NOVELA AUTOBIOGRAFICA Y MONOLOGO INTERIOR

Por MARIANO BAQUERO GOYANES

LA inclinación al autobiografismo en la novela contemporánea es un hecho de todos conocido y muy comentado ya. Este fenómeno aparece frecuentemente conectado con el discutido problema del agotamiento de temas novelescos o —mejor dicho— agotamiento de capacidad imaginativa de los novelistas, ese no saber extraer novelas más allá de su «yo», convertido en único paisaje literario, única fuente argumental.

Que esto sea así o que, por el contrario, haya tras todo ello una causa más compleja que una simple crisis de argumentos, es tema que requeriría más espacio del ahora disponible, y que me llevaría a terrenos muy fuera de mis posibilidades, es decir, a un estudio sociológico, del gusto literario, capaz de determinar por qué la atención de los novelistas y de sus lectores se ha centrado en la peripecia psicológica, sentimental, existencial de los primeros, con casi absoluto desdén —en muchos casos— por todo lo que equivalga a ficción novelesca, apoyada en un «yo» —una subjetividad, una ideología—, *pero no nutrida exclusivamente de él.*

La proporción de elementos autobiográficos que caben en una novela es muy varia, y su tratamiento depende muchas veces de ciertas convenciones o actitudes vigentes en las distintas épocas. Así, en la victoriana parece dominar una cierta sensación de compostura, de pudor, que impide a Dickens el personalizar demasiado en su «David Copperfield», con ser ésta una novela sustentada en su propia vida. Su padre queda transformado *en el grotesco pero amable señor Micawber.* Su desventurado matrimonio experimenta una compensatoria mutación novelesca. Dickens deslíe lo autobiográfico en lo novelesco, imaginativo, de una manera tal, que ha podido comentarse que en «David Copperfield», el narrador —el propio novelista— resulta menos real que otros caracteres de ficción.

El pudor victoriano parece estar en el polo opuesto al egotismo y estupendo cinismo expresivo de Stendhal. Y, sin embargo, aunque éste ofrece mucho de sí mismo en «Henri Brulard», siempre lo hace —también— «sub specie» novelesca; es decir, con muchas transformaciones, gran imaginación y, sobre todo, desdoblamientos de la personalidad; esos desdoblamientos que son el resultado de repartir Stendhal su compleja personalidad —la real y la imaginada— en distintas criaturas novelescas, con rasgos comunes, es cierto, pero lo suficientemente ricas y densas *como para no admitir la* fácil reducción a un común denominador psicológico: Julián Sorel, Fabricio del Dongo, Lucien Leuwen. Su retrato superpuesto daría, tal vez, el del autor, el de lo qué fué y el de lo que hubiera querido ser.

El paso de estas técnicas, en las cuales los elementos autobiográficos son siempre sometidos a muy intensa manipulación artística —aun en el «Adolphe» de un Constant; el «Dominique», de un Fromentin; el «René», *de un Chateaubriand*— a la de nuestra época, creo que puede representarlo con gran precisión la obra de Proust. Fué el suyo un vivir escribiendo, según la certera interpretación de Carmen Castro. La «Recherche» es sustancialmente Marcel Proust.

Es decir, que mientras Dickens se sirve del molde «novela» para en «David Copperfiel» alojar, transformados, recuerdos y experiencias personales, Proust casi pone su vida al servicio de una novela, la que, desde su enfermedad, va haciendo, entregándose por completo a su obra. Que en ésta haya elementos novelescos, transformaciones, manipulación artística, no empaña su carácter predominante, casi monstruoso, superlativamente autobiográfico. Dickens hace una novela con ciertas apoyaturas autobiográficas. Proust convierte su vida en una novela, con algunas apoyaturas novelescas.

De entonces acá, el autobiografismo sin apenas adorezo ha ido en aumento, dando ocasión a algunos escándalos literarios del tipo del provocado por «Vipère au poing», de Bazin, o a comentarios como los suscitados en España por las novelas de Carmen Laforet, especialmente por «Nada».

La forma narrativa de tales relatos autobiográficos suele ser, naturalmente, la de primera persona, con todas las variantes que ésta admite: memorias, diario, cartas, soliloquios, monólogo interior...

Desde Proust, la narración en primera persona equivale no tanto a una doliente confesión sentimental a lo Constant o Sénancour como a un testimonio existencial del tipo del presentado por Sartre en «La náusea». Hoy se narra muchas veces en primera persona, no para ejercer una sátira unilateral y personalísima —caso de las novelas picarescas—, ni para liberarse de un lastre sentimental —caso de Goethe con su «Werther—, sino más bien para dar algo así como fe de vida. Por eso Proust, tras su «Busca del tiempo perdido», encuentra el sentido de éste *en la obra que ha ido escribiendo,* en la novela cíclica surgida del perseguir el tiempo que se fué en ella rescatado. Por eso también el narrador de «La náusea», en medio del sinsentido de la existencia y de la nada, a la que se cree abocado, encuentra, al igual que Proust, una solución o un cierto sentido en recoger su experiencia existencial en un libro, en una novela autobiográfica.

Resulta curioso comprobar cómo, aun partiendo de *postulados distintos, empujados por diferentes móviles* y expresándose con técnicas y sensibilidades casi opuestas, Proust en la «Recherche» y Sartre en «La náusea» parecen llegar a un final, a una conclusión semejante: la de que toda posibilidad de salvación —más sincera en Proust, irónica quizá en Sartre— reside en escribir, en dar forma de libro a lo que en un caso es una persecución del tiempo ya ido para, a su luz, percibir el sentido de la vida, del arte, de la memoria; y en el otro es un intento de evadirse de la náusea existencial mediante la fijación por escrito, en forma novelesca, de sus características.

Precisamente, este intento es el que lleva a Sartre, a lo largo de todo su relato, a emplear el monólogo interior e, incluso, a manejarlo alguna vez de una manera que cabría llamar joyceana, entendiendo por tal la que pasa por ser más característica del *Ulises:* monólogo interior caótico, fluir del subconsciente, desvertebración de la sintaxis, rotura de los nexos lógicos, impresionismo verbal, pulular y proliferar de palabras sin freno gramatical.

Naturalmente, Sartre —que no en balde es francés— nunca llega a los extremos —casi mágicos— de Joyce; pero en algunas páginas de «La náusea, en aquellas en que el narrador trata de expresar, en angustioso *crescendo,* la sensación que da título a la obra, fluye, entonces, la expresión de una manera atropellada, reiterativa, con violentas asociaciones ideológicoverbales, incoherente, como resultado del cruce de recuerdos, de motivos, de personales vivencias e inquietudes, todo agitado en un ritmo cada vez más denso y vertiginoso.

Esta modalidad del monólogo interior es cosa distinta de aquella otra, más generalizada, que —según Dujardin— consiste en un procedimiento con el que introducir al lector en el *interior* de un *personaje.* Cualquier vieja novela en forma de memoria, diario, incluso en forma epistolar, serviría entonces de ejemplo.

Lo que parece propio del monólogo interior en su concepción actual es la ausencia en él de las clásicas características de lucidez y orden, lo que es tanto como decir la supresión no sólo de toda posible retórica —basta donde esto es factible; una retórica siempre es sustituída por otra—, sino también, en algunos casos, de la más elemental estructura gramatical, para así dar el paso y expresión a lo que ya en 1890, William James, en sus «Principios de Psicología», llamaba *the stream of consciousness.*

Sartre, en su ensayo «¿Qué es la literatura?», presta cierta atención a este recurso —por él mismo utilizado, según acabo de decir, en «La náusea»— y estudia brevemente su introducción en las letras francesas, refiriéndose a los antecedentes de Schnitzler, Joyce y Valery Larbaud. El recurso no es tan moderno como pudiera parecer. J. Isaacs, en una obra reciente —«An Assessment of Twentieth-Century Literature», Londres, 1951—, ha señalado interesantes antecedentes.

Se cree que James Joyce, que pasa por ser su más genuino representante, lo tomó de la novela de Edouard Dujardin «Les Lauriers sont coupées», de 1887. Dorothy Richardson, novelista inglesa, afirmó haberlo inventado en 1915 *con «Pointed Roofs».* Después, y sobre todo a partir de «Ulises», ha sido recurso muy utilizado por Virginia Woolf, Faulkner, Huxley, Hemingway —en «Across the River and into the Trees»—, etc.

J. Isaacs encuentra, sin embargo, precedentes del monólogo interior aún más antiguos que los de Dorothy Richardson o Dujardin, en ciertas obras de Samuel Richardson —su «Clarissa Harlowe—, Fielding,, Samuel Butler, Jane Austen, Dickens, Tolstoy —recuérdese el capítulo del suicidio de «Ana Karenina»—, Conrad —en «Lord Jim»—, etc.

El recurso ha rebasado hoy las fronteras de la novela para pasar al teatro en la forma de soliloquios interiores, que O'Neill ha utilizado en «Extraño interludio» y Eliot en «La reunión familiar».

Novelescamente considerado, el monólogo interior adopta a veces complicaciones como las que presenta el relato de Faulkner «Mientras yo agonizo», integrado por la sola sucesión de distintos soliloquios, correspondientes a los diversos personajes, y presentados unos tras otros sin ligaduras objetivas. «Mientras yo agonizo» posee una cierta construcción musical —áspera pero intensa y, a la vez, llena de poesía, la música de Faulkner—, debido a ese sucederse de interiores voces, cada cual con su acento, como si de un concierto —trágico— se tratara, en el que los diferentes instrumentos van *cantando rotatoriamente* sus partes.

Esta obra de Faulkner demuestra que no siempre el monólogo interior es la consecuencia de una forma novelesca autobiográfica, de un relato en primera persona. A lo que asistimos en «Mientras yo agonizo» es al fluir del pensamiento de los diversos personajes de la acción, objetivizada así al máximo, puesto que el novelista ha prescindido de toda acotación situadora o aclaradora del relato, encomendando la expresión del drama a la exclusiva experiencia y visión personal —con todos los posibles efectos perspectivos que esto supone— de cada uno de los que lo viven.

El monólogo interior no es, por tanto, la simple expresión formal, el recurso técnico de que puede servirse la novela autobiográfica, en primera persona. Si la abundancia de relatos de este tipo explica, en cierto modo, esa forma expresiva, su cabal significado e *intención sólo se* perciben teniendo en cuenta que la última raíz del monólogo interior se nutre de un propósito de cruda sinceridad, de conocimiento total del hombre, abordado novelescamente en los más íntimos escondrijos de su subconsciente.

El monólogo interior, unido o no a la forma autobiográfica, es quizá el resultado más importante de la que —usando un término orteguiano— cabría llamar tendencia presentativa de la novela contemporánea.