

No hace aún muchos años, el novelista estaba inevitablemente presente en la narración. Era un ser ubicuo y omnipotente y no lo disimulaba. No sólo dirigía, sino que juzgaba e interpretaba las acciones de sus personajes; sabía más que ellos y se vanagloriaba de su sabiduría ante ojos del lector a quien exhortaba frecuentemente con interpolaciones subjetivas: “Dejamos a nuestro héroe..”, o bien, “dedicaremos unas líneas a Fulanito del Tal que ha de jugar un papel importante en el curso de esta historia”; o bien ¡Que lejos estaba Mengano de sospechar que era ésta la última vez que vería a Zutano!”. En una palabra, el novelista participaba de las inquietudes y sentimientos de sus criaturas y, en cierta medida, anticipaba sus destinos. Frente a esto, el novelista de nuestros días, humilde aspirante a la sinceridad, imprime a su técnica novelística un viraje radical. Le mueve, sin duda, un sentimiento de pudor con una doble vertiente: el pudor de no inmiscuirse en las acciones que relata y el pudor de respetar la intimidad de sus personajes. Aparece así la posición objetiva del narrador que, más o menos acusada, domina en toda la novela moderna. Esta actitud se extrema a veces para que el novelista vea los hombres y las cosas desde fuera y no capte ni comunique al lector más de lo que captaría y comunicaría al espectador una cámara cinematográfica. De esta manera el autor no sólo renuncia al derecho de vaticinar el futuro de sus criaturas sino que, en ocasiones, ni siquiera las define. Son ellas mismas, a través de sus palabras y conducta, conforme preconizaba Ortega, las que manifiestan cómo son.

La primera consecuencia de esta innovación es que el subjetivismo narrativo va pasando a la historia. Aun puede darse —y de hecho se da con relativa frecuencia— una presencia orientadora, más o menos solapada, del autor en la obra, pero no se trata en ningún caso del gobierno absorbente, autocrático, de antaño. Esta tendencia empieza a manifestarse en España hacia los años 50, con la irrupción del grupo behaviorista, equidistante entre la novela anárquica, autodidacta, que subsigue a la guerra civil y el social-realismo de la década de los 60, y llega a extremos de auténtico virtuosismo con la publicación, en 1956, de la admirable novela de Sánchez Ferlosio, “El Jarama”. En estos ejercicios límite de novela objetiva, el autor crea su mundo, le infunde vida y, luego, discretamente, se coloca al margen. Sus personajes se mueven con absoluta libertad, espontáneamente, o, al menos, así nos lo parece. El novelista se abstiene de hablar por sus bocas, de vaticinar su porvenir, de maldecir o condolerse cuando el destino se les tuerce. Deja de identificarse con ellos; los define en perspectiva y sin la menor piedad. José María Castellet anotó en su día que este cambio de orientación no obedecía a la moda sino a una serie de razones históricas, culturales y sociales a las cuales la literatura no era ajena. Y no le faltaba razón. El novelista empieza a perder autoridad sobre sus personajes al tiempo que se debilita la del padre sobre los hijos, la del profesor sobre los discípulos o la del alcalde frente a sus conciudadanos. El novelista, si aspira a ser fiel a su tiempo, no debe entrometerse en la acción, sino limitarse a constatar los actos y conversaciones de sus personajes. La trascendencia del problema planteado y los conflictos psicológicos de los protagonistas debe descubrirlos cada lector por sí mismo, a través de las acciones y diálogos que el novelista le ofrece.

En la presentación de los tipos que pueblan la novela y en los diálogos que sostienen entre sí en donde se evidencia principalmente la posición objetiva del narrador. Respecto a los personajes se produce automáticamente un progresivo alejamiento del autor, una falta de simpatía que conduce, en ocasiones, al trazo caricaturesco. La paternidad literaria no se justifica, como antaño, por lazos afectivos. Gradualmente el protagonista de novela va dejando de ser espíritu puro, héroe intachable y arriscado, para convertirse en un mísero ser de carne y hueso que cae en la tentación o en el ridículo tantas veces o más que los hombres en la vida.

El diálogo, por su parte, se vigoriza, puesto que éste es casi el único vehículo de que el novelista dispone para decir que lo que quiere decir. Esto obliga a la selección, con la consiguiente eliminación de la prolijidad, lo que no es obstáculo para que el autor eche mano de los diálogos inanes, superfluos y vacíos, —caso de “El Jarama”— cuando trata de retratar un sector social inane, superfluo y vacío. En cualquier caso el diálogo crece en importancia. La novela, pues, al tiempo que un espejo, o, quizá antes, empieza a ser un magnetófono a orillas del camino.

MIGUEL DELIBES

