

CÓMO SE ANALIZA UNA NOVELA. TEORÍA Y PRÁCTICA DEL RELATO, I

CAROLINA MOLINA FERNÁNDEZ*

IES Augustóbriga. Navalmoral de la Mata

1. Introducción
2. El pacto narrativo: autor, *autor implícito*, narrador
3. *Historia y discurso*, de Aristóteles a la narratología
4. El discurso narrativo (1): a) La voz
5. Bibliografía básica

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que en nuestro día a día apenas lo percibamos, el hombre es por excelencia un *animal narrativo*. Desde la infancia, el niño entra en contacto con una «galaxia» plagada de narraciones que tendrá que aprender a descifrar: lo que en principio es sólo una mera sucesión de ilustraciones o palabras (las de las canciones infantiles, los cuentos, los dibujos animados) se hilvana y convierte en historias con planteamiento, nudo y desenlace. Y ello gracias a la «competencia narrativa» de nuestra cultura, es decir, a esa capacidad de comprender y crear narraciones que los hablantes vamos adquiriendo con nuestro aprendizaje cultural (Valles Calatrava, 2002, p. 266).

Afirma el escritor italiano Claudio Magris que «quien narra una historia, cuenta el mundo». La narración es un vehículo para entender la realidad y para comunicarnos con los demás. Sin conciencia de ello, la utilizamos diariamente en nuestras relaciones familiares y laborales (porque contamos qué tal nos ha ido en el dentista o nuestro fin de semana), y absorbemos a su vez las narraciones de los anuncios publicitarios, de las noticias y reportajes de la prensa y televisión, de las películas, de los chistes, de la música de moda y hasta de los videojuegos.

No nos puede extrañar, pues, que muchas de las manifestaciones artísticas del ser humano se materialicen en el relato, y que el narrativo se haya convertido en uno de los tres grandes géneros de la tríada, junto al lírico y al dramático. Ya antes de que la Literatura se tornara *littera* (se plasmara en letra, por tanto), la oralidad sostenía un gran cauce de narraciones, a menudo de carácter mítico o religioso. Leyendas, fábu-

* Carolina Molina es doctora por la Universidad de Extremadura. Recientemente ha publicado *Gabriel García Márquez: crónica y novela*, Cáceres: Universidad, 2006.

las, mitos y poemas épicos cedieron su lugar en la historia a otras manifestaciones narrativas como la novela o el cuento, pero a pesar de su diferente transmisión (oral, escrita), de su modo de presentación (verso, prosa) o de su procedencia, todas tienen en común el hecho de contar una historia.

Pero, ¿por qué es narrativo un texto? ¿Cuáles son los rasgos que nos permiten afirmar que una obra como *Don Quijote de La Mancha* es una *novela*? La Teoría Literaria, como disciplina encargada de reflexionar acerca del carácter literario de los discursos, ha intentado responder a preguntas semejantes. A este respecto, el siglo xx nos ha deparado un importante volumen de estudios que han alumbrado el camino, hasta el punto de que hoy podemos hablar de una *ciencia de los relatos* a la que se le ha bautizado con el nombre de *Narratología*.

En las siguientes páginas intentaremos, pues, ofrecer un compendio de aquellos aspectos de la teoría del relato que nos permitan acercarnos a la narración literaria con una perspectiva un tanto más crítica. Se trata de profundizar un poco más en lo que García Márquez ha llamado, con una metáfora muy ilustradora, los «tornillos del relato», es decir, en aquellos elementos que ayudan a «armar» una novela. Para ello, se ha recurrido con frecuencia a textos narrativos que ilustran las reflexiones teóricas. Con el análisis no se pretende ejercitar una mera disección entomológica: estas páginas son un ejercicio de lectura que se vale de instrumentos de precisión retóricos. Sin lugar a dudas, profundizar en los textos narrativos puede ayudarnos en esa labor de enseñar a descodificar mensajes que realizamos los profesores en las horas de Lengua y Literatura.

2. EL PACTO NARRATIVO: AUTOR, *AUTOR IMPLÍCITO* Y NARRADOR

Abrir un libro, aceptar un trato

Hay un breve relato de Julio Cortázar, «La continuidad de los parques» (recogido en *Juegos. Ritos. Azares*), que como otros muchos del escritor argentino refiere un hecho imposible, que se ha aderezado esta vez con ecos cervantinos y reminiscencias de novela negra. El protagonista de este cuento se sienta en un sillón, mirando a su jardín, y comienza a leer la novela por la que se siente fascinado en los últimos tiempos. Inmerso por completo en la trama, no es consciente de que en ese libro se planea su propio asesinato. Los personajes de la narración preparan un homicidio, que resulta ser el del lector personaje: éste contempla absolutamente inconsciente su propio fin. El título del cuento alude a la imposible fusión entre la vida novelesca y la vida real: el parque que contempla desde su ventana el protagonista se solapa al otro bosque, al de los *seres de papel*. Dicho espacio físico, tan recurrente en la literatura y en el folklore, se torna mágico pasadizo entre la novela y la vida, y de ahí ese título tan misterioso que recalca la «continuidad». El protagonista del cuento no ha sabido o no ha podido diferenciar entre la ficción y el mundo real, de la misma manera que Don Quijote tampoco pudo discernir entre un yelmo y una bacía de barbero.

El cuento de Julio Cortázar resalta un aspecto que es común a toda literatura: en el acto de leer, nos abandonamos por completo al autor del libro, aceptamos aquello que nos cuenta *como si* fuera verdad, y tales condiciones duran hasta el momento de cerrarlo. Cuando abrimos un relato literario (novela, cuento, poema épico...), hemos de admitir como *real* aquello que se nos cuenta. Es decir, como lectores nos entregamos por completo al mundo que nos ofrece el autor, y de ninguna manera podemos cuestionar las «verdades» que contiene dicha obra. A nadie se le ocurre, por ejemplo, poner en duda que el padre del niño que concibe Fortunata sea Juan Santa Cruz (en *Fortunata y Jacinta*), o que una jovencita se vea obligada a casarse con un monstruo en el cuento *La Bella y la Bestia*, o que los extraterrestres invadan la tierra como detalla George Orwell en *La guerra de los mundos*. No importa lo apegado a la realidad, lo fantástico o lo «descabellado» de aquello que se nos refiera: abrimos el libro, y mientras no lo cerremos y nos olvidemos de él, hemos de suscribir todo lo que se nos relata.

Ese contrato tácito que establece el receptor con cada una de las obras que descifra ha recibido diversas denominaciones. El poeta inglés W. S. Coleridge lo llamó la *willing suspension of disbelief*, la «voluntaria suspensión del descreimiento». Darío Villanueva denomina a esto mismo la *epojé* literaria, utilizando un término procedente de la filosofía griega clásica. Según Villanueva, la *epojé* (que se podría traducir como «suspensión del juicio») se produce cuando leemos un texto artístico y «aceptamos como aserciones o juicios auténticos los que se nos cuenta» (Villanueva, 1992, p. 77). José María Pozuelo Yvancos habla del «pacto narrativo», y es quizá esta expresión la más extendida entre los teóricos españoles:

En efecto, el discurso del un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción [...] permanecen en suspenso las condiciones de verdad referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. [...] Ese pacto es el que define el objeto —la novela, el cuento, etc.— como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma [...]. No hay novela que no invite al lector a aceptar una retórica, una ordenación convencional por la que el autor, que nunca está propiamente como persona [...], acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos de sí. Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación enunciación-recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela (Pozuelo Yvancos, 1994, p. 228).

Las palabras de Pozuelo profundizan en uno de los aspectos más estudiados por los teóricos de la ficción literaria. Si por una parte está la literatura, con sus personajes de papel, y por otro la vida, tendremos que afirmar que el autor «nunca está propiamente como persona», que «acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos de sí». Así, por poner un ejemplo extremo, el hecho de que Raskólnikov asesine a una vieja usurera en *Crimen y castigo* no quiere

decir en absoluto que Dostoievski haya precisado probar tal experiencia para representarla, de la misma forma que no hace falta haber estado en la Tierra Media para describir a un hobbit como lo hace Tolkien (aunque en ciertas épocas esto se olvida, recordemos las acusaciones a Flaubert tras la publicación de *Madame Bovary*, y el famoso aserto «Madame Bovary, c'est moi»).

Sucede que los escritores, conscientes de la efectividad del pacto narrativo, a menudo favorecen la exhibición y relevancia de algún aspecto biográfico (aunque sólo sea el nombre) en sus propios relatos. Con ello se logra un efecto de gran verosimilitud: por ejemplo, en *Pabellón de reposo* (1943), de Camilo José Cela, un tal «C.J.C.» firma muchas de las cartas que conforman esta obra, y el protagonista de *El castillo* (1926) de Kafka aparece nombrado siempre como «K»; inevitablemente, pensamos que alguna relación tienen ambas siglas con estos dos escritores. Hay incluso algunos autores que se convierten en verdaderos seres de papel: recordemos que «Miguel de Unamuno» es un personaje de *Niebla* (1914), o que en *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), novela de Bryce Echenique, un tal «Alfredo Bryce Echenique» llama a la puerta de la habitación parisina de Martín y mantiene una larga conversación con el joven.

El juego llega hasta tal punto que ciertos autores han bautizado con sus propios nombres a los personajes narradores de sus novelas. En *El filo de la navaja* (1944), novela del escritor inglés William Somerset Maugham, el narrador dice llamarse Somerset Maugham, y con frecuencia se hace alusión a su oficio de escritor. Lo mismo sucede en *La piel* (1949), del italiano Curzio Malaparte: el narrador, llamado «Curzio Malaparte», acompaña a las tropas americanas en su viaje por Italia, y detalla la crueldad de los últimos días de la Segunda Guerra Mundial. La más reciente *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, está narrada por un periodista que curiosamente se llama «Javier Cercas», y que investiga un episodio confuso de la vida del falangista Rafael Sánchez Mazas.

Es verdad que el autor puede servirse de sus vivencias para su material narrativo, pero en absoluto podemos afirmar que ese ser de papel, ficcionalizado, sea el escritor real, el de fuera de las páginas.

¿Quién escribe es quien existe?

Para salvar tal escollo, esa línea que separa la vida y la novela, la teoría literaria acuñó los términos técnicos de «autor» y «narrador». A pesar de que el lector común tienda a manejarlos como sinónimos, conviene diferenciar ambos vocablos: *autor* es la persona de carne y hueso, ser empírico que escribe la obra, su nombre suele aparecer en la portada y con suerte firma ejemplares en las ferias del libro; el *narrador*, sin embargo, es aquella instancia de la propia narración que nos cuenta el relato, se trata de un ente ficticio más o menos personalizado —ya lo veremos más adelante—, que en ocasiones es bautizado con el mismo nombre que su creador. Así, por ejemplo, Lázaro de Tormes es el narrador del *Lazarillo*, pero la crítica todavía no se ha puesto de

acuerdo en ponerle nombre a su anónimo autor. La diferencia autor/narrador resulta tan vieja como la propia literatura, y conviene tenerla en cuenta porque llamar «autor» a quien narra (por mucho que coincidan nombres y hechos biográficos) es hacer un flaco favor a los escritores, es tragar el anzuelo del pacto narrativo hasta en el propio ejercicio de interpretar un texto.

Ahora bien, sí que es cierto que en ocasiones los autores pueden exponer su ideología en las obras, y servirse de sus narradores para explicar su propia concepción de mundo. Por ejemplo, a juzgar por lo expuesto en *La cabaña del Tío Tom* (1852), tenderemos a pensar que su autora, Harriet B. Stowe, se muestra a favor de la abolición de la esclavitud, de la misma manera que tras leer *Germinal* (1885) de Émile Zola nadie creerá que el naturalista francés considera justas las formas de vida de los mineros en el siglo XIX: en ambos casos, percibimos la denuncia de las condiciones de miseria en dos continentes y en dos épocas. Ello sucede también en otras disciplinas artísticas como el cine: después de haber visto, por ejemplo, *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg o *El pianista* (2002) de Roman Polanski es difícil que un espectador considere que ambos cineastas se muestran a favor, o siquiera son indiferentes, a la barbarie del nazismo. En estos casos, podríamos afirmar que las ideas del autor real, ser de carne y hueso, coinciden con lo expuesto en las novelas o en las películas. Pero, ¿qué sucede, por ejemplo, en las obras por encargo?, ¿qué ocurre cuando nada sabemos del autor? Pensemos que durante los Siglos de Oro españoles muchos dramaturgos escribieron textos dramáticos donde se ensalzaba el sistema monárquico y la figura del rey: ¿era ésta la verdadera opinión de sus autores, o tan sólo cumplían con su deber de asalariados?

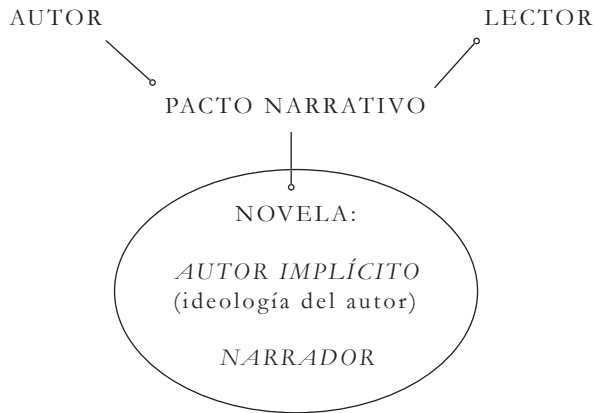
Precisamente porque no siempre las ideas del autor real han de coincidir con las del narrador, la teoría del relato emplea otro vocablo al aludir a la representación del autor en la novela. En 1961, el crítico inglés Wayne Booth utilizó en su libro *La retórica de la ficción* el sintagma «autor implícito» para referirse a la imagen del autor, a la idea del autor que nos queda después de la lectura:

Según su definidor [se refiere a Booth], el autor implícito es la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto. Se trata, pues, de una realidad intratextual —aunque no siempre explícitamente representada— elaborada por el lector a través del proceso de lectura, que puede entrar en abierta contradicción con el narrador. Es un hecho especialmente evidente cuando el narrador levanta sospechas sobre su sinceridad o verdadero conocimiento de los hechos. Lo importante es que el autor implícito sienta las bases, la normas —según Booth, de carácter moral— que rigen el funcionamiento del relato y, consiguientemente, su interpretación (Garrido Domínguez, 1996, p. 116).

Por tanto, y de modo general, las ideas del autor implícito suelen coincidir con las del autor real, aunque hay numerosos ejemplos donde no sólo no armonizan sino que son plenamente contradictorias. El caso de Fernán Caballero es ilustrativo a este

respecto: Cecilia Böhl de Faber, autora absolutamente liberal en su vida real, defendió siempre posturas reaccionarias en sus novelas (y así lo demostró Montes Doncel, en una monografía de 2001).

No todos los teóricos del relato se muestran a favor de esta noción de autor implícito (es un ejemplo relevante el de Gérard Genette, de él hablaremos más adelante), pero lo cierto es que se trata de un concepto que ayuda a entender de qué forma la vida y la literatura tienen nexos en común, a pesar de que los separe la frontera del papel:



Afirma Roland Barthes, y es un aserto que se repite mucho entre los teóricos de la ficción, que «quien escribe no es quien existe»: como acabamos de ver, el narrador puede llegar a ser una entidad muy diferente al autor, aunque también es posible que las líneas del relato se conviertan en resquicios de la ideología de este último. He aquí una de las grandezas del pacto narrativo.

3. HISTORIA Y DISCURSO, DE ARISTÓTELES A LA NARRATOLOGÍA

Un breve paseo por la reflexión sobre el relato

Como puede suponerse, existen múltiples y muy diferentes acepciones de «relato», casi tantas como escuelas y autores se han acercado a él, de forma que resulta muy difícil conformar una definición que satisfaga plenamente (un intento loable es la entrada «narración» del *Diccionario de términos literarios* de D. Estébanez Calderón). Ahora bien, en Occidente la primera reflexión sobre el hecho de narrar corresponde a los clásicos, en concreto a Aristóteles. Tanto en la *Poética* como en la *Retórica*, el filósofo griego formuló algunas propuestas que han cimentado las deliberaciones posteriores sobre el texto narrativo.

Esa larga cadena de reflexión sobre la *narratio* (que continuaron Quintiliano, Cicerón, las retóricas y poéticas medievales y renacentistas...) es recogida por las distintas escuelas del siglo xx; especial relevancia han adquirido para el análisis narrativo las propuestas del Formalismo Ruso.

Movidos por la pretensión de buscar la *literariedad* (es decir, aquello que más allá del tema dota a un texto de carácter literario), los formalistas rusos inauguraron un modelo de análisis *inmanente*, ajeno por tanto a todo aquello que no estuviera en el «texto». A los formalistas rusos les preocupaba la «forma» del relato y no tanto el contenido o los aspectos biográficos que se cuelan tras la palabra artística, y con ello se alejaron enormemente de los modos de la crítica decimonónica. Son un resultado de tales planteamientos la famosa *Morfología del cuento* del folclorista Vladimir Propp, así como las investigaciones de Tomachevki, Tinianov, Sklovski, Eichenbaum... Todos estos estudios se consideran hoy un referente para los narratólogos.

A pesar de que el Formalismo Ruso se consolida como escuela teórico-literaria en la década de los veinte, sus aportaciones se conocieron muy tarde en Europa, en torno a los años sesenta. Resultaron determinantes el tratado de Víctor Erlich (*El formalismo ruso*, de 1969) y la recopilación y traducción que hizo Tzvetan Todorov de algunos de estos estudios (*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, de 1970). Sucede que la difusión de tales ideas no es ajena al auge del Estructuralismo, y que esta corriente lingüística, bajo el magisterio de Jakobson (quien ya había pronunciado su famosa conferencia *Lingüística y Poética*), absorberá muchos de los fundamentos de los formalistas rusos.

El Estructuralismo, especialmente en su rama francesa, se afana en configurar una «gramática del relato», un modelo descriptivo y teórico de validez general: ha nacido la Narratología. Autores como Greimas, Brémond, Barthes, Todorov, Genette publicarán a lo largo de los setenta estudios donde se combinaban las propuestas teóricas y su aplicación práctica en obras como el *Decamerón*, *Las amistades peligrosas*, *En busca del tiempo perdido*, el *nouveau roman*... Hoy en día, muchos de estos estudios han sido criticados porque su excesivo apego al texto y su estructura impediría ver la complejidad de ese fenómeno comunicativo que es la literatura, pero lo cierto es que abrieron una brecha en las investigaciones sobre la narrativa. Tampoco podemos olvidar que el mundo anglosajón, con los escritores Henry James y E. M. Forster en la vanguardia, ha originado una interesante producción de la mano de Wayne Booth, Norman Friedman, Seymour Chatman, cuyas monografías se han convertido ya en clásicos del relato. En el ámbito hispánico, cabe destacar trabajos como los de Mario Baquero Goyanes (*Estructuras de la novela actual*) y M.^a del Carmen Bobes Naves (*Teoría general de la novela*), ambos con una perspectiva semiótica muy enriquecedora.

Tras la explosión estructuralista de los años 60 y 70, no podemos olvidar la importancia que para los estudios del relato posee la reflexión de otras escuelas teórico-literarias como la Estética de la Recepción, la Lingüística del Texto o la Pragmática Literaria. Y todavía falta por ver, en los próximos años, las aportaciones de las teorías

feministas, del postcolonialismo o de los estudios del canon (para una explicación de todas estas corrientes, es muy recomendable la monografía coordinada por D. Villanueva, *Curso de Teoría de la Literatura*, 1994).

El qué y el cómo: historia y discurso

En su *Poética*, Aristóteles estableció una distinción que ha cimentado gran parte de las especulaciones posteriores sobre el hecho narrativo: el filósofo griego advertía ya de que una cosa son los hechos, los sucesos de una historia, y otra un tanto diferente el modo en que se organizan tales acciones, la «estructuración», la «composición de los hechos» (*Poética*: 1450a8 y ss). Dicho de otra forma, para Aristóteles convenía distinguir entre qué se cuenta y cómo se cuenta, entre el *suceso* en sí y la *fábula* (*mythós* es el vocablo que emplea). Por ejemplo, la conocidísima «Caperucita Roja» resultaría un tanto divergente si convertimos en narradora de su aventura a la propia niña, si se cuenta desde la perspectiva de un lobo hambriento que se topa con un exquisito manjar, o si comenzamos la historia por el final. En cualquiera de los tres casos, el argumento —la *historia*— es el mismo, pero variaría notablemente el *discurso*, la forma en que se exponen y organizan las acciones del cuento.

Esta divergencia entre el *qué* (historia) y el *cómo* (discurso) ha sido mantenida por quienes se han ocupado de la narración a lo largo del siglo xx. Es cierto que los narratólogos han recurrido a diferentes designaciones —a veces con esquemas un poco más complicados, es el caso del de G. Genette (1989)—, pero todas fomentan una dicotomía que recuerda a la del significante/significado, enunciación/enunciado, *verba/res* empleada por la Lingüística (*vid.* Chatman, 1990, pp. 23–27). La siguiente tabla recoge las denominaciones más empleadas; como se observa, algunas de ellas se citan en sus lenguas de origen pues así se las encontrará el lector en las monografías especializadas. En cualquier caso, utilizaremos para estas páginas la última de ellas, perteneciente a la Narratología estructural (recogida por Bal, 1985, y Chatman, 1990):

	QUÉ	CÓMO
Aristóteles	suceso	fábula (<i>mythós</i>)
Formalismo	trama	argumento (<i>sjuzet</i>)
Crítica anglosajona	<i>story</i>	<i>plot</i>
Nouvelle critique	<i> récit raconté</i>	<i> récit racontant</i>
Narratología	historia	discurso

Resulta muy interesante comprobar cuáles son los procedimientos que tornan una historia más o menos conocida, más o menos previsible, en *discurso* novelesco. Por ejemplo, un tema muy recurrente en el siglo xix, el adulterio femenino, propició varias novelas —varios *discursos*— bastante dispares entre sí (*Madame Bovary* de Flaubert, *Ana Karenina* de Tolstoi, *La Regenta* de Clarín, *El primo Basilio* de Eça

de Queirós), y así lo ha advertido la crítica. Los escritores son muy conscientes de que la literatura se hace, sobre todo, cincelando la forma, convirtiendo una historia en una «estructuración», en una «composición» única y peculiar. El principio de *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez nos ofrece una sencilla muestra de qué tipo de operaciones puede realizar un novelista para transformar la materia narrativa (las cursivas son nuestras):

El día que lo iban a matar, Santiago Nasar *se levantó a las 5.30 de la mañana* para esperar el buque en que llegaba el obispo. *Había soñado* que atravesaba un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, *pero al despertar* se sintió por completo salpicado de cagadas de pájaros. «Siempre soñaba con árboles», *me dijo Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después* los pormenores de aquel lunes ingrato. «*La semana anterior había soñado* que iba solo en un avión de papel de estaño que volaba sin tropezar por entre los almendros», me dijo. Tenía una reputación muy bien ganada de intérprete de los sueños ajenos, siempre que se los contaran en ayunas, pero no había advertido ningún augurio aciago de esos dos sueños de su hijo, ni en los otros sueños con árboles que él le había contado en las mañanas que precedieron a su muerte.

Tampoco Santiago Nasar reconoció el presagio. Había dormido poco y mal, sin quitarse la ropa, y *despertó con dolor de cabeza* y con un sedimento de estribo de cobre en el paladar, y los interpretó como estragos naturales de la parranda de bodas que se había prolongado *hasta después de la media noche*. Más aún: las muchas personas que encontró desde que salió de su casa a las 6.05 hasta que *fue destazado como un cerdo una hora después*, lo recordaban un poco soñoliento pero de buen humor, y a todos les comentó de un modo casual que era un día muy hermoso (*Crónica de una muerte anunciada*, pp. 7–8).

El fragmento refiere las últimas horas de vida de Santiago Nasar: el asesinado había tenido diferentes sueños a lo largo de la semana que precedió a su fin, ha asistido a una boda la noche anterior, sueña con «un bosque de higuerones», se despierta con dolor de cabeza, se levanta a las 5.30 de la mañana, sale de su casa a las 6.05, y es asesinado «como un cerdo» una hora después. Toda esta información, además, es recogida por el narrador veintisiete años después en boca de su madre. El resumen que se acaba de esbozar (es decir, la *historia*) nada tiene que ver con la forma en que se ha dispuesto, con el *discurso* final.

Se podrá comprobar por los subrayados que tales referencias no aparecen en el orden en que han sido enunciadas: el narrador se ha encargado de romper por completo la linealidad cronológica, de modo que el pasaje transmite un absoluto caos temporal. Evidentemente, esta operación sobre la historia posee una intención, *significa* algo: un poco más adelante averiguaremos que quien narra pretende reconstruir el crimen de este amigo de la juventud bastantes años después, y para ello ha regresado al pueblo con el propósito de entrevistar a todos aquellos que lo vivieron. Como sabrán quienes hayan leído la obra, el trasfondo policíaco de la novela no está descubrir la identidad del asesino (la muerte se nos anuncia desde el título), sino en la dificultosa

reconstrucción de la secuencia de los hechos, en la maraña de datos y versiones a que se enfrenta el lector. En este sentido, el desorden de este principio inaugura un proceder retórico que se convierte en la pauta estructural de todo el texto.

Pensemos, por otra parte, en el tipo de narrador que García Márquez ha elegido para esta novela: quien cuenta aparece como un personaje de la historia, por lo que deducimos de esa entrevista con la madre a la que hace referencia («*me dijo* Plácida Linero, su madre, evocando 27 años después los pormenores de aquel lunes ingrato»). La novela está contada, por tanto, en primera persona: el autor necesitaba de un personaje «de carne y hueso» que fuera recogiendo las diferentes interpretaciones. Este tipo de cronistas aporta al relato una buena dosis de verosimilitud, porque quien cuenta tiene nombre, «presencia corporal» en el texto, y posee también las mismas limitaciones cognitivas y físicas que los seres humanos. Así sucede, por ejemplo, en las novelas policíacas del escritor americano Raymond Chandler (*El sueño eterno*, *La dama del lago*, *El largo adiós*), en las que el investigador privado Philip Marlowe narra en primera persona sus avatares detectivescos. Veremos más adelante que en casos como el citado el mundo novelesco queda enmarcado en la propia percepción sensorial y cognitiva del narrador-personaje, y así sucede también en *Crónica de una muerte anunciada*.

Resulta también significativo que la primera versión de la reconstrucción del crimen pertenezca a un familiar muy directo de Santiago Nasar. El hecho de que se privilegie la perspectiva de la mujer nos obliga a empatizar de una forma muy sutil con el entorno de la víctima. Sin saberlo, se ha inducido al lector a ponerse del lado de esta familia en el *drama de honor* que desencadena la tragedia, y que el narrador descubrirá poco después. Las palabras de Plácida Linero nos instan a compartir el sufrimiento de madre, acentuado además porque en este caso no ha servido su facultad de interpretar sueños: curiosamente, fue incapaz de descifrar el presagio oculto tras los de su hijo («pero no había advertido ningún augurio aciago de esos dos sueños de su hijo»), con lo que ya desde aquí advertimos el signo de *fatalidad* recogido en el propio título (si la muerte es anunciada, ¿por qué no se pudo evitar?). Piénsese, en todo caso, cuán diferente habría sido la novela si el narrador hubiera dado voz a los asesinos de Santiago Nasar.

Obsérvese además que se ha empleado el estilo directo, que se citan textualmente las palabras de los personajes: «me dijo», «me dijo». Todo ello dota de credibilidad a lo que se cuenta, porque se simula exponer sin ningún tipo de filtro los comentarios de la mujer. Este estilo directo está vinculado también al remedo del lenguaje periodístico que posee la obra (es una «crónica»), y que se puede observar también en las precisiones numéricas («a las 5.30», «27 años después», «a las 6.05»), tan gratas a García Márquez.

Parece evidente, pues, que el autor ha realizado maniobras de selección narrativa al menos en cuatro aspectos: en el tiempo (desorden cronológico), en quién cuenta la historia (un narrador en primera persona), en el punto de vista que privilegia (el de la madre), y en el modo de exponer los acontecimientos (estilo directo). Pues

bien, veremos en las siguientes páginas que éstas son cuatro de las distinciones con las que la narratología explica ese proceso mediante el cual una historia se convierte en discurso.

Advertimos, ya desde aquí, que este breve compendio sobre *cómo se analiza una novela* se centrará en lo que algún teórico ha denominado la «narratología del discurso»: nos detendremos en aquellos conceptos narratológicos más estrechamente ligados a la *elocutio* verbal. Dejaremos a un lado el estudio de la manera en que se secuencian los acontecimientos (conceptos de *motivo*, *función*, *núcleos* y *catálisis*...), y el análisis del espacio y de los personajes. Son todos ellos aspectos muy interesantes y profundamente tratados por la crítica, tal y como puede comprobar el lector en la bibliografía adjunta.

4. EL DISCURSO NARRATIVO

Lo acabamos de ver: la historia se hace discurso a través de *palabras*. De la misma manera que la retórica clásica sistematizó y clasificó las figuras como fórmulas «que se apartan de las más habituales con fines expresivos o estilísticos» (*DRAE*), podemos hablar de «figuras de la narración» (Pozuelo Yvancos), es decir, de aquellos procedimientos con los que cuenta el autor para armar una narración. Nos detendremos en cuatro categorías que, al igual que las figuras retóricas, se hallan íntimamente ligadas a la propia *elocutio*, a la forma elegida por el autor para construir su narración. De ellas se ha ocupado especialmente la crítica francesa (Todorov, Genette):

- a) la *voz*, es decir, aquella instancia que nos cuenta el relato.
- b) la *focalización*, el punto de vista desde el que se nos cuenta el relato.
- c) el *tiempo*, la disposición cronológica de la narración.
- d) el *modo*, la forma en que se reproduce lo contado.

a) LA VOZ

La palabra «narrador» procede en última instancia del vocablo latino *gnarus* (adjetivo derivado del verbo *gnosco* o *nosco*, «conocer»), que se suele traducir al español como «sabor». La etimología prueba la enorme importancia que tiene esta categoría narrativa: el narrador es el puente que el autor nos tiende hacia la ficción; la narración nos llega a través de sus palabras, y precisamente de su *sabiduría* (aunque como precisa Chatman saberlo todo no significa contarlo todo) dependemos los lectores. Los estudios sobre el narrador han insistido siempre en su doble papel de hablante y de organizador de toda la información, el narrador maneja los hilos del relato pero a su vez da forma al *discurso* a través de sus palabras. Lo explica con claridad M.^a del Carmen Bobes Naves:

El narrador, esa persona ficta, situada entre el mundo empírico del autor y de los lectores y el mundo ficcional de la novela, y que a veces se pasa al mundo de la ficción como un personaje observador, es el centro hacia el que convergen todos los sentidos que podemos encontrar en una novela, y del que parten todas las manipulaciones que se pueden señalar en ella, pues es quien dispone de la voz en el discurso y de los conocimientos del mundo narrado; él es quien da cuenta de los hechos, el que elige el orden, el que usa las palabras en la forma que cree más conveniente, y a partir de aquí construye con un discurso verbal un relato novelesco, dotado de sentido propio que procede del conjunto de las unidades textuales y de sus relaciones. Toda la materia, todas las funciones y relaciones que generan sentido en una novela tienen su centro en la figura del narrador (Bobes Naves, 1998, p. 197).

No parece posible, pues, que exista una narración sin una voz que la cuente, tal y como sostuvo durante una parte del siglo xx cierta crítica angloamericana (Percy Lubbock, Norman Friedman o Émile Benveniste). El ya citado Wayne Booth, junto con los narratólogos franceses (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Gérard Genette) han venido proclamando en sus estudios la imposibilidad de una enunciación sin enunciador, pues como afirma Todorov, los acontecimientos no se cuentan a sí mismos, «no hay relato sin narrador» (*apud* Garrido Domínguez, 1996, pp. 110–111). Es cierto que los narradores pueden ser más o menos visibles (los de Hemingway, por ejemplo, son casi imperceptibles), pero el hecho de que la voz esté solapada y apenas quiera dejarse percibir no significa en absoluto que la historia se cuente sola, tal y como veremos más adelante.

En las clasificaciones tradicionales de las voces narrativas, se suele hablar de que existen dos tipos de narradores, los narradores «en 3.^a persona», y los narradores «en 1.^a persona». En el primer caso, el relato nos es transmitido desde una 3.^a persona gramatical (así, el narrador de *El Quijote*); por el contrario, el otro tipo de narrador se revela en esa primera persona gramatical de los verbos (y es característico, por ejemplo, de la picaresca española). Sin embargo, Gérard Genette ha cuestionado esta identificación entre voz narrativa y persona gramatical, y propone una nueva terminología que poco a poco se va imponiendo en los estudios sobre la novela. Partiendo del cultismo *diégesis* (término de origen griego que significa «narración, relato, desarrollo narrativo de los hechos»), el narratólogo establece una oposición entre relato heterodiegético y relato homodiegético:

- En el *relato heterodiegético*, el narrador permanece ajeno a la narración, de ahí ese prefijo (*hetero*) que marca la otredad, la diferencia: la voz opta por «hablar de otros».

- En el *relato homodiegético*, la propia voz está inserta en la diégesis, así que el narrador forma parte de la historia que cuenta. El prefijo *homo* se encarga de señalar esa inclusión. Ahora bien, el narrador homodiegético puede ser tan sólo espectador y relator de la historia (su función es la de mero relator testigo, el caso paradigmático de este tipo de narradores es *El Gran Gatsby* de Scott Fitzgerald), o puede ser él

mismo protagonista, héroe absoluto, de su propia narración. Así sucede en *Nada* de Carmen Laforet: para casos como éste Genette habla de *relato autodiegético*.

El relato heterodiegético

En los relatos heterodiegéticos abundan los narradores *omniscientes*, es decir, aquellos «que lo saben todo», y que poseen el don de la ubicuidad. Se trata del narrador más propio de la novela decimonónica: es la voz de las obras de Galdós, de Clarín, de Tolstoi, de Víctor Hugo, de Stendhal, de Balzac, de Flaubert. Este narrador se pasea por la ficción sin ningún tipo de trabas: es capaz de introducirse en la conciencia de los personajes y reproducir sus pensamientos (por ejemplo, sabe lo que piensan Ana Ozores, el Magistral, Álvaro Mesía), puede cambiar de lugares sin problema (y de lo más recóndito de la habitación de la mujer conducirnos a la sacristía de la catedral), conoce el pasado de sus figuras y a veces se retrotrae a él (sabemos, así, de la triste infancia de Anita, con el famoso episodio de la barca que tanto le marcará); es, por tanto, un pequeño «dios» dueño absoluto de su propia creación.

Ahora bien, este tipo de voz omnisciente puede manifestarse en distintos grados. Hay veces en las que los lectores advierten al narrador detrás de cada línea, en otras pasa casi desapercibido. Norman Friedman habla de «omnisciencia editorial» en los casos en los que el narrador es absolutamente explícito, y de «omnisciencia neutral» cuando éste se afana en parecer imparcial y oculto. Vamos a detenernos en el principio de *El callejón de los milagros* (1966), del egipcio Naguib Mahfuz; se trata de un buen ejemplo de narrador heterodiegético con abundante presencia, nos hallamos por tanto ante una clara omnisciencia editorial:

Muchos testimonios lo proclaman: el callejón de Midaq fue una de las joyas de otros tiempos y brilló como rutilante estrella en la historia de El Cairo. ¿A qué Cairo me refiero? ¿Al de los fatimíes, al de los mamelucos o al de los sultanes otomanos? La respuesta sólo la saben Dios y los arqueólogos. A nosotros nos basta con constatar que el callejón era una preciosa reliquia del pasado. ¿Cómo podría ser de otra manera con el hermoso empedrado que lleva directamente a la histórica calle Sanadiqiya? Además tiene el café que todos conocen como el café de Kirsha, con muros adornados de abigarrados arabescos. Todo esto con una antigüedad neta, en estado de ruina y decadencia, y con fuertes efluvios de medicina y drogas de otras épocas, que al paso del tiempo se van sustituyendo por los del presente y los del futuro.

Aunque el callejón está totalmente aislado del bullicio exterior, tiene una vida propia, cuyas raíces conectan, básica y fundamentalmente, con un mundo profundo del que guarda secretos muy antiguos.

Se anunciaba la puesta de sol, envolviendo al callejón de Midaq en un velo de sombras, más oscuro aún porque estaba encerrado entre tres paredes, como una ratonera. Se entraba a él por la calle Sanadiqiya, y luego el camino subía en desorden, flanqueado por una tienda, un horno y un café a un lado, por otra tienda y un bazar al otro, para acabar de pronto, igual

que acabó su pasado glorioso, ante dos inmuebles contiguos, compuestos de tres pisos cada uno.

Los ruidos del día se habían apagado y comenzaban a oírse los del atardecer: susurros dispersos, jaculatorias, «Buenas noches a todos», «Pasad, es la hora de la tertulia», «¡Sé bueno, tío Kamil, y cierra la tienda!», «¡Cambia el agua del narguile, Sanker!», «Este hachís me oprime el pecho», «Cinco años de apagones y bombardeos es el precio que hemos de pagar por nuestros pecados».

Dos tiendas, sin embargo, la del tío Kamil, el vendedor de dulces, a la derecha de la entrada del callejón, y la barbería de enfrente, continuaban abiertas después de la puesta del sol. El tío Kamil tenía la costumbre de sentarse en una silla a la puerta de su tienda —mejor dicho, su covacha— y de dormir con un matamoscas sobre el pecho. No se despertaba hasta que no entraba un cliente, a no ser que Abbas al-Helu, el barbero, lo hiciera con una de sus bromas. Era un hombre corpulento, con dos piernas como troncos y un enorme trasero redondo como una cúpula: la parte central reposaba sobre una silla y el resto desbordaba por los lados. El cuello no se veía, pero de entre los hombros salía un rostro redondo, hinchado e inyectado en sangre, con los rasgos desdibujados por las hinchazones, sin podersele ver en él ninguna traza (*El callejón de los milagros*, pp. 7–8).

Cuando el receptor ha leído estas dos primeras páginas de la novela, ha de tener ya claro que quien cuenta es un narrador heterodiegético. Los verbos en 3.^a persona se tornan el signo más claro: «proclaman», «fue», «brilló», «se anunciaba», «se entraba», «subía», «tenía».

Ahora bien, como explicamos antes, el hecho de que estemos ante una heterodiegesis no obsta para que el narrador se haga notar desde el principio. A este respecto, resulta curioso comprobar cómo ya en las primeras líneas la voz, que como hemos dicho habla de los demás y no de sí misma, aparece representada en el texto a través de la primera persona y mediante una interrogación retórica: «¿A qué Cairo *me refiero?*» Un poco más adelante, esta primera persona del singular utiliza un plural de modestia: «A *nosotros nos basta* con constatar...» Aquí el cambio en el número posee un cierto carácter inclusivo, como si el narrador representado nos invitara a los lectores a abrir con él la puerta de la ficción.

El hecho de que en un relato heterodiegético la instancia vocal se muestre de forma tan ostensible mediante la primera persona del singular, o mediante otros índices lingüísticos como los posesivos (en sintagmas del tipo «nuestro héroe», que tanto gustaban a Galdós) es característico de la novela europea hasta el siglo XIX: Cervantes, por ejemplo, hace un magistral uso de este recurso en el famosísimo «de cuyo nombre no *quiero acordarme*» del *Quijote*. Este procedimiento narrativo supone en realidad un salto de nivel diegético, de una heterodiegesis a un instante de homodiegesis (de «*hablar de él*» a «*hablar de mí*»), y recibe el nombre de *metalepsis*. El vocablo procede de la tradición retórica y en el análisis del relato Gérard Genette ha rescatado el término con su originario sentido de «transposición». Para los narratólogos, la *metalepsis* resulta en un texto heterodiegético el grado más elocuente de la presencia del narrador,

pues se trata de un comentario que no tiene que ver con el universo narrativo, sino que alude a la enunciación, a la materia textual, al acto discursivo en sí. De hecho en el ejemplo de *El callejón de los milagros* el narrador menciona su propia alocución, se señala a sí mismo («me refiero»). La metalepsis provoca, pues, «una transgresión o cambio de unos elementos pertenecientes a un nivel narrativo [...] a otro distinto» (Valles Calatrava, 2002, p. 435).

En realidad, la metalepsis de *El callejón de los milagros* confiere a la novela una hechura netamente clásica: ese primer fragmento, separado del resto del capítulo por un espacio en blanco (como en la lírica, también los blancos son semióticamente relevantes en narrativa), tiene visos de pequeño prólogo, de introducción de la historia. Al igual que en los libros de caballería europeos, el narrador se presenta como un «cronista» que va a contar una historia —verídica, por supuesto, de ahí la referencia a los «muchos testimonios» en la primera línea—, y que nos muestra en presente el espacio donde se va a desarrollar la narración. Obsérvense la abundancia de pinceladas descriptivas con verbos en dicho tiempo verbal, a modo de fotografías: «el callejón es una preciosa reliquia del pasado», «hermoso empedrado que lleva a la histórica calle Sanadiqiya», «tiene el café que todos conocen como el Café de Kirsha», «tiene una vida propia». Para la retórica clásica, los verbos en presente son indicio de *evidentia*, es decir, de que el narrador quiere señalarnos con el dedo la *realidad* de ese lugar de El Cairo, que aparece no como una creación de un demiurgo sino como un espacio físico real. Esta pequeña introducción tendría su equivalente en el lenguaje cinematográfico en los planos panorámicos que abren muchas películas, y en las que, a menudo desde el aire, se nos muestra el lugar donde va a acontecer la historia. Así lo hacen, por ejemplo, Woody Allen al comienzo de *Manhattan* (1979), Wim Wenders en *Cielo sobre Berlín* (1984), o Clint Eastwood en *Mystic River* (2003).

Pero además de esta clara metalepsis, la voz de *El callejón de los milagros* se deja traslucir en otros aspectos: según S. Chatman, «la presencia manifiesta de un narrador está indicada por la descripción explícita» (1990, p. 236). Describir supone recrear un espacio u objeto con palabras, y las palabras, evidentemente, las dice alguien, por eso la descripción es, como afirma Philippe Hamon, «la conciencia lexicográfica del enunciado» (1991, p. 51). La extensa descripción que hay en el fragmento queda apuntalada por dos aspectos lingüísticos: las formas verbales y la adjetivación. Respecto a las formas verbales, además de ese tiempo presente que nos pone ante los ojos el lugar, el narrador hace uso del imperfecto del indicativo, un tiempo muy adecuado para esta tipología textual por su ausencia de demarcación aspectual en la línea temporal. Son muchos los imperfectos, y todos perpetúan el aspecto durativo de esa «fotografía» de la que hablábamos antes, como si el tiempo permaneciera en suspenso: «se anunciaba la puesta de sol», «se entraba a él», «comenzaban a oírse los del atardecer», «continuaban abiertas»... Obsérvense además la ingente cantidad de adjetivos calificativos antepuestos que acumula este narrador: «rutilante estrella», «preciosa reliquia», «hermoso empedrado», «histórica calle», «abigarrados arabescos», «fuertes efluvios». Tampoco escasean cuando el heterodiegético describe al primer personaje sobre el que se cen-

tra tras su paseo por el callejón, el tío Kamil, en una clara perspectiva de abajo-arriba digna de un cuadro expresionista: «hombre corpulento», «enorme trasero redondo», «pechos abultados», «rostro redondo, hinchado e inyectado en sangre», «rasgos desdibujados». A la descripción ayudan, además, las continuas comparaciones de las que se sirve la voz para dibujarnos más claramente tanto el callejón como el vendedor de dulces: «como una ratonera», «como troncos», «como una cúpula», «como un tonel». La *descriptio* es tan evidente que está marcada incluso por índices espaciales: «a un lado», «al otro», «a la derecha», «enfrente». Por ello no podemos decir que el narrador se oculte, puesto que ha paladeado su propio entramado textual, se ha detenido en sus palabras sin importarle aparecer detrás.

Otras de las huellas discursivas de los narradores representados son las generalizaciones, es decir, aquellas observaciones o comentarios que se presentan como verdades generales (Chatman, 1990, p. 262). Justamente el pacto narrativo, el contrato tácito que aceptamos al abrir un libro, nos obliga a asumir las sentencias y afirmaciones que hagan los narradores, aunque no tengan que ver exactamente con la trama de su obra, con su universo narrativo. Se ponen siempre como ejemplo de este tipo de generalizaciones la primera frase de *Ana Karenina* de Leon Tolstoi: «Si bien todas las felicidades suelen parecerse, cada desgracia suele tener un sello peculiar». Evidentemente, no tenemos por qué estar de acuerdo con dicho aserto, pero si queremos seguir leyendo el libro hemos de aceptarlo. En dichas generalizaciones se trasluce claramente un narrador (alguien tiene que decir la frase) y además con mucho poder, precisamente por la carga categórica con la que son enunciadas.

Pues bien, en este fragmento de *El callejón de los milagros* hay al menos una generalización, aderezada además con lo que parece un matiz irónico: después de preguntarse a través de metalepsis en qué época se sitúa la historia que va a contar, enuncia el decisivo aserto: «La respuesta sólo la saben Dios y los arqueólogos». Evidentemente, un *gnarus*, un sabedor omnisciente, conoce perfectamente en qué momento se sitúa la acción, pues como «pequeño dios» también decreta sobre la cronología. Con la afirmación sobre Dios y a los arqueólogos (pensemos en la importancia de este oficio en la sociedad egipcia) aprovecha su simulada condición de cronista para omitir adrede el dato, de forma que se recalca su omnisciencia y su presencia. En una lectura profunda, el lector ha de percatarse de esta jugada irónica: ¿cómo que la respuesta *sólo* la saben Dios y los arqueólogos? ¿Y ese narrador omnisciente que poco después nos revelará lo más recóndito de la mente de los personajes? Por un instante, quien cuenta ha decidido no compartir con los lectores toda su sabiduría, y se guarda el dato amparándose en dos entidades intocables (¿o quizá discutidas?) en dicho país.

Otro de los índices de la presencia del narrador de *El callejón de los milagros* se halla en un pequeño paréntesis que seguramente pasa desapercibido en una primera lectura. Cuando el narrador describe el espacio del tío Kamil, asegura que se sienta «a la puerta de su tienda», afirmación que es precisada enseguida con un paréntesis gráfico: «—mejor dicho, su covacha—». El procedimiento es una figura retórica de larga tradición, y recibe el nombre de «corrección» (*correctio*). La corrección es una

enmienda sobre lo dicho, pero lo que interesa aquí es que el recurso revela el «ente» que hay detrás del texto, ya que reflexiona sobre su propio enunciado y precisa su primera versión. Es otra explícita e intencionada marca de la presencia del narrador, porque el autor no tiene ninguna necesidad de trasladar sus dudas lingüísticas a la versión definitiva de la novela. El paréntesis con el que se perfila el vocablo revela una vez más el trabajo del narrador sobre el discurso, el esmero sobre su propio texto creativo.

Podemos concluir entonces que la representación de un narrador heterodiegético se manifiesta en:

a) las metalepsis, o aparición de una primera persona (ya sea en desinencias verbales, en posesivos...) en textos heterodiegéticos.

b) las descripciones explícitas (adjetivaciones, índices espaciales y déicticos).

c) los comentarios sobre el universo narrativo, y en especial las generalizaciones, u «observaciones filosóficas que saliéndose del mundo de la ficción llegan hasta el universo real» (Chatman, 1990, p. 262).

d) figuras retóricas como la *correctio*, o enmienda que hace el narrador a su propio tejido discursivo.

Por supuesto, no todos los narradores son tan explícitos como el que acabamos de comentar. La heterodiégesis y la omnisciencia no suponen necesariamente la presencia explícita de las marcas del narrador. La historia de la novela cuenta con excelentes ejemplos de narradores solapados, de instancias vocales que parecen desaparecer como si la narración se contara a sí misma. En este sentido, parece obligado citar un fragmento de Gustave Flaubert, a quien siempre se pone como ejemplo de objetividad narrativa. Los narradores de este creador se caracterizan porque, a pesar de la omnisciencia, quieren pasar desapercibidos:

Regresaron a Yonville por el mismo camino, volvieron a ver sobre el barro las huellas de sus caballos, unas al lado de las otras, y los mismos matorrales, las mismas piedras en la hierba. Nada había cambiado en torno a ellos; y sin embargo, para ella había ocurrido algo más importante que si las montañas se hubiesen desplazado. Rodolphe de vez en cuando se inclinaba y le tomaba la mano para besársela.

¡Estaba encantadora a caballo! Erguida, con su talle fino, la rodilla doblada sobre las crines del animal y ligeramente coloreada por el aire libre sobre el fondo rojizo de la tarde.

Al entrar en Yonville caracoleó sobre el pavimento.

Desde las ventanas la miraban.

Su marido en la cena le encontró buen aspecto; pero ella pareció no oírlo cuando le preguntó sobre su paseo; y siguió con el codo al borde de su plato, entre las dos velas encendidas.

—¡Enma!— dijo él.

—¿Qué?

—Bueno, he pasado estar tarde por casa del señor Alexandre; tiene una

vieja potranca todavía muy buena, con una pequeña herida en la rodilla solamente, y que nos dejarían, estoy seguro, por unos cien escudos...

Y añadió:

—Incluso pensando que te gustaría, la he apalabrado..., la he comprado... ¿He hecho bien? ¡Dímelo!

Ella movió la cabeza en señal de asentimiento; luego, un cuarto de hora después:

—¿Sales esta noche?— preguntó ella.

—Sí, ¿por qué?

—¡Oh!, nada, nada, querido.

Y cuando quedó libre de Charles, Enma subió a encerrarse en su habitación (*Madame Bovary*, pp. 245–246).

Este fragmento de *Madame Bovary*, muestra fiel del estilo predominante en toda la novela, responde a lo que Norman Friedman denomina «omnisciencia neutral»: la instancia vocal tiene plena capacidad de meterse en la mente de sus personajes, pero no juzga, no comenta, procura ser imparcial. Afirmar Mario Vargas Llosa en su libro *La orgía perpetua* (brillantísimo ensayo sobre la novela de Flaubert) que el narrador de *Madame Bovary* es invisible, y ello le exige «una actitud impasible frente a lo que narra, le prohíbe entrometerse en el relato para sacar conclusiones o dictar sentencias. Su función es describir, no absolver o condenar» (1975, p. 218). Como si estuviéramos ante un tratado científico, el escritor francés sólo pretende diseccionar el alma de sus personajes, ofrecer los resultados con absoluta asepsia y dejar que el lector saque sus propias conclusiones.

Este tipo de narrador nos obliga, pues, a cooperar activamente en la interpretación de la obra. El texto pertenece al capítulo IX de la novela, que sucede al de los famosos comicios agrícolas: el donjuán Rodolphe Boulanger (advértase que en francés el apellido significa «panadero») convence al doctor Bovary de que la delicada salud de Emma podría mejorar con excursiones a caballo, y él mismo se ofrece a acompañarla. A pesar de sus iniciales reticencias, los ánimos del propio marido hacen que la mujer acabe aceptando. Ya en esta primera salida con Rodolphe, en medio de un bosque solitario que se torna *locus amoenus*, Emma se entrega a él y se convierte en adúltera; el fragmento corresponde a la vuelta de ese significativo paseo.

La muestra más clara de que este narrador es omnisciente reside en el constante cambio de punto de vista: a pesar de su relativa brevedad, sabemos lo que pasa por la mente de Emma («para ella había ocurrido algo más importante que si las montañas se hubiesen desplazado»), por la de Rodolphe («¡Estaba encantadora a caballo!»), y por la del doctor Bovary («Su marido en la cena le encontró buen aspecto»). Este insistente trueque de perspectiva y la breve incursión en la mente de los tres personajes sitúa al lector en una atalaya que parece conferirle el poder del narrador.

Ahora bien, esta omnisciencia flaubertiana no significa que la instancia vocal se revele como «hablante». Resulta muy significativo que el discurso del narrador de la primera parte se sustituya, a partir de la mitad, por el diálogo entre los dos esposos. Se ha preferido que sean los propios personajes quienes se muestren mediante el estilo

directo. En ningún momento asevera la voz que Charles siente inseguridad y dudas acerca de cómo tratar a su mujer, pero descubrimos sus contradicciones (dice haber apalabrado la yegua, al momento se corrige: «la he comprado») e incluso oímos sus balbuceos, gráficamente representados por la figura estilística de los puntos suspensivos (llamada en retórica *aposiopesis*). Y por otra parte, descubrimos que Emma, que parece no oír a Charles cuando le pregunta sobre su paseo, desea incluso perderlo de vista. El diálogo escueto de la protagonista, que apenas responde con monosílabos y sube en cuanto puede a su habitación, revela el propio estado de ánimo de Emma, para quien el episodio con Rodolphe ha tenido una importancia inusitada. Además, en todo este diálogo el narrador ha evitado cuanto le ha sido posible el empleo de *verba dicendi*, pues a fin de cuentas los verbos introductorios del diálogo («dijo», «decía») son una marca explícita de la presencia de la voz.

Y tampoco parece haber valoración en esa primera parte en la que la instancia vocal narra el regreso a Yonville con sus propias palabras. Ahora bien, esta aparente asepsia implica siempre selección de detalles, y éstos pueden ser semióticamente imprescindibles para el receptor. Por ejemplo, la trimembración del primer párrafo («volvieron a ver sobre el barro las huellas de sus caballos, unas al lado de las otras, y los mismos matorrales, las mismas piedras en la hierba») hace aún más agudo el contraste entre el bullente interior de la mujer y el anodino Yonville («Nada había cambiado en torno a ellos; y sin embargo, para ella había ocurrido algo más importante que si las montañas se hubiesen desplazado»). Obsérvese además que el narrador se detiene en el hecho de que las huellas de los equinos permanecen juntas («unas al lado de las otras»), precisamente en un lugar de tan poca pureza como el «barro».

La revelación de los pensamientos de Rodolphe desenmascara al personaje, pues si bien a Emma le ha hablado de un amor puro («Usted está en mi alma como una madona en su pedestal», le ha dicho páginas antes), el narrador nos dibuja el recorrido visual de quien observa el físico de la mujer: «Erguida, con su talle fino, la rodilla doblada sobre las crines del animal». Es muy sutil, además, el hecho de que en la descripción de la potranca se nos diga, unas líneas más abajo, que tan sólo tiene «una pequeña herida en la rodilla». La circunstancia de que en tan poco espacio textual se citen las rodillas de ambas parece animalizar a Emma Bovary, algo que no extraña a un lector que sabe de las verdaderas intenciones de su amante. Adviértase, además, que luego el galán «caracoleará» ante todos, como si estuviera celebrando ufano su triunfo.

Si la descripción era otra característica de los narradores que se hacen notar, se podrá advertir que apenas existen en este fragmento. Hay tan sólo un apunte cromático: sabemos que Emma regresa «ligeramente coloreada por el aire libre sobre el fondo rojizo de la tarde». Por supuesto, el lector sabe que la tez de Emma no ha adquirido ese color sólo por el paseo, y tampoco podemos olvidar que el «fondo rojizo» parece una romántica (y libresca) consonancia de la pasión que han sentido ambos personajes.

La ausencia de metalepsis, de comentarios explícitos sobre la historia, de llamadas al receptor o de descripciones más o menos gratuitas son los síntomas de un narrador heterodiegético que quiere pasar desapercibido. Se trata de simular que la historia se

cuenta sola y que no hay un entramado discursivo sustentado por la instancia vocal. Es el narrador invisible del naturalismo, pero también el de grandes novelas del siglo xx como *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos, *La peste* (1947) de Albert Camus (en la que la objetividad narrativa permite un interesante juego de heterodiégesis y homodiégesis), o *La canción del verdugo* (1979) de Norman Mailer.

El relato homodiegético

Un tanto diferentes a lo hasta ahora visto son los narradores homodiegéticos, aquellos que participan (bien como protagonistas, bien como meros espectadores) de la historia que cuentan. El principio de otra gran novela francesa, *El extranjero* (1942) del ya citado Albert Camus, constituye uno de los ejemplos más llamativos de las múltiples homodiégesis que podamos encontrar en la novela del siglo xx:

Hoy, mamá ha muerto. O tal vez ayer, no sé. He recibido un telegrama del asilo: «Madre fallecida. Entierro mañana. Sentido pésame». Nada quiere decir. Tal vez fue ayer.

El asilo de ancianos está en Marengo, a ochenta kilómetros de Argel. Tomaré el autobús de las dos y llegaré por la tarde, así podré velarla y regresaré mañana por la noche. He pedido a mi patrón dos días de permiso que no me podía negar con una excusa semejante. Pero no parecía satisfecho. Llegué incluso a decirle: «No es culpa mía». No respondió. Pensé entonces que no debía habérselo dicho. Por supuesto, no tenía por qué disculparme. Era a él, más bien, a quien correspondía darme el pésame. Pero lo hará sin duda pasado mañana, cuando me vea de luto. Por el momento, es un poco como si mamá no hubiese muerto. Después del entierro, por el contrario, será un asunto resuelto y todo habrá revestido un aire más oficial.

Salí en el autobús de las dos. Hacía mucho calor. Comí en el restaurante de Celeste, como de costumbre. Todos estaban muy apenados por mí, y Celeste me dijo: «Sólo hay una madre». Cuando salí me acompañaron hacia la puerta. Yo estaba un poco aturdido, porque fue necesario que subiera a casa de Emmanuel para que me prestase una corbata negra y un brazalete. Perdió a su tío hace algunos meses.

Hube de correr para no perder el autobús. Esa prisa, esa carrera, todo ello sin duda, añadido al traqueteo, al olor de la gasolina, a la reverberación de la carretera y el cielo, hizo que me adormeciera. Dormí durante casi todo el trayecto. Cuando desperté, estaba echado contra un militar, que me sonrió y me preguntó si venía de lejos. Contesté «sí» para no hablar más (*El extranjero*, pp. 9-10).

El extranjero de Albert Camus es una muestra de relato homodiegético cuyo narrador es protagonista, y no sólo mero espectador, de los hechos. Estamos, pues, ante lo que Gérard Genette ha bautizado como *relato autodiegético*. Los verbos en 1.^a persona del singular apuntan a dicha diégesis: «tomaré», «llegaré», «he pedido», «llegué», «pensé», «salí». Además de este signo tan notorio, hay otros indicios de la coherente construcción homodiegética: por un lado, el personaje-narrador no puede acceder a lo que piensan los personajes, de modo que ha de utilizar verbos que reflejan esa per-

cepción semánticamente. Así, al comentar la reacción de su jefe respecto a la noticia de la muerte de la madre, precisa: «Pero no *parecía* satisfecho», efectivamente tan sólo puede anotar sus impresiones («parecía»), porque al contrario de los omniscientes una voz homodiegética posee limitaciones cognitivas y perceptivas.

Estas restricciones también se observan en la pequeña *elipsis* originada por el sueño del personaje. Al estudiar el tiempo veremos que la narratología denomina *elipsis* a los frecuentísimos saltos en el tiempo de la historia, muchas veces con gran relevancia en el discurso. Esta *elipsis* a la que nos referimos ahora apunta la coherencia de esta voz: «Dormí durante casi todo el trayecto. Cuando desperté, estaba echado contra un militar». Evidentemente, quien narra no puede contar qué ha sucedido mientras está durmiendo, de modo que el discurso ha de prescindir de ese período de tiempo inaccesible al narrador.

Ahora bien, ¿cómo es este personaje-narrador que descubrimos los lectores al comienzo de *El extranjero*? Indudablemente, estamos ante un inicio *in medias res* verdaderamente llamativo. Parece claro que Camus ha pretendido *epatar*nos (permítasenos el galicismo) con un principio sorprendente, que revalida la teoría del *extrañamiento* expresada por los formalistas rusos, para quienes la principal característica de la literatura era *extrañar* al receptor. Se trata de un comienzo inquietante, que en alguna medida anuncia la cierta sensación de zozobra que puede llegar a tener un receptor durante la lectura de esta novela.

Porque ya desde aquí llaman la atención los signos de duda («O tal vez ayer, no sé», «tal vez») que manifiesta el narrador. El personaje parece estar desorientado respecto a la cronología, y ello se refleja en la mezcla de tiempos verbales (pasados, presentes y futuros) que condensan estas pocas líneas: «*he recibido*», «*tomaré* el autobús», «*lo hará* sin duda pasado mañana», «*es* un poco como si mamá no hubiese muerto», «*salí* en el autobús», «*hube de correr*», «*hizo* que me adormeciera», «*dormí*». ¿En qué momento se sitúa el tiempo de la enunciación respecto a lo enunciado, es decir, cuánto lapso ha transcurrido desde que suceden los hechos (la historia) hasta que el narrador los plasma en el discurso? En un principio, tendemos a atribuir estas manifestaciones de incertidumbre cronológica al estado de conmoción por la noticia recibida («yo estaba un poco aturdido», dirá más adelante), pero lo curioso es que este tipo de exhibiciones se perpetúan a lo largo de la novela. Meursault, que así se llama el narrador y protagonista de *El extranjero*, es un ser desubicado; quien se halle interesado puede comprobar que sintagmas del tipo «yo no comprendía», «yo no sabía» son muy frecuentes a lo largo de sus páginas (así, en las veinticinco primeras: «Como yo no entendía»; «Sin embargo, no los oía»; «De vez en cuando solamente, oía un ruido singular y no podía comprender de qué se trataba»; «No oí el nombre de la señora y comprendí tan sólo que era la enfermera delegada»).

Adviértase además que el narrador no muestra en ningún momento signos de dolor, y de hecho un poco después del fragmento reproducido reconocerá el escaso contacto con su madre: «durante el último año apenas vine aquí [se refiere al asilo]. Y también porque venir anulaba mi domingo, sin contar con el esfuerzo de ir al autobús,

de tomar los billetes y de hacer dos horas de viaje». Es sorprendente la crudeza con que se nos manifiesta el poco apego a la progenitora, pero es que pensemos que en el segundo párrafo de la novela nos percatamos de que la mujer está en un asilo (con todo lo que puede significar un asilo de ancianos en una colonia francesa de los años cuarenta), que su intención es velarla y regresar pronto, califica de «excusa» el viaje, habla de «asunto resuelto» después del entierro, y parece preocuparle tan sólo «el aire oficial» que revista todo.

Por otra parte, este narrador no parece asumir en ningún momento las palabras de los otros, hasta el punto de que recoge siempre en estilo directo las intervenciones de los demás, y las suyas propias. Se nos reproducen literalmente el telegrama, sus respuestas al patrón y al soldado del autobús («Llegué incluso a decirle: “no es culpa mía”»; «Contesté “sí” para no hablar más»), y el pésame de la mujer del restaurante («Celeste me dijo: “Sólo hay una madre”»). Veremos al analizar el modo que la verosimilitud determina, en muchos casos, la fiel reproducción de las conversaciones; sin embargo, parece que en este caso el narrador ha buscado a su vez el alejamiento de todo y todos, como si el personaje no quisiera implicarse en aquello que está diciendo, como si quisiera permanecer ajeno a su propia historia. Reproducir en estilo directo los diálogos de los demás personajes es establecer una separación —también tipográfica— entre las palabras del narrador y las de los interlocutores.

De todo lo expuesto hasta aquí, podemos reflexionar acerca de cuál es la impresión que tiene el lector del personaje tras la lectura de estas líneas. Pensemos que no se ha dudado en determinar todos aquellos aspectos que dibujan a Meursault como un ser egoísta, que vive ajeno a la propia madre, y al que de su muerte sólo parecen preocuparle las incomodidades que le acarrea. Desde luego, al menos hasta este punto parece claro que este autor implícito no se muestra muy de acuerdo con la actitud de su narrador.

(*Continúa en el núm. 2 de Per Abbat*)

5. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Estudios

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. de V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.

La lectura de Aristóteles puede ser un excelente modo de iniciarse en la teoría sobre la narrativa, puesto que el filósofo griego es el punto de partida de muchas de las reflexiones que llenan los tratados del siglo xx.

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

Este libro del teórico ruso Mijail Bajtin es una de las monografías que más influjo ha tenido en aquellos que se han acercado a la novela desde los más diversos ámbitos. En él podemos encontrar nociones como las de «cronotopo», «dialogismo» y «plurilingüismo», comunes hoy en los estudios sobre la narrativa, además de un iluminador análisis de los distintos tipos de novela (griega, caballeresca, picaresca).

BAQUERO GOYANES, Mario, *Estructuras de la novela actual*, Madrid: Castalia, 1995.

En consonancia con el Estructuralismo de los años setenta, Baquero Goyanes hizo en esta monografía un recorrido por las formas de la novela y sistematizó algunos de sus cauces estructurales, como el viaje, el diálogo o la conjunción de puntos de vista. Su lectura, a pesar del título, permite entender la evolución de la novela a lo largo de los siglos.

BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid: Cátedra, 1985.

Este breve librito de Mieke Bal constituye, junto con la monografía de Seymour Chatman citada más abajo, un buen principio para el aprendiz de narratólogo. Se hace un recorrido exhaustivo por todas las categorías narratológicas que se tratan en las dos partes de este informe.

BOBES NAVES, María del Carmen, *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid: Gredos, 1985.

La monografía supuso un hito en la historia de la crítica en España. Aplicando las herramientas de la semiología, Bobes Naves realiza un análisis de *La Regenta* que es un excelente ejemplo de cómo combinar la teoría literaria con la crítica.

BOBES NAVES, María del Carmen, *La novela*, Madrid: Síntesis, 1998.

En *La novela* Bobes Naves hace un recorrido diacrónico y sincrónico por este género literario, revelando aspectos sobre la sintaxis, la semántica y la pragmática de ésta. La autora supera el esquema de la narratología estructural y aborda el texto narrativo desde las diferentes escuelas teórico-literarias del siglo xx.

BOOTH, Wayne, *Retórica de la ficción*, Barcelona: Bosch, 1974.

El libro de Wayne Booth es ya un clásico para la teoría de la novela. Especial importancia tiene el hecho de que en esta monografía aparece el concepto «autor implícito», que sigue vigente en la actual teoría narrativa, más de treinta años después de que Booth lo acuñara.

CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus, 1990.

El libro de Seymour Chatman es quizá el tratado de narratología más ameno y de más fácil lectura para aquellos que quieran acercarse a esta disciplina. Chatman apela continuamente a los ejemplos, muchos de ellos de origen cinematográfico, lo que facilita su asimilación y comprensión.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Se trata de un diccionario muy recomendable, también para las acepciones relacionadas con la narratología. Respecto a diccionarios específicos sobre teoría de la narrativa, son excelentes los de Carlos Reis y el de José Valles Calatrava, citados también en esta bibliografía.

FORSTER, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate, 1983.

En este estudio de principios de siglo, quizá uno de los pioneros en el análisis de la novela, el famoso escritor inglés acuñará nociones como las de «personaje redondo» y «personaje plano», comunes hoy en los manuales de Secundaria. Se trata de un ensayo y como tal, Forster desdeña cualquier vocablo demasiado «científico» o específico, lo que hace que su lectura resulte sencilla.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid: Arco-Libros, 1996.

El libro de Garrido Domínguez realiza un exhaustivo recorrido por todos los aspectos teóricos de la narración. Puede ser muy útil para quien busque un manual sobre el texto narrativo con una mirada sistemática a la teoría de la literatura del siglo xx.

GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.

Figuras III es el libro de Genette donde aparece recogido su famoso «Discurso del relato», la monografía en la que explicará, a partir del análisis de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, nociones como las de narrador heterodiegético y homodiegético, focalización interna o externa, prolepsis y analepsis, etc., conceptos muy empleados por la crítica y que en realidad se han convertido en patrimonio de todos los narratólogos.

GENETTE, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra, 1998.

En el *Nuevo discurso del relato* Genette precisa algunos conceptos de su teoría narratológica expuestos en libros anteriores (especialmente en *Figuras III*), y rebate algunas de las consideraciones que la crítica le ha ido haciendo a lo largo de los años. Especial interés tiene el asunto del autor implícito, instancia negada siempre por el narratólogo francés.

GULLÓN, Germán y GULLÓN, Agnes, *Teoría de la novela*, Madrid: Taurus, 1974.

En este libro los compiladores recogieron varios textos en los que grandes escritores hispánicos de diversas épocas (Pérez Galdós, Ortega y Gasset, Pío Baroja, Ernesto Sábato, Vargas Llosa) reflexionan acerca del género que cultivan. Son todas páginas memorables y con gran influencia en la teoría literaria posterior, y permiten ver cómo también los creadores han reflexionado muy certeramente sobre las características de la narrativa.

HAMON, Philippe, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires: Edicial, 1991.

De fácil lectura, Hamon se ha convertido en el autor más citado en cuestiones referidas al texto descriptivo (sobre todo desde que esta tipología textual está recogida en el programa de bachillerato). El libro otorga muchas pistas acerca de cómo afrontar el análisis y comprensión de un texto descriptivo, y utiliza especialmente para ello fragmentos de novela francesa decimonónica.

JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*, Madrid: Cátedra, 1988.

El libro recoge la famosísima conferencia de Jakobson donde se explican las funciones del lenguaje, y las relaciones entre el eje paradigmático y sintagmático en literatura. En realidad, resulta de obligada lectura para cualquier filólogo.

MAINER, José Carlos, *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid: Temas de Hoy, 2000.

Se trata de un ensayo muy ameno acerca de esa «escritura desatada», género inclasificable, que es la novela. Muchas de las cuestiones que comenta Mainer a lo largo de sus páginas han sido tratadas en este informe de forma un tanto más teórica.

MONTES DONCEL, Rosa Eugenia, *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*, Sevilla: Diputación, 2001.

A pesar de que la monografía es un estudio sobre la novela de Fernán Caballero, este libro puede servir de excelente ejemplo de cómo aplicar el método

narratológico al estudio de un autor concreto. Contiene abundante teoría de la narración, claramente explicada y comentada.

POZUELO YVANCOS, José María, «Teoría de la narración», en Villanueva, *Curso*, 1994, pp. 219–240.

Este artículo constituye un excelente manual para principiantes, porque explica los aspectos más importantes de la teoría de la narración, incluida la «narratología de la historia» que aquí no hemos incluido. La bibliografía es selecta y oportuna.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos, 1974.

Este libro de Propp es un clásico en los estudios del relato, y puede resultar muy sugestivo para aquellos interesados especialmente en el cuento popular.

REIS, Carlos y LOPES, Ana Cristina, *Diccionario de narratología*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996.

SEÑABRE, Ricardo, *Literatura y público*, Madrid: Paraninfo, 1986.

Este libro fue uno de los primeros que, en el ámbito hispánico, analizó la importancia de la recepción y el modo en que la literatura se ve condicionada por el público. Ricardo Senabre desglosa, desde la crítica, asuntos verdaderamente relevantes para la teoría de la novela, como la existencia de la novela en clave, la «coartada» autobiográfica, o el origen del género desde la perspectiva de la recepción.

SULLÁ, Enric, *Teoría de la novela*, Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.

El libro de Enric Sullá es una precisa recopilación de fragmentos sobre el corpus existente en teoría de la narración, y permite el acceso en español a textos de difícil consulta en nuestras bibliotecas, como el famoso artículo de Norman Friedman donde explicita los distintos tipos de narradores, de los que hemos hablado en páginas precedentes.

TODOROV, Tzvetan (coord.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid: Siglo XXI, 1970.

Se trata de una compilación de artículos imprescindibles para conocer las teorías del formalismo ruso, y conceptos tan citados como «desautomatización» o «extrañamiento». Destacan los certeros análisis narrativos de Boris Eichenbaum: sus páginas se han tornado imprescindibles para la narratología.

VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Barcelona: Seix-Barral, 1975.

Este ensayo es un estupendo ejemplo del buen hacer crítico del escritor peruano. Desde su pasión por la lectura y sin tecnicismos, Vargas Llosa desentraña los misterios de *Madame Bovary* y evidencia por qué esta novela es uno de los grandes pilares de la narrativa decimonónica.

VALLES CALATRAVA, José Rafael (dir.), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada: Alhulia, 2002.

VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid: Instituto de España-Espasa Calpe, 1992.

Teorías del realismo literario es una monografía imprescindible para aquellos que quieran acercarse a la novela de forma un poco más profunda, puesto que aun-

que se centra en el realismo, se explicitan muchos de los mecanismos que ha ido desarrollando este género a lo largo de su historia. Se trata de un estudio teórico-literario que maneja abundantes conceptos teóricos, así que se requieren unas mínimas nociones en teoría literaria para poder abordarlo con éxito. Hay una versión más reciente de este libro, con el mismo título, publicado en Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.

VILLANUEVA, Darío (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid: Taurus, 1994. El libro recoge artículos de grandes críticos y teóricos españoles (Ricardo Senabre, José María Pozuelo, Darío Villanueva) acerca de los principales asuntos que se tratan en los planes de estudio actuales de la asignatura Teoría de la Literatura de la licenciatura en Filología.

Ediciones de las obras literarias citadas

- CAMUS, Albert, *El extranjero*, traducción de José Ángel Valente, Madrid: Alianza, 1999.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, edición y traducción de Germán Palacios, Madrid: Cátedra, 1998.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona: Plaza-Janés, 1998.
- MAHFUZ, Naguib, *El callejón de los milagros*, traducción de Helena Valentí, Madrid: Alcor, 1991.