora que revisa la primera narración. La causa de

<sup>24</sup> E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusão*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 38.

<sup>25</sup> R. AMOSSY, «Stereotypes and Representation in Fiction», en *Poetics Today*, 5, 4, pp. 689-700; Z. BEN PORAT, «Represented Reality and Literary Models», en *Poetics Today*, 7, 1, pp. 29-58.

<sup>26</sup> V. NEMOIANU, «Societal Models as Substitute Reality in Literature», en *Poetics Today*, 5, 2, p. 293.

<sup>27</sup> V.M. AGUIAR E SILVA, *Teoria da Literatura*, cit., p.708.

<sup>28</sup> J. P. SARTRE, «M. François Mauriac et la liberté», en *Critiques littéraires (Situations, I)*, París, Gallimard, 1947, p. 44.

<sup>29</sup> J. CORTÁZAR, «Del cuento breve y sus alrededores», en *Ultimo round*, Madrid, Siglo XX, 1974, Tomo I, pp. 64-65.

esta revisión es simplemente que el personaje sabe mejor lo que ocurrió que esa conciencia del omnisciente falseadora de los acontecimientos. Cortázar lo reconoce en la advertencia preliminar del cuento:

«Si Dora hubiera pensado en Pirandello, desde un principio hubiera venido a buscar al autor para reprocharle su ignorancia o su persistente hipocresía. Pero soy yo quien va ahora hacia ella para que finalmente ponga las cartas boca arriba. Dora no puede saber quién es al autor del relato, y sus críticas se dirigen solamente a lo que en éste sucede visto desde adentro, allí donde ella existe [...] Así, la voz de Dora interrumpe hoy de tanto en tanto el texto original que, aparte de correcciones de puro detalle y la eliminación de breves pasajes repetitivos, es el mismo que escribí a mano en la *Pensione dei Dogi* en 1954. El lector encontrará en él todo lo que me parece malo como escritura y a Dora malo como contenido...»<sup>30</sup>.

En el siglo XX va a potenciarse un punto de vista más adecuado a los limitados modos de percepción humana. Una de las soluciones es, como se ha advertido al principio, la narración desde la subjetividad del personaje. Con la narración desde la perspectiva interna ya no se «decreta», sólo se «muestra» el mundo como lo ven sus héroes: nos encontramos ante la dicotomía *telling* y *showing*, planteada por Lubbock en *The Craft of Fiction*, en la que se argumenta cómo la novela deberá huir de la influencia del narrador, cómo deberá mostrar al lector los acontecimientos sin mediación alguna<sup>31</sup>.

Lograr la verosimilitud utilizando en el relato el punto de vista adecuado para conseguirla será una de las, a veces obsesivas, metas del autor cuando se plantea abordar la narración. Marguerite Yourcenar en sus notas a las *Memoires d'Hadrien* declara que si decidió escribirlas en primera persona fue para evitar, en lo posible, cualquier intermediario: Adriano podía hablar de su propia vida con más firmeza y más sutileza que la propia autora<sup>32</sup>. La preocupación de Max Frisch al escribir *Der Mensch erscheint in Holozän* es cómo contar una historia de soledad (la del señor Geiser) desde el punto de vista de la absoluta soledad; no quiere Frisch (dice) hacerlo en el estilo de Thomas Mann porque de este modo el personaje no estará solo, siempre estará el Mann «sabio» detrás de él<sup>33</sup>.

La pluralidad de visiones, presente en muchos relatos de nuestro siglo, refuerza este ajuste a la percepción humana de los acontecimientos, con el consiguiente resultado: cada personaje narra únicamente la interpretación de los hechos que a él le es posible dar, y que puede o no coincidir con la interpretación elaborada por los otros personajes. La novela, de este modo, como precisa Sabato, tiene ambigüedad como la vida misma, puesto que la realidad total es resultado del entrecruzamiento de diferentes versiones, no siempre coherentes ni unívocas<sup>34</sup>. Es esa especie de visión prismática que propone Lawrence

<sup>30</sup> J. CORTAZAR, «La barca o Nueva visita a Venecia», en *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara, 1984, p. 110.

<sup>31</sup> P. LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, Nueva York, The Viking Press, 1963.

<sup>32</sup> M. YOURCENAR, *Mémoires d'Hadrien*, París, Gallimard, 1974, p. 330.

<sup>33</sup> Entrevista con M. FRISCH, en *El País*, 22 de agosto de 1982.

<sup>34</sup> E. SABATO, *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 143.

Durrell cuando Justine se contempla en un espejo de varias lunas; o cuando Pursewarden escribe:

«Our view of reality is conditioned by our position in space and time —not by our personalities as we like to think. Thus every interpretation of reality is based upon a unique position. Two paces east or west and the whole picture is changed».<sup>35</sup>

Tan obsesiva es, en esta nueva narrativa, la intención de evitar la fórmula tradicional omnisciente y «falseadora de la realidad», que llegamos a encontrar la búsqueda de acoplamiento a los modos de percepción real incluso en historias cuyo universo ficcional no lo precisa por ser absolutamente fantástico. *Il cavaliere inesistente* de Italo Calvino comienza con una voz externa que va de unos personajes a otros, narra lo que pertenece a la conciencia de todos, y elabora sus propios juicios; pero a las pocas páginas aparece la justificación de ese narrador que creíamos externo y omnisciente y no molestaba debido al carácter fantástico de la historia: la voz de un personaje implicado en ella se va intercalando de vez en cuando en el texto, para recordarnos que cuenta lo que ha llegado a conocer más lo que se imagina. Como escribe Kayser:

«Tout se passe comme si l'échelle des valeurs avait été renversée, comme si les romanciers modernes —et plus d'un a effectivement exprimé cette opinion— considéraient le narrateur objectif [hace referencia al omnisciente] comme une convention dépassée, fausse et antipoétique, le changement de la perspective, le récit à la première personne ou d'un point de vue personnel étant, au contraire, la solution juste et poétique».<sup>36</sup>

La narración conductista, también de utilización sistemática en nuestro siglo, busca del mismo modo un acoplamiento a los modos de percepción real. Cuando la historia se focaliza desde fuera, sólo es posible ofrecer la conducta del personaje en la medida en que es materialmente observable; como sucede en la realidad, el narrador derivado de un focalizador externo no puede tener acceso a los sentimientos de los personajes: se sacrifica la psicología a la conducta externa en aras de una «objetividad» que no es sino una búsqueda de verosimilitud. Comenta Magny, por ejemplo, cómo Hammet, «grâce justement à l'objectivité parfaite avec laquelle les événements sont présentés», sólo refiere lo que el lector podría ver o escuchar si asistiera a la escena:

«Ainsi, a cause de son parti pris d'absolue objectivité, il ne peut nous dire: «Ned Beaumont se sentit devenir fou»; mais «il sortit son briquet et le regarda. Comme il le regardait, une lueur de ruse passa dans celui de ses yeux que restait ouvert. Cette lueur n'était pas saine». Comme il a choisi de ne rien savoir des sentiments de ses

<sup>35</sup> L. DURRELL, *The Alexandria Quartet*, Londres-Boston, Faber and Faber Ltd., 1986; *Justine*, p. 28 y *Balthazar*, p. 210. R. M. ALBERES dedica un capítulo a esta obra de Durrell, como «novela poligonal»; ver su *Metamorfosis de la novela*, cit.

<sup>36</sup> W. KAYSER, «Qui raconte le roman?», en *Poétique*, 4, Seuil, 1970, p. 500.



héros, il lui est interdit d'écrire «Despain avait la frousse», phrase toute simple qu'il lui faut remplacer par «Despain fixa longuement Ned Beaumont, comme s'il subissait une fascination horrible».<sup>37</sup>

Algunos autores llevan al extremo esta nueva objetividad en el punto de vista, llegando a proponer personajes que únicamente observan y parecen carecer de psique. Para Robbe-Grillet, por ejemplo, una de las formas de construir la narración es dar una visión objetiva de los seres de ficción registrando como lo hace una cámara cinematográfica, la superficie de sus rostros, sus voces y gestos, sus silencios, sus distancias, los objetos que utilizan y los rodean...<sup>38</sup> Así será la percepción del celoso marido en *La Jalousie*. Contra este planteamiento extremo se alzan las propuestas de otros narradores, pero también en aras de la ficción verosímil. Ernesto Sabato, en *El escritor y sus fantasmas* critica las inconsecuencias de Robbe-Grillet en su radical postura poética:

«¿Cuándo se ha visto —dice Sabato— que un individuo celoso o no, y sobre todo si es celoso, no razone interminablemente, no rumie sus sospechas, no cavile sobre lo que ve o adivina? ¿En nombre de qué objetividad se escamotea todo esto?»<sup>39</sup>.

Dos poéticas enfrentadas apelan al criterio de la verosimilitud para la construcción de la obra.

#### EL TIEMPO DE LA EXPERIENCIA

El tratamiento de la temporalidad traduce la misma preocupación por este criterio. Bergson da primacía a la «experiencia temporal» al postular un tiempo psicológico que opone al tiempo matemático; la *durée* implica la imposibilidad de que el hombre pueda vivir fuera del pasado<sup>40</sup>. Proust aplica dicha experiencia a su creación; dice en *Le Temps retrouvé*:

«Que nous occupions une place sans cesse accrue dans le Temps, tout le monde le sent, et cette universalité ne pouvait que me réjouir puisque c'est la vérité, la vérité soupçonnée par chacun, que je devais chercher à élucider».<sup>41</sup>

Y más adelante añade: «C'était cette notion du temps évaporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief...»<sup>42</sup>. Mann, dedica parte del capítulo VII de su novela *Der*

<sup>37</sup> Ver C. E. MAGNY, *L'âge du roman américain*, París, Seuil, p.52.

<sup>38</sup> A. ROBBE-GRILLET, *Por una nueva novela*, cit. Ver la justificación de este nuevo «realismo» en pp. 19-31, 59-89 y 175-188.

<sup>39</sup> E. SABATO, *El escritor y sus fantasmas*, cit., p. 43. Ver todo el apartado contra «Las pretensiones de Robbe-Grillet», en pp. 37-49.

<sup>40</sup> Ver H. BERGSON, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963: *Materia y Memoria*, pp. 209-432 y *La Evolución creadora*, pp. 433-758.

<sup>41</sup> M. PROUST, *Le temps retrouvé*, cit. tomo XV, p. 229.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 229.

*Zauberberg* al tiempo, su percepción y su narración; el tiempo como elemento de la narración y elemento de la vida, y la relación entre duración y experiencia temporal, son los puntos básicos en torno a los cuales elabora sus reflexiones. El tiempo subjetivo, derivado de la focalización desde el personaje, da lugar a una narrativa en la que la ordenación cronológica se ve afectada, a veces, de manera extraordinaria.

El narrador tradicional, muy alejado de los modos naturales de percepción real, conoce cualquier momento de la historia que transmite. Pasado, presente y futuro del personaje están en sus manos, el tiempo del enunciado es un tiempo acumulado en su conocimiento, en su percepción y, como tal, puede ser explorado y manipulado, recorrido y expuesto en cualquier orden: pero el orden preferido de este tipo de narrador, es el cronológico, un orden que pondrá al servicio de la «claridad». Baquero Goyanes señala este aspecto al afirmar:

«En ningún caso solía producirse en esas novelas de corte tradicional, confusión o ambigüedad (salvo las provocadas por la poca atención prestada por el lector) puesto que «la estructura más frecuente era la lineal y ordenadamente cronológica, aquella en la que se daba un perfecto ajuste entre la sucesión de los capítulos, de los episodios, de las páginas, y la secuencia temporal».<sup>43</sup>

Es decir, el narrador tradicional facilita siempre la tarea de la percepción aún cuando aparezcan rupturas cronológicas, porque es un narrador caracterizado, como ha visto muy bien Sternberg, no sólo por la omnipotencia y omnipresencia, sino también por su conocimiento intenso y su control del receptor<sup>44</sup>.

Frente a este funcionamiento, como observa Sanz Villanueva, los novelistas de nuestro siglo han ensayado nuevas técnicas para concentrar el tiempo en las vivencias de sus personajes, para hacer de ellas un presente vivido o revivido en el que el orden cronológico apenas cuenta (Joyce, Proust, Faulkner, Virginia Woolf, son nombres esenciales en esta nueva concepción del tiempo en el relato)<sup>45</sup>.

Con la historia procedente de una percepción interna, el narrador «se retira» y el personaje, al hacerse autónomo, independiza su conciencia, su voz y, lógicamente, su vivencia y manifestación del tiempo. Es la vivencia subjetiva que evidencia Ricoeur en su estudio sobre la «experiencia ficticia del tiempo», e ilustra mediante tres obras fundamentales: *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, *Der Zauberberg*, de Thomas Mann, y *A la recherche du temps perdu*<sup>46</sup>. Pero, como se ha advertido anteriormente, la constatación de esta vivencia subjetiva del tiempo en la narración está presente, también, en las poéticas de los propios autores.

En el tiempo desde la conciencia del personaje no hay apenas lugar para una historia uniforme y ordenada, del mismo modo que sucede en el tiempo

<sup>43</sup> M. BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, cit., p. 135.

<sup>44</sup> M. STERNBERG, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978, p.257.

<sup>45</sup> S.SANZ VILLANUEVA, *Tendencias de la novela española actual*, cit., p.226.

<sup>46</sup> P.RICOEUR, *Temps et récit*, II, cit., pp.150-225.

vivido de la realidad. En el tiempo de la conciencia del personaje carece de sentido un estricto orden cronológico que organice cuidadosamente la vivencia y/o revivencia de los acontecimientos. En los relatos evocacionales, tan abundantes en la narrativa moderna, el personaje recupera amplios espacios de un tiempo pasado durante un presente mucho más breve. Pero además, no sólo se nos informa con posterioridad de algún episodio pasado, como en la novela tradicional, sino que la acción inmediata queda anegada por los recuerdos anteriores del personaje.

Retomando a Baquero Goyanes, si las complicaciones temporales de las novelas tradicionales, nunca excesivas, estaban abocadas obligatoriamente e una aclaración, las complicaciones temporales de estas nuevas obras que son fruto de la conciencia del personaje, llegan a crear en el lector «una sensación de inseguridad, desasosiego, extravío o incluso caos»<sup>47</sup>.

El tiempo subjetivo da lugar, de este modo, a una narrativa en la que el *ordo naturalis* se ve afectado, a veces, de manera extraordinaria, comprimiéndose o distorsionándose, dos fórmulas diferentes aunque relacionadas<sup>48</sup>; y el monólogo interior, modalidad por excelencia infractora del *ordo naturalis*, se convierte en forma habitual de expresión en muchos nuevos héroes. Si en el relato monológico es posible determinar, con mayor o menor exactitud la dirección, la distancia y la amplitud de una desviación en la cronología, en el dialógico se producen «verdaderas acronías», usando el término de Mieke Bal<sup>49</sup>, esto es, desviaciones imposibles de analizar por falta de información.

Estamos ante la descomposición temporal del relato, dado que se destruyen las fronteras entre pasado, presente y futuro. Estamos ante ese tiempo interior que, en palabras de Bachelard, es «plus aérien, plus libre, plus facilement rompu et repris»<sup>50</sup>, ante ese mundo interior donde el tiempo externo se desgarrará para convertirse en un tiempo sin medida y sin cauces<sup>51</sup>.

Porque el hombre siente la inseparabilidad del pasado, el personaje busca el tiempo perdido (Proust); porque esa rememoración se presenta, a veces, de manera obsesiva, el personaje así rememora el tiempo (Faulkner). O, por el contrario, porque «no hay un *fuera en otra parte*, de la misma manera que no hay un antes en otro tiempo»<sup>52</sup>, es decir, porque sólo existe el presente, los personajes carecen de pasado y de futuro (Robbe-Grillet). Porque la realidad externa e interna es fragmentaria, incoherente, ambigua, confusa... la novela presenta, como visión totalizadora de la experiencia humana, fragmentos que no mantienen entre sí coherencia cronológica ni narrativa (Joyce)<sup>53</sup>.

<sup>47</sup> M. BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, cit. pp. 136.

<sup>48</sup> S.SANZ VILLANUEVA, «De la innovación al experimento en la novela actual», cit., pp.250-254.

<sup>49</sup> M.BAL, *Teoría de la narrativa*, Madrid Cátedra, 1985, p.75.

<sup>50</sup> G.BACHELARD, *La Dialectique de la Durée*, París, P.U.F., 1980, p.17.

<sup>51</sup> G.BACHELARD, *La Poétique de l'Espace*, París, P.U.F., 1967, p.19.

<sup>52</sup> A. ROBBE-GRILLET, *Por una nueva novela*, cit. p. 171.

<sup>53</sup> Ver el comentario de E. SABATO sobre el realismo de «la novela-rompecabezas» (a propósito de *Ulysses* de Joyce) en *El escritor y sus fantasmas*, cit. p. 107.

Más aún, si el principio de la verosimilitud, como recuerda Aguiar e Silva, «exclui da literatura tudo o que seja insólito, anormal, estrictamente local ou puro, capricho da imaginação»<sup>54</sup>, en Cortázar lo insólito, lo mágico se considerará también verosímil y de este modo se insertará en su narrativa. Lo fantástico, para Cortázar, «es algo muy simple, que puede suceder un plena realidad cotidiana»<sup>55</sup> por ello no lo sacrifica a «la instancia rigurosa de lo verosímil»; por el contrario, como narrador incluye lo fantástico en lo verosímil, ampliando, de este modo, el campo de la verosimilitud literaria.

Los enfoques de la realidad referencial en la narrativa del siglo XX pueden ser diversos, incluso dispares. La propuesta, idéntica: acoplar el mundo de la narración a la medida humana, a la experiencia humana, para que el relato sea —retomando las palabras de Lázaro Carreter— «mucho más fiable, menos sospechoso de artificio que el maquinismo relojero de la novela realista».

<sup>54</sup> V.M. AGUIAR E SILVA, *Teoría da Literatura*, cit., p.515.

<sup>55</sup> E. GONZALEZ BERMEJO, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, EDHASA, 1978, pp.41-57.