



COLEGIO MARISTA "COLÓN"
Cantero Cuadrado, 3
21004 Huelva
Tlf.: 959-541308 Fax 959/540045
www.maristashuelva.es



Centro Certificado ISO 9001:2000

APUNTES DE NARRATOLOGÍA



Por Antonio Martín Infante y Javier Gómez Felipe.

0. ÍNDICE

1. CONCEPTO DE NARRATOLOGÍA	pág. 2
2. PRINCIPALES GÉNEROS NARRATIVOS	pág. 2
3. ELEMENTOS DEL TEXTO NARRATIVO	pág. 3
a) Los acontecimientos	pág. 3
b) Los personajes	pág. 3
c) El tiempo	pág. 5
d) El espacio	pág. 6
e) La narración	pág. 6
f) La focalización	pág. 9
4. OTRAS TÉCNICAS DISCURSIVAS EN LA NARRACIÓN	pág. 12
5. DOCUMENTACIÓN	pág. 15

1. CONCEPTO DE NARRATOLOGÍA

-Narratología: disciplina que se ocupa del discurso narrativo en sus aspectos formales, técnicos y estructurales. En definitiva, es la teoría de los textos narrativos (y de ciertos aspectos de los textos teatrales).

-Narrar: referir una sucesión de hechos que se producen a lo largo de un tiempo determinado y que, normalmente, da como resultado la variación o transformación de la situación inicial.

(Ambas definiciones se aplican principalmente a la Literatura, pero tanto ellas como la mayor parte del contenido de estos apuntes se pueden usar para cualquier tipo de narrativa, como es el caso de la cinematográfica o la del cómic).

Desde la *Poética* de Aristóteles (s. IV a. C.) la Narratología ha distinguido claramente entre dos conceptos complementarios: lo que se cuenta y cómo se cuenta. Se ha denominado a lo primero historia, diégesis, fábula...; y a lo segundo, relato, discurso, intriga, trama... Las relaciones entre historia y relato, y sobre todo el modo en que se estructura este último, es el objeto de análisis de las siguientes páginas.

2. PRINCIPALES GÉNEROS NARRATIVOS

Los **géneros narrativos** son categorías o modelos en los que históricamente se han dividido los textos narrativos según sus características temáticas y formales. Estos modelos, a su vez, pueden contener otras divisiones, a las que se denomina “subgéneros narrativos” (por ejemplo, la novela puede dividirse en subgéneros como la novela picaresca, la novela epistolar, la novela bizantina, etc.). Además, tradicionalmente se ha distinguido entre géneros narrativos largos y breves, según su extensión, o mayores y menores, según su importancia (aunque ambos criterios suelen coincidir, no todos los expertos opinan así, por lo que nos atenemos al primero de ellos, más simple y efectivo):

-Géneros narrativos largos:

-Epopéya: relato muy extenso escrito en verso largo y de estilo solemne que cuenta las hazañas idealizadas de uno o más héroes de la Antigüedad. Es de origen tradicional y oral (y, por tanto, anónimo), tiene proyección nacional y suele incluir en mayor o menor medida elementos sobrenaturales (*Poema de Gilgamesh*, s. VII a. C., anónimo). Una variante medieval y europea de la epopeya es el cantar de gesta, menor en extensión y con menos importancia de lo sobrenatural (*Cantar de Mio Cid*, siglos XII-XIII). Otra variante es el poema épico culto, que comparte la mayoría de las características de la epopeya salvo su origen, pues es elaborado íntegramente por un autor que utiliza el elemento popular sólo como complemento (*Eneida*, s. I a. C., Virgilio).

-Novela: relato escrito en prosa de extensión variable (normalmente amplia) en la que se presentan unos hechos generalmente ficticios y un argumento elaborado con el fin de deleitar al lector (*Don Quijote de la Mancha*, 1605-1615, Miguel de Cervantes).

-Géneros narrativos breves:

-Novela corta: relato a medio camino entre el cuento literario y la novela, aunque por sus características tiene más en común con el primero que con el segundo y, de hecho, hay quien la ha calificado como un “cuento largo” (*Novelas ejemplares*, 1613, Cervantes).

-Cuento: relato breve de hechos ficticios con un argumento simple y lineal. Hay dos tipos de cuentos:

*Cuento folclórico o popular: se caracteriza por su carácter anónimo y su vinculación a la transmisión oral. Se divide principalmente en dos clases, fantásticos o de hadas y de costumbres (“La Cenicienta” y “Pedro y el lobo”); suele tener un trasfondo didáctico.

*Cuento literario: se diferencia del popular en que tiene un autor y poco o ningún componente didáctico. Puede imitar o inspirarse en los populares (*Historias de aventuras para niños*, 1835, Hans Christian Andersen) o gozar de total libertad temática (*El Aleph*, 1949, Jorge Luis Borges). Hoy en día se le llama también “relato” o “relato corto”.

-Fábula: relato muy breve con una evidente finalidad moral, usualmente escrito en verso, con cierto tono humorístico o irónico y que suele estar protagonizado por animales de carácter simbólico dotados de atributos humanos; se acostumbra a terminar con una moraleja (*Fábulas*, s. IV a. C., Esopo).

-Apólogo: cuento corto en prosa de finalidad didáctico-moral, tono serio y base alegórica. Tanto la fábula como el apólogo e incluso el cuento popular fueron usados durante la Edad Media en colecciones como “enxienplos” para ilustrar y demostrar una máxima o consejo (*El conde Lucanor*, 1330-1335, Don Juan Manuel).

-Leyenda: relato, normalmente en prosa, de origen tradicional y oral en el que un hecho histórico aparece transfigurado o exagerado por la imaginación popular (*Leyendas*, 1871, Bécquer).

-Romance: serie de versos octosílabos en los que predomina la narración épica, aunque también puede tratar temas líricos o novelescos; proceden de la fragmentación de los cantares de gesta (*Cancionero de Romances*, 1547 o 1548, Martín Nucio).

3. ELEMENTOS DEL TEXTO NARRATIVO

A) Los acontecimientos

Toda historia está compuesta por una **acción narrativa**, esto es, un conjunto de acontecimientos (actos, hechos o sucesos) que se desarrollan consecutivamente desde una situación inicial e inestable hasta un desenlace donde se resuelve dicha situación y alcanza una estabilidad. Estos **acontecimientos** que integran la acción son experimentados por los actores y se ordenan causal y cronológicamente vertebrando el esqueleto narrativo de la historia.

Al pasar de la historia al relato se usan principalmente dos técnicas: la **selección** (normalmente, el autor no puede o no quiere incluir todos los acontecimientos y debe escoger los más interesantes) y la **morosidad** (retrasar o alargar de algún modo los elementos más atractivos de los acontecimientos para sostener la tensión narrativa). Además, como veremos más adelante, dentro del relato puede alterarse el orden cronológico de los acontecimientos para captar mejor el interés del lector o con un fin artístico.

B) Los personajes

Son cada una de las personas y seres conscientes (reales o ficticios) que intervienen en la acción y viven los acontecimientos narrados.

Nos interesa del personaje no solamente sus rasgos físicos (prosopografía), sino también sus rasgos de personalidad (etopeya) y poder conseguir como resultado final la mezcla de los dos (prosopopeya o retrato).

-Los personajes tienen dos **dimensiones**:

-Funcional: son el motor de la acción al interactuar con el tiempo, el espacio y el resto de personajes.

-Caracterizadora: presentan una serie de rasgos y características que los definen y posicionan dentro de dicha acción.

-Existen varios **tipos** de personajes:

-Por su importancia en la acción:

*Principales: son aquellos que soportan la mayor parte del peso de la acción. Pueden ser protagonistas, coprotagonistas o antagonistas (Aquiles, Ulises y Héctor, *Iliada*, s. VIII a. C., Homero).

*Secundarios: tienen una participación menor y actúan como complemento de los principales (Patroclo, *op. cit.*).

*Terciarios: también llamados “comparsas” o “figurantes”, ocupan una posición inoperante dentro de la progresión de la acción, aunque sí pueden contribuir a la ambientación y a la creación de verosimilitud (los ejércitos griego y troyano, *op. cit.*).

-Por su naturaleza:

*Ficticios: personajes que no han existido en la vida real; es el caso de la gran mayoría de los personajes que intervienen en los textos narrativos (el Marqués de Bradomín, *Sonatas*, 1902-1905, Valle-Inclán).

*Históricos: personajes que han existido en la vida real (una gran parte de los personajes de la serie de Arturo Pérez Reverte *El capitán Alatriste*, 1996-2006: Quevedo, Velázquez, Felipe IV...).

*Simbólicos: significan algo independientemente de su propia existencia como personaje y encarnan una cualidad o valor que en ocasiones se percibe hasta en el propio nombre del personaje (Doña Perfecta, *Doña Perfecta*, 1876, Benito Pérez Galdós; Capitán América, 1941, Marvel Comics).

*Autobiográficos: el protagonista es también el narrador del relato (real: Andrés Hurtado, *El árbol de la Ciencia*, 1911, Pío Baroja, y Fidel Castro, *El paraíso de los otros*, 2004, Norberto Fuentes y Fidel Castro; o ficticio: Lázaro, *El Lazarillo de Tormes*, 1554, anónimo).

-Por su profundidad psicológica:

*Planos o tipos: están poco elaborados y suelen comportarse siempre de la misma manera (Caperucita roja, el Lobo y la inmensa mayoría de los personajes de los cuentos populares; también, los personajes de la *Commedia dell'Arte* italiana: Arlequín, Polichinela, Colombina...; Superman, 1938, DC Comics).

*Redondos o caracteres: son contradictorios y difíciles de encasillar en actitudes prefijadas; poseen muchos rasgos o ideas y profundidad psicológica; contribuyen a crear tensión narrativa, hacen avanzar la acción y evolucionan a lo largo de la historia (Harry Haller, *El lobo estepario*, 1928, Herman Hesse; Batman, 1939, DC Comics; Spiderman, 1962, Marvel Comics).

*Colectivos: cuando se reúne un grupo de personajes que sólo puede ser explicado colectivamente (Epígonos del Parnaso Modernista, *Luces de bohemia*, 1920, Ramón del Valle-Inclán; el ejército espartano, *300*, 1998, Frank Miller).

-Ambiente (o atmósfera): se refiere a las relaciones que se establecen entre los personajes y las coordenadas espacio-temporales en las que se desarrolla la acción narrativa. También podemos entenderlo como las circunstancias que rodean a los personajes. Es muy llamativo, por ejemplo, en las narraciones de terror, como los cuentos de Edgar Allan Poe (“El pozo y el péndulo”, 1842) o las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer (“El monte de las ánimas”, 1861).

C) El tiempo

El tiempo en la narración expresa el orden y la duración de los acontecimientos que se cuentan.

-Tiempo externo o histórico: se refiere a la época o momento en que se desarrolla la acción (*Quo Vadis?*, 1895-1896, Sienkiewicz).

-Tiempo interno o narrativo: es el tiempo que abarcan los acontecimientos que transcurren en la acción. Según su duración, podemos encontrar distintos tipos de **ritmo** (un concepto que se ve afectado notablemente por la morosidad narrativa):

-Ritmo lento: cuando la acción dura días o incluso horas (*Cinco horas con Mario*, 1966, Miguel Delibes).

-Ritmo rápido: cuando la acción dura varios años o incluso generaciones (*Guerra y paz*, 1869, León Tolstói).

El tiempo en la obra suele transcurrir de forma lineal o natural, es decir, los acontecimientos se suceden uno detrás de otro. Sin embargo, otras veces dicho orden se altera; es lo que se llama **anacronía**. Dos son las formas básicas que asumen las anacronías:

-Analepsis (retrospección o flash-back): se introducen acontecimientos que, según el orden lineal de la historia, debieran haberse mencionado antes (*El Señor de los Anillos*, 1954-1955, J. R. R. Tolkien). Se dice que la narración comienza *in media res* (“en medio de la cosa”) cuando empieza en la mitad del historia y por tanto ésta debe contarse en gran medida a base de analepsis (*Odisea*, s. VIII a. C., Homero).

-Prolepsis (anticipación o flash-forward): se anticipan acontecimientos que, según el orden lineal de la historia, debieran contarse más tarde (*Crónica de una muerte anunciada*, 1981, Gabriel García Márquez; *Memento*, 2000, Christopher Nolan).

D) El espacio

Es el soporte de la acción, el marco o lugar donde suceden los acontecimientos y se sitúan los personajes.

El espacio puede ser un mero escenario o también puede contribuir al desarrollo de la acción; a veces incluso exige y justifica la evolución de los acontecimientos en el relato y contribuye a la verosimilitud (el café de doña Rosa, *La colmena*, 1951, Camilo José Cela; la abadía benedictina, *El nombre de la rosa*, 1980, Umberto Eco).

Los espacios pueden ser ficticios o **reales** (Londres, *From Hell*, 1993-1997, Alan Moore). Existen espacios **ficticios** verosímiles (Vetusta, *La Regenta*, 1884-1885, Clarín),

pero también de carácter irreal o alucinante (*The Matrix*, Larry y Andy Wachowski, 1999); en ambos casos pueden tener diversos significados simbólicos. Además, se puede hablar de una “**geografía literaria**”: el autor crea localidades inventadas donde se desarrolla la acción, desde aldeas hasta países o continentes enteros (la Tierra Media, *El Señor de los Anillos*, 1954-1955, Tolkien).

E) La narración

Una buena narración debe ser interesante, tener cierto suspense y una gradación narrativa que conduzca al clímax, el punto culminante de la obra que suele preceder de forma inmediata al desenlace. Para lograr todo ello, el autor debe organizar la acción, la sucesión de los acontecimientos, dándole una determinada composición o estructura a la trama.

-Estructura interna: la forman las diferentes partes en que se divide el relato y establece las relaciones que conectan a los acontecimientos entre sí.

-Ordenación lógica: ya Aristóteles señaló que la estructura básica de una narración es “Planteamiento-Nudo-Desenlace”, la cual se corresponde con la organización lógica y lineal del relato de cualquier acontecimiento.

***Planteamiento:** presentación de los elementos básicos de la historia (personajes, tiempo, espacio) e introducción del motivo desencadenante de la acción que aporta la inestabilidad a la situación inicial.

Érase una vez una niña de pueblo, la más bonita que se pudo ver jamás; su madre estaba loca con ella, y su abuela más loca todavía. La buena mujer encargó una caperucita roja para ella, que le sentaba tan bien que por todas partes la llamaban Caperucita roja.

Un día su madre, habiendo cocido y hecho tortas, le dijo:

—Ve a ver cómo anda la abuela, pues me han dicho que estaba mala; llévale una torta y este tarrito de mantequilla.

Charles Perrault, “La Caperucita roja”, *Historias o cuentos de antaño* (1697).

***Nudo:** complicación de la historia que se está contando a través de la introducción sucesiva de acontecimientos relacionados entre sí.

Caperucita roja salió en seguida para ir a casa de su abuela, que vivía en otro Pueblo. Al pasar por un bosque, se encontró con el compadre Lobo, que tuvo muchas ganas de comérsela, pero no se atrevió, porque andaban por el Monte algunos Leñadores. (...) No tardó mucho en llegar el Lobo a casa de la Abuela. (...) Se arrojó sobre la buena mujer y la devoró en un santiamén. (...) Después cerró la puerta y fue a acostarse en la cama de la Abuela, aguardando a Caperucita roja, que llegó un poco más tarde...

“La Caperucita roja”, *op. cit.*

***Desenlace:** resolución de las complicaciones acumuladas por la acción narrativa (gracias a uno o varios acontecimientos que aportan una estabilidad final a la historia). Justo antes del desenlace tiene lugar el “clímax”, que es el momento de máxima tensión. Además, el desenlace puede ser dos tipos: cerrado (la historia termina de forma clara y estable); y abierto (la historia carece de una resolución clara, por lo que es el lector quien tiene que suponerla o imaginarla).

-¡Abuelita, qué brazos más grandes tiene!
-¡Son para abrazarte mejor, niña mía!
-¡Abuelita, qué piernas más grandes tiene!
-¡Son para correr mejor, niña mía!
-¡Abuelita, qué orejas más grandes tiene!
-¡Son para oír mejor, niña mía!
-¡Abuelita, qué ojos más grandes tiene!

-¡Son para ver mejor, niña mía!
-¡Abuelita, qué dientes más grandes tiene!
-¡Son para comerte!

Y diciendo estas palabras, el malvado del Lobo se arrojó sobre Caperucita roja y se la comió.

“La Caperucita roja”, *op. cit.*

-Otras estructuras: algunas veces una estructura lógica y lineal es insuficiente para explicar la complejidad con que se construyen los textos narrativos. De este modo, hay otras muchas formas o estructuras para organizar la acción, hasta el punto de que cada autor puede crear una estructura propia y personal. Aún así, existen algunas estructuras bastante consolidadas:

*Estructura circular: la narración vuelve al principio y termina como empezó, en ocasiones, incluso con las mismas palabras (*Cien años de soledad*, 1967, García Márquez).

*Estructura caleidoscópica: se entremezclan varias historias en paralelo (no hay nudo, planteamiento y desenlace unitarios) (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994).

*Estructura de muñecas rusas: una historia es la base donde se insertan varias historias más pequeñas, las cuales, a su vez, también pueden contener otras más pequeñas aún (*Las mil y una noches*, siglos IX-XIV, anónimo).

*Estructura en espiral: da vueltas alrededor de un tema y suele tener un desenlace abierto (*El túnel*, 1948, Ernesto Sábato).

-Estructura externa: es la forma física en la que se organiza el discurso narrativo. Está formada por las partes que se pueden ver a simple vista, sin necesidad siquiera de leer el relato (incluso la ausencia de tales fragmentaciones puede considerarse un rasgo estructural). Las principales son:

-Secuencia: acontecimiento o grupo de acontecimientos unidos desde el punto de vista temático y cronológico dependientes de la acción principal y separados entre sí por breves elementos tipográficos (interlineado mayor, asteriscos...) (*Tiempo de silencio*, 1962, Luis Martín Santos).

-Episodio: acontecimiento o grupo de acontecimientos autónomos dentro de la acción principal sin distinción tipográfica (no confundir con episodio televisivo, que equivale a capítulo) (*El Lazarillo de Tormes*, 1554, anónimo).

-Capítulo: agrupación de acontecimientos en función de razones temáticas y/o cronológicas, generalmente extensa, numerada y titulada (*Viaje al centro de la Tierra*, 1864, Julio Verne).

-Parte: todas las fragmentaciones anteriores pueden englobarse a veces en varias grandes divisiones o partes (especialmente en las narraciones muy extensas), atendiendo sobre todo a criterios cronológicos (*Madame Bovary*, 1857, Gustave Flaubert).

-Recursos lingüísticos de la narración:

-Formas verbales: en la narración se cuentan acontecimientos que ocurren a lo largo de un tiempo. Para ello la categoría gramatical más apropiada es el verbo; de ahí su importancia en la narración. La relación entre los diferentes periodos temporales que componen un relato obliga a cuidar la utilización de las formas verbales para lograr una adecuada perspectiva. Existen tiempos y modos verbales específicamente no narrativos, como el pretérito perfecto compuesto y todos los futuros y el modo subjuntivo (eso no

quiere decir que no se usen nunca). Por el contrario, los tiempos propiamente narrativos son:

***Pretérito perfecto simple:** presenta las acciones terminadas y alejadas del presente. Se emplea cuando ya ha concluido la unidad temporal en la que se instala el hablante. Por todo ello es el tiempo verbal característico de la narración en pasado (la más común).

Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama convertido en un monstruoso insecto.

Franz Kafka, "La metamorfosis" (1915).

***Pretérito imperfecto:** expresa el desarrollo de una acción verbal sin aludir a su final. Se emplea cuando aún no ha concluido la unidad temporal en la que se instala el hablante. Ambos detalles le proporcionan un carácter durativo que lo hace ideal para las descripciones y para la ralentización de la acción narrativa. Después del pretérito perfecto simple, es el más usado en narrativa.

Estaba tumbado sobre su espalda dura, y en forma de caparazón y, al levantar un poco la cabeza veía un vientre abombado, parduzco, dividido por partes duras en forma de arco, sobre cuya protuberancia apenas podía mantenerse el cobertor, a punto ya de resbalar al suelo. Sus muchas patas, ridículamente pequeñas en comparación con el resto de su tamaño, le vibraban desamparadas ante los ojos.

Franz Kafka, *op. cit.*

***Pretérito pluscuamperfecto:** expresa una acción anterior a un hecho ya ocurrido, esto es, sirve para hablar del pasado dentro del pasado.

Eran las seis y media y las manecillas seguían tranquilamente hacia delante, ya había pasado incluso la media, eran ya casi las menos cuarto. "¿Es que no habría sonado el despertador?". Desde la cama se veía que estaba correctamente puesto a las cuatro, seguro que también había sonado. Sí, pero... ¿era posible seguir durmiendo tan tranquilo con ese ruido que hacía temblar los muebles? Bueno, tampoco había dormido tranquilo, pero quizá tanto más profundamente.

Franz Kafka, *op. cit.*

***Condicional simple y compuesto:** el simple expresa una posibilidad en el presente o en el futuro; el compuesto expresa una posibilidad en el pasado. Suelen usarse para formular las intenciones de un personaje a través del estilo indirecto libre o el monólogo interior.

¿Qué iba a hacer ahora? El siguiente tren salía a las siete, para cogerlo tendría que haberse dado una prisa loca (...); e incluso si consiguiese coger el tren, no se podía evitar una reprimenda del jefe, porque el mozo de los recados habría esperado en el tren de las cinco y ya hacía tiempo que habría dado parte de su descuido. Era un esclavo del jefe, sin agallas ni juicio. ¿Qué pasaría si dijese que estaba enfermo? Pero esto sería sumamente desagradable y sospechoso, porque Gregorio no había estado enfermo ni una sola vez durante los cinco años de servicio. Seguramente aparecería el jefe con el médico del seguro, haría reproches a sus padres por tener un hijo tan vago y se salvaría de todas las objeciones remitiéndose al médico del seguro, para el que sólo existen hombres totalmente sanos, pero con aversión al trabajo.

Franz Kafka, *op. cit.*

***Presente:** llamado "histórico" o "narrativo", se da cuando este tiempo verbal es utilizado para narrar el pasado, dándole así al relato mayor sensación de actualidad y, como consecuencia, de verosimilitud.

Dichas ya estas palabras, la tienda fue recogida.
Nuestro Cid y sus compañías cabalgan a toda prisa.
Vuélvese el Cid, a caballo, mirando a Santa María;
alzó su mano derecha, y la cara se santigua...

Anónimo, *Poema de Mio Cid*, cantar I.

-Recursos literarios: la narración no se caracteriza por hacer un uso tan intenso de figuras retóricas como la poesía. Sin embargo, la función poética está muy presente en los textos narrativos de intención literaria. Al uso de un léxico cuidado hay que unir una utilización frecuente de figuras de carácter semántico (metáforas, comparaciones, hipérbolos...) y figuras descriptivas (prosopografía, etopeya, retrato y topografía). Para saber más sobre los recursos literarios, ver el apartado 3 de los “Apuntes de poética”.

F) La focalización

También llamada visión, punto de vista o perspectiva narrativa, es el lugar en que se sitúa el narrador para conseguir el interés del lector. El **narrador** es la entidad (normalmente ficticia) encargada de desarrollar el relato. No debe confundirse con el **autor**, que es la persona real responsable del texto narrativo, el escritor que da forma a la historia a través de dicho relato. Existen varios tipos de narrador:

-Narrador en primera persona:

-Narrador protagonista: es la llamada técnica autobiográfica, en la que el narrador y el protagonista se identifican y se limita la perspectiva a aquello que el propio narrador observa. Esta técnica acerca el narrador al lector y éste se identifica más con la historia. Da al relato la apariencia de hechos reales.

No sabréis quién soy como no hayáis leído un libro titulado *Las aventuras de Tom Sawyer*, pero eso no importa. Ese libro lo hizo el señor Mark Twain, y en él dijo la verdad poco más o menos. Exageró algunas cosas; pero, en general, dijo la verdad. Eso no es nada. Jamás conocí a nadie que no mintiera alguna vez, como no sea tía Polly, o la viuda, o tal vez Mary. Tía Polly (es la tía Polly de Tom), y Mary, y la viuda Douglas, de todas habla el libro, que es un libro que dice la verdad en general, con algunas exageraciones, como ya he observado.

Mark Twain, *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1885), cap. I.

-Narrador testigo: Es un personaje que habla en primera persona desde dentro del relato, contando la historia del protagonista. Su importancia puede ir desde la posición de simple testigo imparcial hasta la de personaje secundario vital para el desarrollo de la acción. Suele alternar la primera persona (cuando el narrador se refiere a sí mismo) y la tercera persona (cuando se refiere al protagonista).

Tan apetecible resultaba desde todo punto de vista el apartamento, y tan moderado su precio, una vez dividido entre los dos, que cerramos trato en el acto mismo y quedó por nuestro desde aquel momento. Al atardecer de aquel mismo día trasladé todas mis cosas desde el hotel, y a la mañana siguiente se me presentó allí Sherlock Holmes con varios cajones y maletas. Pasamos uno o dos días muy atareados en desempaquetar los objetos de nuestra propiedad y en colocarlos de la mejor manera posible. Hecho esto, fuimos poco a poco asentándonos y amoldándonos a nuestro medio.

Arthur Conan Doyle, *Estudio en escarlata* (1887), cap. II.

Un tipo especial de esta focalización es la “técnica del manuscrito encontrado”. Se crea la ficción de que el narrador es el transcriptor de una fuente oral o escrita previa. Lo único que corre de su cuenta es la copia de esa historia.

Como oficial del ejército francés, me tocó asistir al sitio de Zaragoza. Pocos días después de la toma de la ciudad, habiendo avanzado hasta un lugar algo apartado, descubrí una casita de muy buen aspecto, que en un principio pensé no habría sido visitada aún por ningún francés (...). En un rincón advertí, sin embargo, esparcidos por el suelo varios cuadernos escritos, y al echarles una ojeada comprobé que contenían un manuscrito en español. Aunque mi conocimiento de esa lengua es escaso, sabía de ella lo necesario para darme cuenta de que era un texto entretenido, en el que se hablaba de bandidos, de almas en pena, y de adictos a la cábala; pensé que nada mejor que distraerme de las fatigas de la campaña que la lectura de una novela extraña. Y convencido de que el curioso manuscrito no volvería ya a su legítimo dueño, no vacilé en apropiármelo.

Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804-1813), “Advertencia”.

-Monólogo interior: también llamado *stream of consciousness* (flujo de conciencia), es una forma particular de narración en primera persona, que introduce al lector directamente en la vida interior de los personajes sin que intervenga el narrador. Pretende trasladarnos los pensamientos del personaje en el momento en que se están produciendo, por lo que se refleja, incluso lingüísticamente, el desorden de ese pensamiento en estado puro (puede mezclarse con la narración en segunda persona).

Sí porque él no había hecho nunca una cosa así antes como pedir que le lleven el desayuno a la cama con un par de huevos desde los tiempos del hotel City Arms cuando se hacía el malo y se metía en la cama con voz de enfermo haciendo su santísima para hacerse el interesante ante la vieja regruñona de Mrs. Riordan que él creía que la tenía encochada y no nos dejó ni un céntimo todo para misas para ella solita y su alma tacaña tan grande no la hubo jamás de hecho le espantaba tener que gastarse cuatro peniques en su alcohol metílico contándome todos sus achaques mucha labia que tenía para la política y los terremotos y el fin del mundo tengamos antes un poco de diversión que Dios nos ampare si todas las mujeres fueran de su calaña...

James Joyce, *Ulises* (1922), cap. 18.

-Narrador en segunda persona:

El personaje desdobra su personalidad y habla consigo mismo como si lo hiciera con otra persona. Si se mantiene durante la mayor parte de la narración, es como si al personaje le fuera contada su propia historia por sí mismo (por aclarar sus ideas, conocerse mejor, sincerarse consigo mismo...); pero también es posible que surja sólo en momentos puntuales de estrés emocional o psicológico (mezclándose normalmente con el monólogo interior). En ambos casos el efecto que produce es de una intensificación de la subjetividad. Es típica de la narrativa contemporánea, pero poco frecuente, ya que el lector suele sentirse aludido inconscientemente por la segunda persona y esto puede llegar a cansar.

Lees ese anuncio: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a ti, a nadie más. Distraído, dejas que la ceniza del cigarro caiga dentro de la taza de té que has estado bebiendo en este cafetín sucio y barato. Tú releerás. Se solicita historiador joven. Ordenado. Escrupuloso. Conocedor de la lengua francesa. Conocimiento perfecto, coloquial. Capaz de desempeñar labores de secretario. Juventud, conocimiento del francés, preferible si ha vivido en Francia algún tiempo. Tres mil pesos mensuales, comida y recámara cómoda, soleada, apropiado estudio. Sólo falta tu nombre. Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Montero. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, novecientos pesos mensuales. Pero si leyeras eso, sospecharías, lo tomarías a broma.

Carlos Fuentes, *Aura* (1962), cap. 1.

Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo la maté. ¿Por qué? ¿Por qué? Tú no la mataste. Estaba muerta. Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no la maté. Ya estaba muerta. Yo no fui.

No pensar. No pensar. No pienses. No pienses en nada. Tranquilo, estoy tranquilo. No me pasa nada. Estoy tranquilo así. Me quedo así quieto. Estoy esperando. No tengo que pensar. No me pasa nada. Estoy tranquilo, el tiempo pasa y yo estoy tranquilo porque no pienso en nada. Es cuestión de aprender a no pensar en nada, de fijar la mirada en la pared, de hacer lo que tú quieras hacer porque tu libertad sigue existiendo también ahora. Eres un ser libre para dibujar cualquier dibujo o bien para hacer una raya cada día que vaya pasando como han hecho otros, y cada siete días una raya más larga, porque eres libre de hacer las rayas todo lo largas que quieras y nadie te lo puede impedir.

Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio* (1962).

-Narrador en tercera persona:

-Narrador omnisciente: conoce todo acerca de sus personajes (pensamientos, sentimientos, inquietudes...). A veces incluso avisa al lector de anécdotas que ocurrirán en otro lugar del relato. No es un personaje de la acción. En muchos casos juzga y valora la historia, con lo que orienta al lector en la interpretación de los hechos y de los personajes.

Dorian, sin responder, avanzó con lentitud de espaldas al cuadro y luego se volvió hacia él. Al verlo retrocedió, las mejillas encendidas de placer por un momento. Un brillo de alegría se le encendió en los ojos, como si se reconociese por vez primera. Permaneció inmóvil y maravillado, consciente apenas de que Hallward hablaba con él y sin captar el significado de sus palabras. La conciencia de su propia belleza lo asaltó como una revelación. Era la primera vez. Los cumplidos de Basil Hallward le habían parecido hasta entonces simples exageraciones agradables, producto de la amistad. (...) Aquello le había conmovido y, ahora, mientras miraba fijamente la imagen de su belleza, con una claridad fulgurante captó toda la verdad. Sí, en un día no muy lejano su rostro se arrugaría y marchitaría, sus ojos perderían color y brillo, la armonía de su figura se quebraría. Desaparecería el rojo escarlata de sus labios y el oro de sus cabellos. La vida que había de formarle el alma le deformaría el cuerpo. Se convertiría en un ser horrible, odioso, grotesco. Al pensar en ello, un dolor muy agudo lo atravesó como un cuchillo, e hizo que se estremecieran todas las fibras de su ser. El azul de sus ojos se oscureció con un velo de lágrimas. Sintió que una mano de hielo se le había posado sobre el corazón.

Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (1891), cap. II.

-Narrador objetivo: adopta una postura neutra y sólo cuenta los aspectos externos, observándolos desde fuera, como si usara una cámara de vídeo (gestos, acciones, palabras...). Refleja conductas humanas pero no las juzga, pues no posee un saber absoluto, sino limitado. La profundidad psicológica de los personajes se expresa a través de los diálogos. No interviene en la acción porque no es un personaje.

Lucí estaba con Santos y Carmen y Paulina; los cuatro se habían cogido en corro, por los brazos, y subían y bajaban al compás, metiendo la cabeza y saltando después hacia arriba, entre espumas. Mely se había retirado un poco y estaba por su cuenta, haciendo esfuerzos para mejorarse en su manera de nadar. Tito y Fernando se reían de su empeño.

—¿Qué pasa? —les dijo ella—. ¡Sí que vosotros lo hacéis bien! Venga, marcharos ya de aquí, merluzos, no me deis la tabarra. No puede una...

Tito se burlaba:

—¡Quiere ser Esther Williams...! ¡Se lo ha creído...!

Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama* (1955).

-El contrapunto:

Consiste en contar simultáneamente varias historias (o la misma desde diferentes puntos de vista). Los personajes, tiempos y espacios se entremezclan sin previo aviso, mezclando también distintas perspectivas narrativas y, por tanto, diferentes narradores (el primero en usar esta técnica procedente de la teoría musical fue Aldous Huxley, en *Contrapunto*, 1928).

Son unos envidiosos. En el fondo lamentan no tener un hijo como el mío. Teseo ha limpiado los caminos de bandidos con el solo poder de sus puños, muy pronto será un nuevo Herakles (...). No es justo, no es justo que parta hacia Creta. Morirá como todos los demás a manos de esa horrible criatura...

Maldito seas, Mínos. No sólo tienes que llevarte a catorce atenienses en la plenitud de su adolescencia, sino que además has de venir tú mismo a buscarlos. Ojalá este furioso oleaje te arrojase por la borda para que te tragasen las aguas negras. Si Atenas fuese más poderosa, su flota mayor, no sería un barco cretense el que me llevase a Knosos; iría yo al mando del ejército de mi padre y arrasaría tu isla con tu monstruo dentro...

Estoy hambriento... Ahora sólo como de año en año... Esas pobres criaturas que vienen del mar son mi único alimento. Daría lo que fuese por no tener que devorarlos, pero son mi único sustento, mi única ración anual; es demasiado tiempo...

¿Cómo debe de ser la virilidad de un toro dentro del frágil cuerpo de una mujer? (...) ¿Qué salvaje gozo hubo de poseer el cuerpo de mi madre? ¿Qué éxtasis? Si ése debió de ser el efecto delirante que produjo en una mujer adulta, ¿cuál sería su poder devastador sobre una doncella...?

Estoy maldito. Condenado a no poder establecerme definitivamente en ningún lugar de la Hélade. Primero el Areópoago me expulsó de Atenas y, ahora que había encontrado cierta estabilidad en Knosos como inventor y arquitecto personal de Mínos, me temo que no tardaré demasiado en marcharme

también de Creta. Hace mucho tiempo que el rey sospecha que fui yo quien ayudó a Pasífae a colmar sus proyectos de bestialismo con aquel hermoso toro blanco...

Antonio Martín Infante, "Hybris" (2002).

4. OTRAS TÉCNICAS DISCURSIVAS EN LA NARRACIÓN

Otras técnicas discursivas presentes en la narración son la descripción, el diálogo y, en mucha menor medida, la exposición y la argumentación.

-Exposición y argumentación: la exposición consiste en presentar el análisis objetivo de una cuestión determinada y la argumentación, en aportar razones para demostrar un hecho o defender una opinión con la intención de convencer a alguien. Por tanto, ambas técnicas no son propias de la narrativa, sino de otros tipos de textos como los científicos, los periodísticos o los ensayísticos. Sin embargo, esto no quiere decir que no se usen a veces en la narración, por parte de un narrador omnisciente o poniendo en boca de los personajes exposiciones y argumentaciones, como ocurre por ejemplo con la llamada "novela de tesis".

—Sin duda —repuso Mr. Neale—; y yo mismo lo mencioné en una descripción publicada por la *Monthly Review*. Nadie ignora que Egipto fue el país de la química, ciencia cuyo mismo nombre parece derivar de "Chem" o "Quem", como llamaban los hebreos a la nación egipcia, según se ve en el salmo CV: el de la recapitulación; y la flota de Hatshepsut nos indica hasta qué punto era grande en su época la importancia de los perfumes.

Con todo, la duración de aquel cuerpo volátil resultaba extraordinaria (...). Así se me reveló el motivo de la preferencia que los antiguos griegos y romanos daban a los vasos de alabastro, para guardar perfumes. Recordará usted que, en griego, los preciosos vasitos perfumarios llamábanse alabastros por antonomasia. Sería una de las tantas cosas que Grecia y Roma aprendieron de Egipto.

Leopoldo Lugones, "El vaso de alabastro" (1923).

¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella. (...) Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan en unanimidad de sentido, y con la verdad, con mi verdad, no vivirían. Que vivan. Y esto hace la Iglesia, hacerles vivir. ¿Religión verdadera? Todas las religiones son verdaderas en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan, en cuanto les consuelan de haber tenido que nacer para morir, y para cada pueblo la religión más verdadera es la suya, la que ha hecho.

Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir* (1931), segunda parte, cap. 6.

-Descripción: describir consiste en destacar y comentar cualidades significativas de una persona, objeto, fenómeno, proceso, paisaje, ambiente o situación (es una sustitución de los sentidos por la imaginación). Es difícil de concebir un texto narrativo desprovisto de elementos descriptivos, ya que la dinámica de la acción parece implicar forzosamente una referencia mínima a los personajes y objetos implícitos en ella. En este sentido, las descripciones, al ser de carácter estático, proporcionan momentos de suspensión temporal que ralentizan el ritmo de la acción.

A lo lejos, una campana toca lenta, pausada, melancólica. El cielo comienza a clarear indeciso. La niebla se extiende en una larga pincelada blanca sobre el campo. Y en clamoroso concierto de voces agudas, graves, chirriantes, metálicas, confusas, imperceptibles, sonoras, todos los gallos de la ciudad dormida cantan. En lo hondo, el poblado se esfuma al pie del cerro en mancha incierta. Dos, cuatro, seis vellones que brotan de la negrura, crecen, se ensanchan, se desparraman en cendales tenues. El carraspeo persistente de una tos rasga los aires; los golpes espaciados de una maza de esparto resuenan lentos.

Azorín, *La voluntad* (1902), primera parte, cap. I.

-Diálogo: en las obras narrativas, el uso del diálogo significa que el narrador disimula su presencia para dar la palabra a los personajes de un modo similar a lo que ocurre en teatro. Los diálogos sirven para caracterizar a los personajes, hacer progresar la acción y

proporcionar realismo al relato. En la narración, existen varias formas de reproducir el diálogo (o el monólogo, que al fin y al cabo es una forma de diálogo del personaje consigo mismo):

***Estilo directo:** se reproduce totalmente y sin modificaciones las palabras del personaje que habla. Para ello se recurre a verbos de habla (verbos *dicendi*) que introduzcan lo que va a decir el personaje. Se transcribe precedido de dos puntos y entre comillas o con un guion.

Por encima de todo, Andrés, el zapatero, era un filósofo. Si le decían: “Andrés, pero no tienes bastante con diez hijos que aún buscas la compañía de los pájaros”, respondía: “Los pájaros no me dejan oír a los chicos”.

Miguel Delibes, *El camino* (1950).

Quino, el Manco, decía en ese momento a la Mariuca:

—Esa Josefa es una burra.

—Era... —corrigió el juez.

Por eso supieron la Mariuca y Quino, el Manco, que la Josefa se había matado.

Miguel Delibes, *op. cit.*

***Estilo indirecto:** el narrador selecciona, resume e interpreta el habla y/o los pensamientos de los personajes. Para ello, es necesario usar una fuerte subordinación sintáctica a través de las conjunciones “que”, “si” o proposiciones interrogativas indirectas.

Mejor que nunca lo conoció cuando hubo que dar la gran batalla para trasladar al caserón de los Ozores el nido del amor adúltero. (...) Ana se negaba a acudir a un rincón de amores que Álvaro prometía buscar; el mismo Álvaro confesaba que era difícil encontrar semejante rincón seguro en un pueblo tan atrasado como Vetusta. (...) No había más remedio que tomar por asilo el caserón de los Ozores. Era lo más seguro, lo más tranquilo, lo más cómodo. Comprendía Álvaro los escrúpulos de Ana, pero se propuso vencerlos y los venció. (...) A don Álvaro se le ocurría que sin tener de su parte a una criada, a la doncella mejor, era todo sino imposible muy difícil; pero ni siquiera se atrevió a proponer a Anita su idea; la vio siempre desconfiada, mostrando antipatía mal oculta hacia Petra, y comprendió además que era muy nueva la Regenta en esta clase de aventuras, para llegar al cinismo de ampararse de domésticas, y menos sabiendo de ellas que eran solicitadas por su marido.

Clarín, *La Regenta* (1884-1885), cap. XXIX.

***Estilo indirecto libre:** el narrador cuenta los pensamientos del personaje como si estuviera dentro de su mente. El resultado es un discurso ambiguo o híbrido, en el que no se sabe muy bien si lo que leemos es la voz del narrador o del personaje. El uso de la tercera persona y del pretérito imperfecto de indicativo son característicos de este estilo. Podemos identificarlo porque, normalmente, ante los pensamientos de los personajes podría colocarse la expresión “pensó que”.

Quería ir a Marte en el cohete. Bajó a la pista en las primeras horas de la mañana y a través de los alambres les dijo a gritos a los hombres uniformados que quería ir a Marte. Les dijo que pagaba impuestos, que se llamaba Pritchard y que tenía el derecho de ir a Marte. ¿No había nacido allí mismo en Ohio? ¿No era un buen ciudadano? Entonces ¿por qué no podía ir a Marte?

Ray Bradbury, “El contribuyente”, *Crónicas Marcianas* (1959).

***Estilo directo libre:** las voces de los personajes se insertan directamente en el discurso del narrador, sin previo aviso, sin verbos de habla, dos puntos, comillas ni guiones.

Piensa: no hay solución. Ve una larga cola en el paradero de los colectivos a Miraflores, cruza la plaza y ahí está Norwin, hola hermano, en una mesa del bar Zela, siéntate Zavalita, manoseando un chilcano y haciéndose lustrar los zapatos, le invitaba a un trago. No parece borracho todavía y Santiago se sienta, indica al lustrabotas que también le lustre los zapatos a él. Listo jefe, ahoritita jefe, se los dejaría como espejos, jefe.

Mario Vargas Llosa, *Conversaciones en la catedral* (1969), libro I, cap. 1.

5. DOCUMENTACIÓN

- Bal, Mieke, *Teoría de la Narrativa (Una introducción a la Narratología)*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Diccionario de la lengua española*, Real Academia de la Lengua Española (www.rae.es).
- Domínguez Caparrós, José, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2002.
- García Peinado, Miguel A., *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1993.
- Lengua castellana y Literatura. 1º Bachillerato*, Zaragoza, Edelvives, 2007.
- Lengua castellana y Literatura. 2º Bachillerato*, Zaragoza, Edelvives, 2003.
- Lopes, Ana Cristina M. y Reis, Carlos, *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.
- Llovet, Jordi, *Lecciones de Literatura Universal*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Pedraza, Felipe B. y Rodríguez, Milagros, *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Edaf, 2000.
- Pedraza, Felipe B. y Rodríguez, Milagros, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 2002.
- Vallés Calatrava, José R., *Teoría de la Narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Editorial Hispanoamericana, 2008.