

INTRODUCCIÓN A LA NARRATIVA

I Las formas narrativas

Según Robert Scholes y Robert Kellogg en *The Nature of Narrative*, la palabra *narrativa* se refiere a todas las obras literarias que satisfagan dos requisitos: la presencia de una historia y la presencia de un narrador. Las formas narrativas existen desde la antigüedad. El grado cero de la narrativa, es decir, el punto de origen, lo constituyen los *mitos*; por ejemplo, el mito de Prometeo, el mito de Sísifo y otros. Los mitos han existido en todas las civilizaciones y son historias inventadas por los hombres para satisfacer su deseo de explicar y dominar el mundo que los rodea.

La *novela* es la forma narrativa más estudiada, aunque su desarrollo es un fenómeno relativamente reciente. La diferencia principal entre la novela y el *cuento* es la extensión y profundidad. El *novelista* tiene mayor libertad en cuanto a la selección de material literario y es fácil notar la gran complejidad de la novela, no sólo respecto al lenguaje sino también respecto al nivel temático. En cambio el *cuentista*, como escribe narraciones breves (incluso los microcuentos), no tiene la oportunidad ni de ampliar las ideas ni de usar tantos recursos literarios como el novelista. Por lo tanto, el impacto producido por el cuento tiene que ser inmediato y muchas veces el final es inesperado. No obstante, el cuento bien escrito y estructurado puede resultar una obra de arte en miniatura.

II Análisis de la narrativa

EL TEXTO LITERARIO COMO COMUNICACIÓN

El elemento más importante para la lectura de la obra narrativa es el *texto literario*. El texto literario, o sea, lo que se ve en la página misma, es un compendio de palabras, una fuente de significación o significaciones. Según algunos críticos y teóricos, el *lector* es responsable de buscar la significación formulada por el autor; según otros, es el lector mismo quien da la significación al texto. En el primer caso, el texto es visto como algo misterioso cuyos indicios (*clues*) pueden llevar al lector a una interpretación válida —tiene una vida propia y una estructura preestablecida que el lector tiene que descubrir y analizar. En el segundo caso, el texto existe sólo cuando el lector empieza a leerlo y a comparar su comprensión del mundo con la del autor —hay una interacción entre el texto y el lector. La creación se explica así como una reacción del lector ante el estímulo verbal, o sea, ante el texto.

Las distintas maneras de estudiar un texto producen gran actividad crítica. En cierto sentido, cualquier metodología analítica puede justificarse, con tal que por su medio se explique o se clarifique algún aspecto del texto. A pesar de las múltiples

posibilidades metodológicas, la lectura crítica debe evitar dos cosas: el análisis mecánico y la subjetividad absoluta. Al hacer un análisis puramente mecánico, el crítico puede depender demasiado de una serie de reglas o ideas preestablecidas, y así se pierde la interacción directa entre texto y lector. De una manera correspondiente, un análisis guiado por una subjetividad absoluta —el caso en que el lector parece tener más valor que la lectura— puede resultar en el olvido del texto. Entre estos polos opuestos residen los elementos de la investigación literaria, siendo importante reconocer que una obra literaria puede ser estudiada desde muchas perspectivas. Por consiguiente, podremos hablar de las posibles *aproximaciones* al estudio de una obra literaria.

En la comunicación oral, el que habla —el emisor— emite un mensaje dirigido al oyente —al receptor. En una obra literaria, el que escribe comunica un mensaje al lector. Esta división tripartita del lenguaje hablado —emisor/mensaje/receptor— se adapta a la escritura —autor/texto/lector— pero lo más revelador de la analogía no son las semejanzas sino las diferencias entre los dos medios de comunicación.

El código comunicativo:  
La comunicación oral frente al texto literario

LA COMUNICACIÓN ORAL		
El emisor (El hablante)	El mensaje (lo que se transmite, por lo general, de forma directa)	El receptor (El oyente)

EL TEXTO LITERARIO		
El autor	El texto	El lector
El autor	El discurso (lenguaje)	El lector real
El narrador	La historia (lo que se cuenta)	El narratario (el lector ficticio)
Los personajes (diálogo)	El tema (significación y mensaje de lo que se cuenta)	
Los pensamientos (monólogo interior)		

### ***El emisor = el autor o el narrador***

En el código comunicativo, el emisor se relaciona con el autor y con el narrador. El autor inventa el texto siguiendo las convenciones del arte literario, pero el verdadero emisor del mensaje, el que posee la voz intratextual, es decir, la persona que habla dentro del texto, en un cuento o en una novela, es el *narrador*. La voz narrativa o narrador determina el punto de vista de la obra. A veces se emplea el *yo* de la primera persona, el *yo* de una voz subjetiva que puede pertenecer al protagonista, a un personaje secundario o a un testigo (*witness*) de la acción. La voz narrativa puede ser un narrador *omnisciente* que nos puede contar todo, incluso los pensamientos de los personajes. También puede hacer el oficio de narrador un observador externo o testigo, el cual, por ver los acontecimientos desde afuera, presenta una visión limitada. En algunos casos el narrador tiene una personalidad definida; en otros, no se manifiestan rasgos individuales. De todos modos, hay que distinguir muy claramente entre el autor, quien controla la narración desde afuera, y el narrador, quien la controla desde adentro. Por ejemplo, la novela picaresca *Lazarillo de Tormes* (1554) pretende ser el relato autobiográfico del protagonista, en este caso Lazarillo, contado por él mismo: «Pues sepa Vuestra Merced ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes...». De este modo el narrador se convierte en emisor del mensaje, controlando a la vez la narración desde adentro. El autor, por su parte, por ser el inventor del texto, la controla desde afuera.

El narrador no tiene la obligación de decir la verdad, ni siquiera de intentar decir la verdad. Por eso, al analizar un texto, debe analizarse a la vez el papel del narrador y la relación que existe entre lo que se dice y lo que se muestra. Wayne C. Booth, en *The Rhetoric of Fiction*, habla de dos clases de narradores ficticios: el narrador *fidedigno* (*reliable narrator*) y el narrador *indigno de confianza* (*unreliable narrator*). La acción, el diálogo y otros elementos textuales suelen enfatizar lo contado por un narrador *fidedigno*, mientras que el narrador *indigno de confianza* —con intención o sin ella— desconcierta al lector con una representación falsa de la materia. Si un narrador le dice al lector, «Juan López es bueno, en toda la extensión de la palabra», es posible que sea la verdad o que no lo sea. Si dentro de la narración Juan ayuda a los pobres y se sacrifica por su familia, se puede decir que el narrador ha sido *fidedigno*. Sin embargo, si Juan, sin justificación, mata a seres inocentes, el narrador sería *indigno de confianza*, pues no estaría de acuerdo lo dicho por éste con lo mostrado por Juan. Si la actitud del narrador va en contra de la norma, puede ser *indigno de confianza* sin intención de serlo. Por ejemplo, los prejuicios de un narrador racista, aunque intentara decir la verdad, podrían inspirar desconfianza en el lector. Para la comprensión de un texto narrativo, será necesario considerar si el narrador es *fidedigno* o si es *indigno de confianza*, y cómo este aspecto de la narración influye en un análisis de la obra.

### ***El mensaje = el texto***

El segundo elemento literario del código comunicativo es el texto, el cual equivale al mensaje de la comunicación oral. Por lo general, el mensaje oral se presenta de una manera directa: «Cómeme la naranja», «Está lloviendo», «Acabo de comprar un condominio». El mensaje de una obra de ficción puede ser directo o indirecto,

presentado en términos literales o en sentido figurado. El escritor busca con frecuencia modos de presentar lo común como algo nuevo y original, y por eso, el lector tiene que buscar el mensaje a través de una interpretación de las múltiples facetas de la narrativa.

### ***El receptor = el lector***

El que oye el mensaje comunicado por un hablante es el receptor. En muchas obras narrativas hay un narratario (*narratee*) además de un lector real. Tomando de nuevo como ejemplo la obra *Lazarillo de Tormes*, esta narración va dirigida a «Vuestra Merced» (“*Your Excellency*”), persona conocida por el protagonista, Lázaro, y quien ha exigido a éste que dé una explicación de su condición social. Dice Lázaro en el prólogo:

Y pues Vuestra Merced escribe [que] se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme<sup>1</sup> no tomalle<sup>2</sup> por el medio, sino del principio, porque<sup>3</sup> se tenga entera noticia de mi persona...

<sup>1</sup>me pareció    <sup>2</sup>tomarle    <sup>3</sup>para que

Lo que motiva la novela es la petición de «Vuestra Merced», quien por ser el receptor del mensaje se convierte en narratario. Como resultado, podemos distinguir en el *Lazarillo de Tormes* dos receptores: un narratario, situado dentro de la novela, y un lector real, fuera de ella. Todos nosotros seremos lectores reales de las obras que leamos. Nosotros somos los lectores del texto escrito por el autor, mientras que en el mundo ficticio el narratario es el lector de lo «escrito» por el narrador.

## **ELEMENTOS PRINCIPALES DEL TEXTO LITERARIO**

En toda obra narrativa, el autor se sirve de ciertas convenciones literarias para comunicar su mensaje; éstos son los recursos literarios (*literary devices*) que forman parte del mundo ficticio. Tanto el cuento como la novela, ambos derivados de formas antiguas, están constituidos por tres componentes: la *historia*, el *discurso* y el *tema*. La historia trata de lo que pasa en una obra; el discurso se refiere a la manera de narrarlo; el tema es la significación de lo que pasa.

### ***La historia***

La historia, llamada también *fábula* o *argumento*, tiene varios elementos constitutivos, típicos de la narrativa en general, que forman la *trama* (*plot*) u organización de la materia. Estos elementos son la *exposición*, el *desarrollo*, el *suspense*, el *punto decisivo*, el *clímax* y el *desenlace*.

*La exposición o planteamiento del asunto.* Son los datos necesarios para entender la acción de la obra; por ejemplo, la descripción del ambiente, una explicación de la circunstancia inicial, las relaciones entre los personajes, dónde y cuándo la obra tiene lugar.

*El desarrollo.* Representa la introducción del asunto mismo de la obra, es decir, las acciones de los personajes y sus motivos.

*El suspenso.* Se manifiesta en la tensión dramática y es una especie de anticipación, por parte del lector, de lo que va a pasar.

*El punto decisivo (turning point).* Puede ser una acción, una decisión o la revelación de algo que cambia la dirección de la obra.

*El clímax.* Es el momento culminante —el punto más alto de la acción— el resultado del punto decisivo.

*El desenlace (dénouement).* Es la parte que presenta las consecuencias finales del clímax.

Una obra narrativa puede tener un *final cerrado* o un *final abierto*. En el caso de un final cerrado, se ve la solución o resolución del hilo argumental; por ejemplo, la muerte del protagonista en *Don Quijote* o el descubrimiento del asesino en una novela policíaca. Si la acción queda incompleta o sin resolución fija, el final se considera abierto; por ejemplo, el grito de esperanza de Scarlett O'Hara en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*): «Mañana será otro día» ("Tomorrow is another day") lleva implícita la idea de un desarrollo posterior. Asimismo, el desenlace sorpresivo de una obra, como por ejemplo, la revelación de que todo ha sido un sueño, podría clasificarse como un *final irónico*.

Si en el desenlace hay correspondencia entre los buenos motivos de los personajes y un final feliz —o entre los malos motivos y un final trágico— se podría hablar de la *justicia poética*. O sea, que si en la obra los buenos son premiados y los malos castigados, se puede decir que hay un caso de justicia poética. A veces en la literatura, al igual que en la vida, no reina la justicia poética.

## El discurso

La historia representa el contenido de la obra narrativa. El discurso representa la expresión misma de esa historia, o sea, el conjunto de elementos lingüísticos y formales que la constituyen. En términos generales, el lenguaje narrativo comprende las partes siguientes: la *descripción*, el *diálogo*, la *narración*, el *comentario del narrador*, la *organización y presentación de la materia*, la *creación del ambiente* y el *tono*.

*La descripción.* Sirve para crear el marco escénico (*setting*): tiempo y lugar. Puesto que no podemos ver nada, el narrador tiene que pintar con palabras a las personas y las cosas.

*El diálogo.* Refleja la interacción verbal entre los personajes, mientras que el narrador omnisciente puede presentar los pensamientos de éstos. A veces se emplea la forma del monólogo interior (*stream of consciousness*) para reproducir los pensamientos de un personaje literario de una forma que emite con naturalidad los pensamientos de éste.

*La narración.* Presenta la acción o los eventos del texto.

*Los comentarios del narrador.* Ofrecen datos —y, muy a menudo, juicios— sobre la situación narrativa o sobre los personajes.

*La organización y presentación de la materia.* Es la forma en que el autor ha organizado los elementos que componen la obra.

*La creación del ambiente.* Es cómo usa el autor los elementos de la obra para producir efectos emotivos y cómo el lector reacciona ante dichos elementos.

*El tono.* Es la actitud que adopta el narrador ante los asuntos textuales, es decir, ante lo que está narrando. El tono puede ser serio, cómico, burlesco, etcétera.

Todas estas partes del discurso, denominadas *funciones discursivas*, contribuyen, a la vez, a la presentación de los personajes literarios. Generalmente, un personaje puede ser descrito por el narrador o por otro personaje. Sin embargo, hay que tener presente que las descripciones pueden ser acertadas (*accurate*) o no; por eso hay que fijarse en el tono de las mismas. El diálogo también es importante para conocer a los personajes porque por medio de sus propias palabras a veces podemos descubrir sus pensamientos. A pesar de todo, no se puede juzgar a un personaje sólo por lo que él dice o por lo que los otros opinan de él, sino que es necesario juzgarlo por sus acciones. La interacción de un personaje con los demás y con su medio ambiente puede ser reveladora y debe analizarse detenidamente.

*El discurso literal y el discurso figurado.* El discurso literario puede ser directo o indirecto, literal o figurado. Por ejemplo, el escritor puede utilizar la palabra *rosa* para referirse a la flor misma, es decir, a la cosa; en este caso, hay correspondencia directa entre el *significante* (*signifier*, el signo lingüístico) y el *significado* (*signified*, el objeto representado por el signo lingüístico). Pero el escritor también puede utilizar la palabra *rosa* no para referirse a la flor sino a la *belleza* (porque la rosa es bella), o para presentar una imagen de la *brevedad de la vida* (porque la rosa se marchita pronto). En ambos casos la correspondencia entre el significante y el significado es indirecta —simbólica— y la palabra se convierte así en *símbolo*. Otros ejemplos de correspondencia indirecta serían el *camino* como símbolo de la progresión de la vida, y el color rojo que simboliza la pasión o el sacrificio.

Cualquier palabra puede tener una significación simbólica, pero si el símbolo tiene aceptación universal, es decir, si es una especie de modelo original que sirve como ejemplar, se llama *arquetipo*. Por ejemplo, la figura mítica de Venus, así como la rosa, sería un arquetipo porque representa la imagen de la belleza y de la perfección física de la mujer.

A veces el sentido figurado no está representado por una sola palabra sino por un conjunto de palabras o yuxtaposición verbal. Las yuxtaposiciones verbales forman *imágenes* y *figuras retóricas*; estos elementos están presentes en la narrativa y son fundamentales para la creación artística poética. Por ejemplo, en «El incendio», un cuento de Ana María Matute (p. 79), el protagonista prende fuego a un carro para que la mujer que él ama no se vaya. Antes de describir el acto mismo, la narradora dice: «Algo como un incendio se le subió dentro. Un infierno de rencor». La imagen del incendio tiene valor literal porque representa la acción del fuego, pero también tiene valor figurado al referirse al estado emotivo del joven. Así se establece un equilibrio entre los puntos de referencia internos y externos de la obra. La palabra *infierno* sirve para complementar la significación. Es decir, que la angustia mental del protagonista se compara con un incendio; a esta comparación entre dos cosas usando la partícula *como* o *cual* se le llama en literatura *símil*. De la misma manera

se podría asociar el rencor que el joven siente con la discordia y con el fuego del infierno; esta asociación de significados se denomina *metáfora*.

Cada autor se vale de las convenciones literarias para crear un estilo propio. La originalidad de una obra no se manifiesta en usar formas exóticas, sino más bien en crear nuevas combinaciones de las formas tradicionales o en la manera distinta de ver las cosas cotidianas. Véase, por ejemplo, la introducción de don Francisco Torquemada, en *Torquemada en la hoguera* (1889) de Benito Pérez Galdós (1843–1920):

Voy a contar cómo fue al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas; que a unos les traspasó los hígados<sup>1</sup> con un hierro candente,<sup>2</sup> a otros les puso en cazuela bien mechados,<sup>3</sup> y a los demás los achicharró<sup>4</sup> por partes, a fuego lento, con rebuscada y metódica saña.<sup>5</sup> Voy a contar cómo vino el fiero sayón<sup>6</sup> a ser víctima; cómo los odios que provocó se le volvieron lástima, y las nubes de maldiciones arrojaron sobre él lluvia de piedad; caso patético, caso muy ejemplar, señores, digno de contarse para enseñanza de todos, aviso de condenados y escarmiento<sup>7</sup> de inquisidores. Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó<sup>8</sup> referirles, a don Francisco Torquemada, a quien algunos historiadores inéditos de estos tiempos llaman *Torquemada el Peor*.

<sup>1</sup>(fig.) entrañas <sup>2</sup>ardiente <sup>3</sup>ready for roasting <sup>4</sup>scorched <sup>5</sup>furor <sup>6</sup>executioner <sup>7</sup>advertencia <sup>8</sup>ocurrió

Galdós traza en esta novela el sufrimiento del usurero del siglo XIX, don Francisco Torquemada, por la enfermedad de su hijo y su fracasado esfuerzo por salvarle de la muerte. En el fragmento citado, hay una analogía implícita, tanto al nivel lingüístico como al nivel conceptual. El apellido del protagonista ficticio, Torquemada, lo relaciona con el Inquisidor Tomás de Torquemada, figura de la Inquisición española. Las imágenes de este fragmento se refieren a don Francisco, pero en forma figurada, pues son alusiones al fuego inquisitorial del otro Torquemada. El mensaje es que don Francisco, el usurero, había hecho sufrir a todos los que le debían dinero, de la misma manera que el Inquisidor hizo sufrir a los acusados por la Inquisición, pero ahora es el mismo don Francisco quien sufre. Para enfatizar la maldad del usurero, le llaman *el Peor* para demostrar que fue *peor* que el históricamente cruel Inquisidor. Aquí el discurso galdosiano funciona como transmisor de un mensaje y como artífice creador: se relata algo y este relato se hace de manera original y artística.

### El tema

El tema marca la base ideológica del texto; es, pues, una síntesis o punto de contacto entre la historia y la forma lingüística de una obra literaria. Por *tema* se entiende la idea central o la unidad de los conceptos del texto, tanto como el *valor significativo* —el mensaje fundamental— de estos conceptos. El ejemplo siguiente ilustra este doble sentido. En *Doña Perfecta* (1876), otra novela de Galdós, se presenta el conflicto entre la protagonista, doña Perfecta, encarnación de un conservadurismo antiprogresista e intolerante, y su sobrino Pepe Rey, representante de un antitradicionalismo científico. Dispuesta a sacrificarlo todo por su causa, doña Perfecta es moralmente culpable de la muerte de Pepe Rey. Puede decirse que el tema de esta novela, en su primer sentido, como unidad de conceptos, como idea central del texto, es la intolerancia, o, quizá, el triunfo de la intolerancia.

Ahora bien, cuando se aplica el tema a la experiencia humana y se dice, en el caso de *Doña Perfecta*, que no se debe soportar una actitud intolerante, o que hay que aceptar la posibilidad de modificar la tradición mediante nuevas ideas progresistas, se tiene el valor del tema en su segundo sentido, *valor normativo* o *axiomático*. En otras palabras, se trata de hallar en la obra un *mensaje* determinado. Es importante reconocer que en *Doña Perfecta* se refleja una visión de la España de la época, un país que vacilaba entre el sueño dorado de un imperio católico y la revolución industrial y científica europea. Al plantear el problema, Galdós reacciona en contra del *status quo*, pero sin defender en términos absolutos las tendencias progresistas.

El tema de una obra literaria puede ser *explícito* (expresado de una manera directa) o *implícito* (expresado de una manera indirecta o sutil). En *El conde Lucanor* (1335), una colección de cuentos del siglo XIV, don Juan Manuel (p. 42) escribe al final de cada cuento una moraleja, la cual de forma explícita revela el tema del cuento. Por ejemplo: «No aventuras nunca tu riqueza / por consejo del que vive en pobreza» (Cuento XX) y «Mal acabará el que suele mentir / por eso debemos la mentira huir» (Cuento XXIV).

En «La conciencia», otro cuento de Ana María Matute, se presenta el caso de un vagabundo que llega a controlar los actos de la protagonista y su marido. El vagabundo afirma «lo vi todo», y se nota que los dos tendrán algo que ocultar. En realidad, el vagabundo no ha visto nada, pero con tal amenaza puede dominarlos hasta el extremo de aprovecharse de ellos, asegurando así lo que se dice en el cuento: «Nadie hay en el mundo con la conciencia pura, ni siquiera los niños.» Este cuento es, por consiguiente, un buen ejemplo de tema explícito.

Sin embargo, en la mayor parte de las obras narrativas, el tema está implícito. Se puede formular el tema según el efecto creado por el texto: el énfasis conceptual del autor, la significación de las acciones, lo que pasa con los personajes, los comentarios de los personajes y del narrador. Por ejemplo, volviendo a la obra *Doña Perfecta*, se ve que al hacer triunfar la intolerancia de la protagonista mediante la presentación de los resultados trágicos de la falta de comprensión, Galdós no necesita ofrecer moralejas; el lector puede intuir el tema que se está presentando —la intolerancia. Por eso en el capítulo final de la novela, sólo se necesitan dos oraciones: «Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son.» Lógicamente, si se trata de un tema explícito, los lectores verán de manera clara cuál es el tema. En el caso de un tema implícito, habrá más posibilidades interpretativas, pues cada lector tendrá su propia manera de analizar un texto cuyos mensajes se presenten de forma indirecta.

*La ironía dramática y la ironía circunstancial.* En el tema del cuento «La conciencia» y en el de la novela *Doña Perfecta* se ve cierta *ironía*, pues el cuento se basa en *lo no visto* y la novela en el *triunfo del personaje hipócrita*. A continuación se analizarán otros ejemplos de ironía. En el cuento «El ausente», también de Ana María Matute, la protagonista se da cuenta del amor de su marido, no cuando éste está presente, sino cuando está ausente. Esta inversión de los conceptos de la ausencia y de la presencia —la creación de una situación inesperada— además de ser irónica, es paradójica porque en la *paradoja*, la verdad parece contradecir las leyes de la lógica. Un ejemplo por excelencia de ironía es el mito de Edipo, base de la tragedia de Sófocles (495–406 a.C.), *Edipo Rey*. Edipo se casa con la reina viuda Yocasta y se propone descubrir al asesino del rey, quien es a la vez el ex

esposo de ésta. Irónicamente, el resultado de su búsqueda revela que es Edipo mismo quien ha matado al rey, el cual a su vez era su padre y, por lo tanto, la reina con quien está casado es su madre. De esta forma, el detective y el asesino son la misma persona. Intensifica la ironía de la obra la presencia de un público teatral tan familiarizado con el mito de Edipo como lo estaba el público de Sófo-cles, pues el espectador, o lector, que sabe más que el personaje, puede seguir la progresión dramática con plena conciencia del desenlace. Por eso la ironía se llama *dramática*. Pero hay también otra clase de ironía, la ironía *circunstancial* que tiene lugar cuando el lector no se entera de la situación irónica hasta el momento de la culminación de los hechos. El lector del cuento «El ausente», por ejemplo, no llega a entender la ironía de la ausencia hasta el cambio de actitud de la protagonista.

*El leitmotivo.* Es común notar ciertas variaciones sobre un mismo tema literario dentro de un texto. Los temas (o situaciones o ideas) que recurringen o que se repiten de forma variada se llaman *leitmotivos*. Por ejemplo, en *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer (¿1340?–1400) todos los caminantes narran una historia y el proceso de narrar se convierte en el leitmotivo central de la obra. Un mismo leitmotivo puede presentarse en obras diferentes. Como ejemplo se puede citar el del protagonista que deja que el curso de su vida sea determinado por influencia de las novelas que lee, como es el caso de don Quijote en la novela de Miguel de Cervantes Saavedra (p. 292) y el de Madame Bovary en la obra del novelista francés Gustave Flaubert (1821–1880). De igual modo, se puede señalar como leitmotivo la convención de un personaje literario que pone en duda —dentro del marco de la obra— la superioridad de su creador. Entre los ejemplos de este tipo figuran *Niebla* de Miguel de Unamuno (p. 110) y *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Seis personajes en busca de un autor*) del dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867–1936). En la novela *Niebla* de Unamuno, por ejemplo, hay un debate entre el personaje principal (Augusto Pérez) y el autor (transformado aquí en personaje novelesco, personaje ficticio) para probar quién de los dos es más real. Según algunos críticos, el que triunfa en el debate es Augusto Pérez. Un tema musical también puede servir de leitmotivo. La conocida «Obertura de Guillermo Tell» (de la ópera «Guglielmo Tell» del compositor Gioacchino Rossini [1792–1868]) se ha utilizado en el cine y en la televisión para señalar la llegada del Vaquero Solitario (*The Lone Ranger*).

*La cosmovisión.* Después de haber leído varias obras de un mismo autor, es posible que el lector perciba una relación definida entre sus temas y note que a través de la escritura se revela cierta uniformidad en el pensamiento del autor. Este modo sostenido de concebir la interacción entre los hombres o entre los seres humanos y el universo se llama *cosmovisión* (*worldview*, o *Weltanschauung* en alemán). Por ejemplo, en casi toda la obra de Miguel de Unamuno se ve la preocupación del escritor con el concepto de la muerte y, sobre todo, un intento de resolver su angustia ante el problema de la inmortalidad. Unamuno confronta esta problemática desde múltiples perspectivas tanto literarias como conceptuales y sentimentales. En las obras de otros autores, se ve una clara repetición de temas, como, por ejemplo, las relaciones entre las clases sociales, el papel de la mujer en el matrimonio y dentro de la sociedad en general, el racismo, etcétera, y de esta forma se puede identificar un proyecto unido y unificador por parte del autor. Al reflexionar sobre estos elementos en común, el lector puede percibir la cosmovisión del artista.

## APROXIMACIONES CRÍTICAS AL ANÁLISIS DEL TEXTO

Se le llama *estructura* de un texto a la combinación de todos los elementos literarios, al resultado final. Los críticos emplean varias *metodologías* y *aproximaciones críticas* para analizarla. Las aproximaciones que dependen exclusivamente de la materia textual se llaman *formalistas*, pues se basan en un examen de los aspectos formales de la obra. Otras tienen un punto de enfoque *extratextual* y provienen de una consideración de la obra en función de otro sistema: biográfico, sociohistórico, filosófico, psicológico, lingüístico, etcétera. Un estudio del desarrollo de la trama de una obra o de la perspectiva narrativa o de la creación de imágenes, tendría una base formalista. Al contrario, una comparación entre la temática filosófica de una obra y sus antecedentes teóricos o el análisis de un personaje literario según las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud (1856–1939) o arquetípicas de Carl Jung (1875–1961) o también el análisis de un texto como documento biográfico sobre el autor, tendrían una base extratextual. Las aproximaciones más modernas, tales como el estructuralismo, la semiótica y la fenomenología, se basan en investigaciones lingüísticas y filosóficas. Al analizar los textos literarios ponen énfasis ya sea en la producción de estructuras y significaciones (el *estructuralismo*), en los complejos signos que forman un texto (la *semiótica*), en la relación de la significación a través de presencia y ausencia y en los niveles de diferencia o inconsistencia (la *desconstrucción*), en el papel del lector (la *estética de la recepción*) y en el juego interdisciplinario de textos y contextos (los *estudios culturales* y las múltiples *aproximaciones ideológicas*) y, en términos generales, en el acto complejo y agradable de reflexionar sobre la literatura. (Ver Apéndice 3.)

## PRÁCTICA

1. Analice el *punto de vista* de cada uno de los fragmentos siguientes. ¿Qué tipo de narrador se presenta? ¿primera o tercera persona? ¿Quién habla? ¿el protagonista? ¿un personaje secundario? ¿un testigo u observador externo?
  - a. Call me Ishmael. Some years ago—never mind how long precisely—having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off—then I account it high time to get to sea as soon as I can.  
(Herman Melville, *Moby Dick*, 1851)
  - b. Aquella noche Laura no podía dormir. Pensaba una vez y otra en la modista, en su traje, en el bolso, que había que limpiar para que disimulara un poco las señales del mucho uso, pero sobre todo en el sombrero.  
...Don Manuel, mientras tanto, pensaba: «Estos subalternos, estos subalternos... Fue una debilidad mía invitarle.»  
(Felicidad Blanc, «El cock-tail», 1947)

(Felicidad Blanc, «El cock-tail», 1947)

## Identificaciones

1. Homero
2. «El Cid»
3. *La Celestina*
4. *La vida del Buscón*
5. el Inca Garcilaso de la Vega
6. *El periquillo sarniento*
7. la novela regional o costumbrista
8. la novela de tesis
9. Jorge Isaacs
10. las *Tradiciones peruanas*
11. 1888
12. el «Boom» literario
13. Unamuno
14. las narrativas «telúricas»
15. la «nouvelle vague»
16. Laura Esquivel

## EL CUENTO: GUÍA GENERAL PARA EL LECTOR

1. ¿Quién es el autor del cuento, y a qué época (y movimiento o tradición literaria) pertenece?
2. ¿Quién narra el cuento? ¿Es fidedigno el narrador o, por el contrario, es un narrador indigno de confianza? ¿Hay un narratorio?
3. ¿Cuál es el marco escénico?
4. ¿Se pueden aplicar los seis elementos generales de la trama a este texto?
5. ¿Cómo se presentan los personajes del cuento?
6. ¿Cuáles son las características principales del lenguaje del cuento? ¿Hay descripciones? ¿narración de acciones? ¿diálogo? ¿Se emplea el lenguaje figurado? ¿Cuáles son los leitmotivos más importantes?
7. ¿Cuál es el tema del cuento? ¿Está explícito o implícito?
8. ¿Qué relación existe entre fondo (mensaje) y forma en el cuento?
9. ¿Qué elementos se destacan más en el estilo del cuentista?
10. ¿Qué impresión le causa a usted como lector este cuento?
11. ¿Qué maneras hay de aproximarse críticamente al texto?

## LA NOVELA: GUÍA PARA EL LECTOR DE SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR

1. ¿Quién narra la novela?
2. ¿Cuál es el pretexto de la composición? ¿A quién está dirigida?
3. ¿Cuál es el marco escénico de la novela y qué valor simbólico tiene?
4. ¿Cómo se marca el paso del tiempo narrativo?
5. ¿Qué tipo de progresión se nota en los personajes de la novela?
6. ¿Qué técnicas narrativas y descriptivas se utilizan para presentar al protagonista de la novela?
7. ¿Qué elementos lingüísticos sobresalen?
8. ¿Cuál es el tema de la obra, y de qué manera se presenta?
9. ¿Qué relación existe entre las conclusiones de la narradora y las de usted como lector del texto?
10. ¿Qué papel desempeña Unamuno en su novela (*novela*)?
11. ¿Cuáles son los elementos más característicos del estilo de Unamuno?
12. ¿Qué efecto(s) produce la lectura de *San Manuel Bueno, mártir*?
13. ¿Cuáles serían las aproximaciones críticas más apropiadas para el estudio de esta novela?