

EL ARTISTA ADOLESCENTE. NOTAS SOBRE LA IMPERSONALIDAD ARTISTICA

Me propongo aquí señalar alguno de los aspectos con que autores, como James Joyce, leyeron la novela "realista" del siglo XIX.

Las nociones de impersonalidad, objetivismo o neutralidad se combinaron o alternaron con frecuencia para librar su batalla contra el "realismo". La poesía, como se sabe, ostentaba razones más vigorosas para practicar su experiencia "deshumanizadora", "desrealizadora" del arte. De modo que ya sobre el siglo XX nos encontramos con estos síntomas en un amplio espectro y la novela de Joyce puede proponerse como un punto de referencia, en particular aquella que precede su obra más difundida - Ulises -: El Artista Adolescente.

Sin embargo, conviene recordar que el tema de la impersonalidad es colateral de otro tema en las teorías estéticas: el de lo verosímil poético. En el siglo XVI, es frecuente que se refieran al problema los comentaristas de la Poética aristotélica. Castelvetro lo hace en 1570 y Alessandro Piccolomini, en sus Anotaciones de 1575, dice: "...Oltra che in tal guisa vien' a mostrar superbia in attribuire a se quello che ha da esser liberamente dei lettori e degli ascoltatori: cioè il discorrere, el giudicare, il lodare, il biasimare o altra cosa fare che appartenga a color che le-

ggonno; dovendo el poeta apparir come neutrale e lasciar libero el giudizio agli altri sopra le cose che egli imitando narra. Non imita dunque il poeta, e per conseguente non è poeta, mentre ch'el parla non come poeta ma come giudicante, consigliante e simile".

Naturalmente son diferentes las razones históricas que promueven estas advertencias en el siglo XVI como en el XX pero resulta llamativo que a lo largo de la historia crítica de la literatura se abra el debate sobre las relaciones autor-obra, narrador-personajes, verdad-ficción. Evidentemente el tema de la impersonalidad roza estas relaciones, razón por la cual resulta a menudo problematizado.

No me propongo historiar las sucesivas polémicas sobre el "realismo" sino llamar la atención sobre una constante en el discurso de la crítica y aproximar esta constante a la noción de convención espacial que rige la lectura de lo real en la narración.

Se sabe que el arte medieval crea la ilusión de espacialidad conforme a una convención que no tolera la noción de infinito. Entonces, en la representación pictórica, no importará que la figura humana aparezca con las proporciones de un edificio. Tampoco la narración necesitará una continuidad encadenada de suce-

sos. Cada capítulo será una unidad independiente sin trabazón interna. Esto ocurre porque la representación de lo "real" es regida por una convención que enfatiza el detalle semántico del objeto representado.

Durante el Renacimiento, Leonardo da Vinci, en su Tratado de la pintura, precisa una nueva convención, la de la perspectiva lineal. Se incluye dentro del concepto de representación de lo real la noción de perspectiva visual. Esto supone, entonces, que para crear la ilusión de lo real hay que privilegiar el ángulo de visión de quien ve esa realidad. En la escena literaria hace su entrada una nueva narración "realista" y, curiosamente, con el diseño de lo autobiográfico: la novela picaresca. Modernidad y "realismo" se alinean desde el vértice de una nueva convención.

Realismo e impersonalidad

Desde este ángulo, la omnisciencia legítima sería la ilusión de realidad de la nueva novela. El desarrollo del género narrativo probará que esta relación es también problemática.

La omnisciencia no sólo quiere representar lo que ve, y en consecuencia ordena el mundo según lo ve, sino que lleva el privilegio del saber sobre todo lo que ocurre en el universo de la narración. Está más allá de los personajes y de los acontecimientos, y, como un Dios activo, comenta, explica y resume. Este es el yo narrativo que no es el del autor pero que le sirve con frecuencia de portavoz.

La vida de Lazarillo de Tormes, de 1554, que por diversas razones merece ser considerada la primera novela moderna, salva discretamente esta primera dificultad del "realismo" mediante lo que hoy conocemos como "distancia narrativa".

El yo narrativo es el de Lázaro que cuenta su historia a partir de su propia experiencia. El narrador omnisciente es Lázaro. Es un narrador dramatizado y tan omnisciente que recubre el yo del autor, haciendo que el yo narrador personaje alcance al prólogo, que, como

se sabe, es la parte del texto reservada al autor. Pero tan pronto como leemos la obra comprendemos que ese yo, sujeto de la enunciación narrativa, ese narrador personaje, es un cínicco, y advertimos entonces que las cualidades y valores sustentados por el personaje no coinciden con los del anónimo autor. El efecto de esta confrontación en el lector constituye el fondo irónico de la novela.

La narrativa impersonal

Siempre que nos proponemos hablar del género narrativo tal como lo conocemos modernamente, nos encontramos con la dificultad, también presente entre autores y críticos, de la compleja relación del artista con el mundo real y el público lector. El escritor se mostrará atento a la preocupación de cómo hará para representar la realidad en su obra; mediante qué técnicas; para lograr qué efectos. La crítica, a su vez, se ha mostrado con frecuencia proclive a aceptar o a rechazar una obra según criterios variables. Para unos la novela debe ser fiel a la vida, debe ser natural; para otros la novela, y el arte en general, debe estar expurgada de lo demasiado humano, para lo cual se exige que el arte sea imparcial, impersonal, en definitiva, debe ser "arte puro".

Se ve entonces que en la base de estas posiciones encontradas está la discusión sobre el "realismo" artístico, discusión que hacia fines del siglo XIX y bien avanzado el XX se centró en el papel o función que la voz del autor debe tener en la obra. No faltó un importante grupo de críticos que afirmara que la novela realista es verdaderamente moderna cuando nace de la ruptura con la forma autoritaria de la narración tradicional, caracterizada por un constante y explícito control y por el que se exhiben preferencias por personajes, temas y situaciones en la narración. Es decir se aboga por que las intromisiones del autor se reduzcan al mínimo. Se exige del autor neutralidad, imparcialidad e impersonalidad.

Son estas condiciones las que en el mo-

mento en que escribe Joyce se discuten y que luego la crítica se mostrará proclive a convertir en dogma. Se juzgará la obra conforme a una particular definición lograda por generalización. En estos términos se llegó a distinguir la generación de escritores anterior a Proust, Joyce y Th. Mann, de lo que con éstos se desarrolla posteriormente (por ejemplo, el trabajo The Picaresque Saint: Representative Figure in Contemporary Fiction, (1959) de Lewis, R.W.P.).

Estas generalizaciones abundan cuando se trata de definir en qué consiste crear la ilusión de lo real en la ficción, hasta llegar a asegurar que toda novela para ser tal debe parecer "real". Así si se privilegia la fidelidad al dato exterior, la novela de Balzac o de Zola será "realista". Si se devalúa el papel privilegiado del autor se dirá que la novela de Fielding, Tom Jones, en que todo queda supeditado a la habilidad del autor para manipular el lenguaje, no es auténtica novela. Si es la omnisciencia lo que se pone en cuestión, toda la novelística anterior a Joyce no es auténticamente novela moderna y así sucesivamente.

Cuando hablamos del carácter impersonal de la narrativa moderna, inmediatamente nos enfrentamos con otro problema conceptual: el de la objetividad. En nombre de la objetividad, se reclama del autor máxima neutralidad de juicio respecto de los valores morales, filosóficos o políticos: Flaubert dice "El artista no deberá ser el juez de sus personajes sino tan sólo un testigo imparcial" (Correspondencias, 1853).

Se sabe que en literatura es imposible la completa imparcialidad como también es imposible en la vida. Estos planteos acerca de la objetividad narrativa estaban dirigidos, como digo, a eliminar la presencia del autor, rebelándose contra la omnisciencia narrativa, contra el comentario y a favor de una presentación más verídica, más real, más nítida de la vida de los personajes en la ficción.

En el momento en que Joyce escribe, el tema de la impersonalidad narrativa para lograr un efecto de mayor realismo objetivo, era

central. Basta con echar una mirada a apreciaciones hechas por Flaubert, H. James y el mismo Joyce sobre el particular para demostrar la verdad de este aserto. Flaubert dirá: "Cuanto uno menos siente una cosa, tanto más probablemente expresará cómo es la realidad". En una oportunidad en que E. Pound calificó de oscura la última obra de Joyce, Finnegans Wake publicada en 1939 (Kafka ya había publicado La Metamorfosis (1912) y Sartre publica en ese mismo año El Muro), Joyce se defendió de modo irónico: "La acción de mi nueva obra tiene lugar de noche. Es natural que las cosas no sean tan claras de noche, ¿verdad?". Y H. James, que tanto influjo ejerció sobre Joyce dice: "En la proporción en que la ficción nos lo ofrece, vemos la vida sin organización, sentimos que estamos tocando la verdad; en la proporción en que la vemos con organización, sentimos que nos entretiene con un sustituto, un compromiso y una convención". Ahora, hay que agregar que, cuando H. James habla de "la vida sin organización" se está refiriendo a la vida de la mente. Dirá que el proceso más similar al de la vida es el de observar los sucesos a través del desconcierto de una mente humana, no a través de la omnisciencia del narrador, que jamás está desconcertado.

Con H. James, el proyecto para una renovación de la narrativa pasa por una nueva definición de realismo. Para producir la ilusión de realidad, el artista debe saber escoger una mente sutil pero "aturdida" en la lucha por la vida. Este es el principio de la intensidad de la ilusión de lo real, formulado en The Fiction of Art. De este modo, la vida se ve reflejada en la obra según ese foco de conciencia para que el lector viva el mismo desconcierto que el personaje. Esto es fundamental, según James, e independiente de si en la novela hay signos de la intromisión del autor en la obra (sabemos que en James esto es frecuente). Lo que importa ahora es lograr la ilusión de lo real mediante técnicas narrativas que permitan la "dramatización" de la vida mental humana. Este logro es signo de lo "natural". Esto dará lugar a la exploración de técnicas narrativas como el monólogo interior di-

recto que expresa este efecto y se convierte en la modalidad más ingeniosa de lo que conocemos como novela de corriente de consciencia.

Entonces a lo largo del siglo XX las exigencias de objetividad en la narración irán acompañadas por la exigencia de reflejar la vida humana tal cual es, es decir, en su consustancial dramaticidad. La vida es un caos, no un orden, por lo tanto el más absoluto realismo será el que refleje esta indeterminación en que el hombre vive, existe. Si en la vida el hombre es absolutamente libre, en la novela no pueden aparecer signos de un operador que desmienta esta verdad. De modo que no sólo habrá que evitar intrusiones omniscientes por muy leves que puedan ser, sino que deberá crear la ilusión de que no existe tal narrador privilegiado. Este es el planteo que Jean Paul Sartre hace en Situación I (1948).

El Retrato del Artista Adolescente

Cuando leemos El Artista Adolescente, inmediatamente recibimos la impresión de extrema subjetividad, característica del relato autobiográfico; esto es por la minuciosa descripción realista de detalles psicológicos y referencias a situaciones y lugares concretos de la vida de J. Joyce en Dublin. Efectivamente, allí nació en 1882 y se educó, como Stephen Dédalus, primero en la escuela de Conglows Wood, luego en el colegio Belvedere y en el Colegio Universitario, período con el que se cierra el relato; esto es cuando Stephen-Joyce anuncia su destierro voluntario. Sabemos que éste fue el año de 1902 en que el escritor decide radicarse en París. De modo que el período de la vida de Joyce que se nos ofrece en la novela es el de sus primeros veinte años de vida; son los correspondientes a su formación intelectual y sensibilidad artística.

Dividida en cinco capítulos, cada uno de ellos señala un cambio sobre el que se va articulando la evolución física y mental del protagonista. El autor conduce al lector por mediación de un narrador tan próximo al perso-

naje que a menudo la palabra del narrador se confunde con la del personaje. De modo que el relato resulta escrito en estilo indirecto con apelaciones constantes al monólogo interior (indirecto), al soliloquio, la libre asociación. El andamiaje narrativo es construido de discontinuidades temporales y espaciales, logradas mediante la técnica del montaje. Todo esto para situarnos en un único centro de consciencia, el de Stephen, logrando con ello el efecto de gran realismo psicológico, máxima subjetivización de la materia narrada, a la vez que la misma novela es la puesta en práctica de la teoría sobre la impersonalidad artística que Stephen desarrolla en el 5º capítulo de su obra, en su diálogo con Lynch.

Sabemos que efectivamente ésta fue la opinión de Joyce, puesto que es en su obra siguiente, Ulises, donde la teoría de la impersonalidad artística se concreta plenamente mediante el efecto de inmediatez dramática y máxima objetividad hasta ese momento jamás lograda en la narrativa moderna.

Hay que recordar que Joyce comienza a redactar el Ulises en el mismo año en que termina El Artista Adolescente, y en que se publica la serie de quince cuentos, Gente de Dublin. Es el año de la Primera Guerra Mundial, cuando llevaba ya diez años de destierro. Bien puede decirse que el Retrato es un eslabón importante en el proceso creativo de Joyce, que marca una continuidad desde Gente de Dublin hasta Ulises, a la vez que una ruptura. Dublin es el lugar en que los personajes se mueven y muchos de esos mismos personajes reaparecen en Ulises. El héroe de El Artista, Stephen Dédalus, es el mismo personaje que comparte con Bloom la parodia odiseica. Más aún, los tres episodios iniciales del Ulises se refieren a Stephen Dédalus y sus actividades desde las 8 de la mañana hasta el mediodía. Sin embargo, la factura de la novela es distinta y también es distinto el tratamiento que Joyce hace del personaje.

La acción del Ulises, desarrollada en 18 capítulos, aparece como la trasposición de la epopeya homérica, a la vida sin heroísmo de sus personajes, sumergidos en el deambular e-

rrante y cotidiano de existencias sin sentido en un día de junio de 1904.

El Artista Adolescente, por el contrario, en sólo cinco capítulos, nos narra los veinte primeros años de la historia de su héroe, el artista Stephen Dédalus. Toda la novela está dirigida a la presentación de un carácter "solipsista", aislado y arrogante en el universo de su propio yo, sensible e inteligente, que ve la vida distante, sólo interesante, en tanto le sirve de estímulo a su fantasía y sensibilidad artística. Es la imagen del artista que registra pasivamente, arregla y selecciona las impresiones del mundo externo para producir "mediante un estallido de la imaginación" realidades no contaminadas por la sordidez de la vida. Este es el punto de llegada de la novela, cuando Stephen concibe su teoría del arte puro (conversación con Lynch) a la vez que concibe su destierro voluntario (conversación con Cranly) de la empobrecedora vida de la isla, Irlanda. Son éstos los dos núcleos temáticos que articulan el desarrollo de El Artista Adolescente y, además, articulan a esta novela con el Ulises, es decir, el arte y la soledad.

Como en la autobiografía de Lazarillo, Stephen-Joyce toma la historia desde un principio. El capítulo 1º se inicia, sin mediación, con el recuerdo de las primeras experiencias sensibles de Stephen. Con frecuencia la experiencia infantil sobre el lenguaje es presentada dramáticamente: el valor denotativo de las palabras se desvanece para ponerse al servicio de la asociación de ideas, impresiones y situaciones.

A lo largo de los dos primeros capítulos Joyce registra las impresiones que suscitan las palabras en la mente del personaje para reflejar la evolución de su actitud esteticista. En estos dos capítulos comienza a tomar cuerpo en la mente del héroe la idea de que las palabras están dotadas de un poder mágico, capaces por sí mismas de trasponer la subjetividad del artista en objeto artístico. Pero hay que esperar hasta el final del cuarto capítulo para saber que Stephen es consciente de su condición de artista y, por lo tanto,

capaz de concebir el proyecto de la absoluta despersonalización del artista maduro: el artista que, como Dios, Creador del Universo, hace de lo indiferenciado del caos, un cosmos.

Por el contrario, estos dos primeros capítulos describen la búsqueda por parte de Stephen de una verdad que dé significado a la existencia. De aquí que sea tan constante la insistencia de Joyce en el desconcierto que vive el personaje ante la imposibilidad de encontrar un sentido a la experiencia objetiva. Sin embargo, la verdad va penetrando en la conciencia de Stephen gracias a su educación en el colegio jesuita: "Lo que él necesitaba era encontrar en el mundo la imagen irreal que su alma contemplaba constantemente".

Pero la verdad sufre su primer revés cuando con la adolescencia comienza a experimentar el despertar de su sexualidad, la cual lo sume en una crisis espiritual que más tarde se resolverá con el rechazo de la verdad del cristianismo. (cap. 3)

Estos dos núcleos, sexualidad y creencia religiosa, ocupan los dos capítulos centrales de la novela. Sus experiencias sexuales lo introducen en el universo de lo profano, es decir lo sumerge en el éxtasis que provoca la experiencia de la carne, similar al éxtasis de la creación artística: el descubrimiento de la proximidad del arte con el sexo le hace prorrumpir en un grito de alegría: "¡Vivir, errar, caer, volver a crear la vida con materia de vida!". Ese vínculo potencia, como dije, su rechazo a la religión.

En el capítulo cuarto Stephen se nos presenta seguro de que su destino como artista, del que su nombre mismo es un llamado, es "emprender el vuelo", libre de los lazos de toda creencia. El narrador nos dice: "Su destino era eludir todo orden, lo mismo el social que el religioso. La sabiduría del llamamiento del sacerdote no le había tocado en lo vivo. Estaba destinado a aprender su propia sabiduría aparte de los otros o a aprender la sabiduría de los otros por sí mismo, errando entre las asechanzas del mundo".

Finalmente, el capítulo quinto es la crónica discursiva de la rebelión de Stephen. Nos

dice: "No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llánese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme en algún modo de vida o arte tan libremente como pueda, tan plenamente como pueda, usando para mi defensa las solas armas que me permitan usar: silencio, destierro y astucia".

Es evidente que en el proceso evolutivo de Stephen, Joyce quiso presentar su propio proceso de maduración hacia la teoría de la impersonalidad artística, teoría que sólo encuentra su realización en el Ulises y luego, más aún, en Finnegans Wake.

Creo que, en Joyce, la exigencia de impersonalidad artística responde a la urgencia que comparte con la generación de artistas contemporáneos por superar la noción de "realismo" como registro pasivo, del artista, de la experiencia humana, pasada ésta por el tamiz de la discriminación y selección del material. Esta es la actitud del esteticismo decadente de raíz naturalista de otro irlandés, Oscar Wilde, y ésta es la actitud que el mismo Joyce mantiene en su primera obra en verso Música de Cámara y en Gente de Dublin. En el Retrato, Joyce dramatiza desde el interior mental de Stephen esta dificultad que supone el superar la distancia que separa el arte de la vida.

Para el esteta Joyce de sus primeras obras, la vida pasa al arte por mediación de la mirada selectiva, ordenadora, que hace que la vida ya no se reconozca en la obra.

La gran aventura de Joyce en Ulises es haber transpuesto al cosmos rigurosamente ordenado de la obra de arte, la vida de unos ciudadanos de Dublin en un día cualquiera de 1904. La fusión vida-arte convierte a la obra en símbolo: lo particular se disuelve en lo general o universal. La obra de arte cobra plena autonomía en tanto que la vida a través de sus personajes muestra su banalidad, su sordidez o su sin sentido.

Pero la obra sí tiene un sentido, es el que le da la mirada distante e impersonal del artista, Joyce, que observa a sus criaturas con sarcasmo. El mismo Stephen Dédalus que en El Artista adolescente encarna con su nombre "Estéfanos", el ungido, y "Dédalo", el supremo

artífice de la leyenda, el orgullo de quien quiere soltar amarras con la realidad de la existencia para observarla desde su aislamiento, se convierte en el Ulises en un desvaído arrogante intelectual sobre el que Joyce descarga su ironía.

Es curioso observar, por último, que en El Artista adolescente la excesiva impersonalidad de la narración conspira contra el efecto de distancia narrativa entre autor y personaje. El lector no recibe la impresión de una clara intención del autor con respecto al Stephen. La última afirmación registrada en su diario: "Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza", sabemos que en el Ulises no se cumplió. Entonces sólo el Stephen del Ulises nos informa de la ironía con que Joyce trató a Stephen de El Artista adolescente.

El autor, celoso de la impersonalidad artística, al dramatizar de un modo prolongado el estado de conciencia de Stephen, lo condena al aislamiento, a la vez que condena al lector a una corriente de simpatía con el personaje que lo inhibe de la capacidad de juicio.

En otras palabras, cuando en El Artista adolescente leemos que es la historia intelectual y estética de Stephen para llegar al punto final de la madurez del personaje (y ésta fue de hecho una de las lecturas que la crítica hizo en su momento), Joyce, con el Ulises, haciendo gala de un extraordinario control de la distancia narrativa, viene a decirnos que la historia de El Artista Adolescente es la historia de la inmadurez de Stephen: reescritura de una novela que Joyce tituló Stephen Hero.

Para concluir quisiera deslizar la sospecha de que el tema de la impersonalidad artística cobra especial interés a partir del momento en que una nueva convención acerca de la representación del espacio se impone como modo de percepción estética de lo "real". Luego, en procura de evitar el foco de ilusión de realidad, lo personal, la voz del autor,

EL ARTISTA ADOLESCENTE. NOTAS SOBRE LA IMPERSONALIDAD ARTISTICA

etc., el esteticismo de fines del siglo XIX y principios del XX intentará romper con la ilusión visual de la perspectiva, dificultando la lectura de esa misma perspectiva para obligar al lector o espectador a reconstruirla según su propia visión. Un modo de expresar estas pulsiones es el que Joyce desarrolla en El Artista Adolescente.