

TEXTOS NARRATIVOS

Una narración es un texto en el que se cuentan hechos, reales o imaginarios, en los que interviene uno o varios personajes. Si los hechos son rigurosamente reales estamos, por ejemplo, ante una crónica periodística o ante un estudio histórico, que tienen sus propias exigencias formales. Pero estos apuntes pretenden estudiar principal y casi exclusivamente textos narrativos literarios (novelas y cuentos), en los que la ficción es predominante, aunque pueda contener en distinto grado acontecimientos reales.

COMPONENTES DE LA NARRACIÓN

Para que haya un texto narrativo propiamente dicho es imprescindible que tenga los siguientes componentes:

1. Un narrador, persona o voz que cuenta la historia y que no tiene por qué coincidir con la persona física del escritor, es decir, no tiene por qué mostrar las opiniones y valores del autor. Este narrador nos aportará el *punto de vista* de la narración.
2. Unos *personajes* imaginarios (aunque pueden incorporar rasgos de personas reales).
3. Una *acción*, es decir, una serie de acontecimientos que vive el protagonista y en los que tiene que desenvolverse, superando generalmente –o al menos intentando afrontar– los conflictos y dificultades que se le presenten. La suma de estos acontecimientos, que se pueden presentar en diversas formas de orden, forma el *argumento* de la narración. Lógicamente, la acción y el argumento se apoyan en una *estructura*.
4. Un *tiempo* en el que se desarrollan los acontecimientos, ya que éstos tienen una duración determinada.
5. Uno o varios *espacios* o lugares (reales o ficticios) donde se desarrollan los acontecimientos.
6. Un *final* o cierre de la narración.

EL PUNTO DE VISTA

Toda narración la cuenta alguien individual, con su carga de experiencias, valores, opiniones y prejuicios. Recordemos que el autor que escribe es una persona y el narrador que cuenta es «otra», es decir, el autor puede inventarse (de hecho, es lo más frecuente) alguien que cuente los hechos desde su propia perspectiva, que no tiene que coincidir necesariamente con la de la persona física que escribe.

El punto de vista se manifiesta en el uso de las personas gramaticales, y por tanto puede emplearse la primera, la segunda o la tercera.

1. En la narración en *primera persona* el texto adopta la forma *autobiográfica*. Puede darse, a su vez, de dos formas:
 - a. *Narrador protagonista*. el narrador es el personaje principal del relato, y va contando su vida. El ejemplo más conocido en la literatura española es el *Lazarillo de Tormes*.
 - b. *Narrador testigo*. el narrador es un personaje de la narración, pero no el más importante, sino que nos va contando los acontecimientos a los que asiste desde su posición. Ejemplos podrían ser los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós (1843-1920), narrados por Gabriel Araceli (un personaje ficticio creado por Galdós y que se desenvuelve entre personajes históricos que aparecen como personajes de sus novelas) o la conocida novela *Veinte mil leguas de viaje submarino* de Julio Verne (1828-1905), en la que el protagonista es el Capitán Nemo y el narrador el profesor Pierre Aronnax, que cuenta sus aventuras a bordo del *Nautilus*.
2. La narración en *segunda persona* es muy poco frecuente. En ella un narrador en primera persona desdobra su personalidad para «contemplarse a sí mismo desde fuera». Por ejemplo, en *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo (n. 1931), el autor alterna el uso de las tres personas gramaticales en su narración, para ofrecer una visión poliédrica y variada de los lugares, las personas y los acontecimientos.
3. La técnica más habitual es el empleo de la *tercera persona*. En ella los acontecimientos son expuestos por un narrador externo a los hechos, pero que puede a su vez adoptar cualquiera de estas dos modalidades:
 - a. El *narrador omnisciente*, propio de las novelas del Realismo, conoce al detalle todos los entresijos de los personajes, y los «mueve» como si fueran marionetas, llevándolos de un lado a otro y vertiendo opiniones y juicios sobre su comportamiento, e incluso dirigiéndose de vez en cuando, en primera persona (del singular o del plural) al lector para «guiarlo» por el texto. La inmensa mayoría de las novelas de Pérez Galdós responden a esta técnica.

- b. El *narrador objetivo*, por su parte, empezó a mostrarse en el Naturalismo y, conociendo por supuesto todos los rincones de la historia y sus personajes, cuenta los sucesos pero se abstiene de hacer comentarios o juicios sobre ellos: deja, pues, que sea el lector el que juzgue y saque sus propias consecuencias. Ejemplos muy distintos, pero todos sensacionales, de esta modalidad podrían ser las novelas *La Regenta* del español Leopoldo Alas «Clarín» (1852-1901), *La colmena* de Camilo José Cela (1916-2002) y *A sangre fría*, del norteamericano Truman Capote (1924-1984).
4. Un caso especial que hay que mencionar es el del llamado *autor-editor*. Se trata de relatos en los que el autor hace constar al principio del texto que él no es el autor del mismo, sino que simplemente se encontró unos papeles viejos (o, por ejemplo, una colección de cartas) que contenían la historia y que, como ésta le pareció interesante, decidió publicarla haciéndole unas mínimas correcciones formales. Es mentira, obviamente, pero el recurso le sirve al autor para eludir la responsabilidad directa sobre el texto, como para distanciarse de ella queriendo mostrarla como asunto ajeno a él. En esta modalidad se escribieron novelas como *Pepita Jiménez* de Juan Valera (1824-1905) o *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (1916-2002).

LOS PERSONAJES

Los personajes son el centro del relato. Siempre son personas humanas, porque incluso cuando son, por ejemplo, seres fantásticos (dioses, monstruos mitológicos, etc.), animales que hablan o incluso robots o máquinas pensantes (como en los relatos de ciencia-ficción), siempre son en realidad representaciones –al menos simbólicas– del ser humano.

Por su *jerarquía* o importancia, los personajes pueden ser:

1. El *protagonista* (uno o dos, en cualquier caso muy pocos) es el personaje más importante, y toda la acción de la novela gira en torno a él (o a ellos si son más de uno).
2. Los *personajes secundarios* ayudan al protagonista, se oponen a él o simplemente lo contemplan sin intervenir.
3. El *antagonista*, cuando lo hay, es el rival del protagonista, y pretende impedir que éste logre sus objetivos.
4. Ocasionalmente puede haber relatos en los que no haya un protagonista claro; son historias en las que el protagonismo se reparte entre numerosos personajes sin que ninguno destaque en especial. Se habla entonces de *protagonista colectivo*, y es evidente que la intención del autor en ese caso es presentar a una sociedad, o a un sector numeroso de ésta, como protagonista de la historia.

Por otra parte, y como los personajes viven en el tiempo en que se desarrolla su andadura, o sea, están sometidos a los *efectos del paso del tiempo*. En este sentido, hay dos tipos de personajes:

1. A algunos personajes no parece que les afecte este paso del tiempo, pues siempre piensan y se comportan igual: en suma, no evolucionan psicológicamente (a veces tampoco físicamente). A éstos se los denomina *personajes planos* y son menos creíbles, menos «humanos» por así decirlo, que los que sí evolucionan y cambian, porque la evolución y el cambio forman parte de la naturaleza. *Personajes planos* son, por ejemplo, los de las series de televisión (Homer Simpson sigue teniendo el mismo aspecto y las mismas manías que cuando empezó la serie hace más de veinte años); en la literatura, son planos los héroes épicos (*Poema de Mio Cid*), los personajes de los libros de caballerías (*Amadís de Gaula*), de las novelas pastoriles (*La Galatea* de Cervantes) o algunos protagonistas de la picaresca (*El Buscón* de Quevedo).
2. A los personajes en los que se puede apreciar una evolución psicológica, en su forma de pensar y comportarse, y por supuesto también en su físico, se les llama *personajes redondos*. Aunque ya el protagonista del *Lazarillo de Tormes* muestra una cierta evolución, el primer gran personaje redondo de nuestra literatura es Don Quijote, que a lo largo de la novela va modificando de forma muy gradual su planteamiento inicial, hasta que muere después de recobrar la cordura.

Muchas veces, el conflicto que da origen a una novela o relato más o menos largo se debe al choque entre un personaje *plano* y uno *redondo*, es decir, entre alguien que se mantiene insensible a la posibilidad del cambio y alguien que lo siente y lo ejercita. Es el caso, por ejemplo, de *Doña Perfecta* de Pérez Galdós.

En realidad, todas las grandes novelas de la época moderna, desde el *Quijote*, se basan en historias de *personajes redondos*.

La *caracterización de los personajes*—en especial de los más importantes— se puede hacer básicamente por tres vías, que por lo general suelen complementarse, es decir, no es habitual que el narrador utilice sólo una o dos de las siguientes:

1. Su *aspecto físico y su forma de pensar*, que se dan a conocer por medio de descripciones (proso-pografía, etopeya o retrato)
2. Su *comportamiento* o forma de actuar: manías, costumbres, gustos, reacción ante las adversidades...
3. Sus *palabras*, que conocemos a través de los diálogos (sean éstos en estilo directo o indirecto).
4. Sus *pensamientos*, que el narrador puede hacernos llegar mediante el estilo indirecto libre o mediante el *monólogo interior*, en el que los pensamientos fluyen con libertad, quedando desconocidos para los demás personajes pero conocidos por el lector.

LA ACCIÓN Y EL ARGUMENTO

Salvo excepciones, lo que hace que una novela —o cualquier texto narrativo— nos guste o no nos guste es el argumento, la serie de acontecimientos que se nos cuentan.

Como todos los textos, especialmente si tienen cierta extensión, las narraciones pueden presentar una *estructura externa*, que distribuye su contenido en capítulos. Si el texto es muy extenso, éstos pueden agruparse en unidades superiores (libros, partes...). La conocidísima novela *Los miserables*, de Victor Hugo (1802-1885), tiene más de mil páginas (en la edición que yo tengo son 1.350), de modo que el autor divide su novela en cinco partes, cada una de las cuales se subdivide a su vez en «libros» y cada «libro» en un número variable de capítulos.

Obviamente, con la división en capítulos el autor pretende individualizar cada episodio, pero lo realmente importante es la *estructura interna* de un texto narrativo, la agrupación de episodios en torno a unos cuantos bloques marcados por algún acontecimiento de especial relevancia que dé paso a una nueva sección. La *estructura externa* y la *estructura interna* pueden coincidir, pero no es necesario y casi nunca se da esta coincidencia.

El argumento es, pues, es una serie de sucesos que se tienen que exponer en un determinado *orden*. Éste se puede presentar de varias formas:

1. Lo más convencional es que el argumento presente un *orden lineal*, es decir, que los acontecimientos se narren en el mismo orden en que ocurrieron: si, por ejemplo, se cuenta la vida de una persona, se cuenta primero el nacimiento y la infancia, después la juventud, a continuación la madurez... Es lo más habitual, y este orden se da en novelas como el *Lazarillo*, el *Quijote*, *Madame Bovary*, *El camino*, *La colmena*...

Las historias con orden lineal son las que contienen la clásica estructura de *exposición, nudo y desenlace* presentados por este orden.

2. A veces se presenta la narración *in medias res*, es decir, en un momento más o menos avanzado de la historia, para posteriormente contar lo que había ocurrido al principio y volver después al punto en que se había empezado. La novela *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez (n. 1928), que empieza cuando el protagonista, a punto de ser fusilado, recuerda su infancia y su familia, lo que le lleva muchas páginas antes de que volvamos a «verlo» ante el pelotón de fusilamiento (que finalmente no lo ejecuta, por cierto).
3. Este retroceso en la narración se denomina *flash-back*, y en él se cuenta un suceso ocurrido antes del comienzo de la historia que se narra, o al menos antes del momento en que se interrumpe la narración para volver la vista atrás. Por supuesto, el *flash-back* puede darse también en novelas de orden lineal, para complementar con datos anteriores lo que se está contando. Muchas novelas conocidas tienen uno o varios *flash-backs*, por ejemplo *La Regenta* de Leopoldo Alas «Clarín».
4. En teoría, puede incluirse también el llamado *flash-forward*, que viene a ser la inversa del *flash-back*, es decir, la prolepsis o anticipación de un suceso que se anuncia antes de que ocurra. Suele darse, sin embargo, con mucha menos frecuencia que el *flash-back*, ya que al lector no le gusta que se le adelanten los acontecimientos, ya que así pierde fuerza la intriga y el interés de la lectura. Podría servir de ejemplo la novela *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, porque, además de en el título, ya en primera línea se dice: «*El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las cinco y media de la madrugada*»: desde la primera línea, sabemos que ese día lo iban a matar.

5. Otra modalidad posible es la llamada *estructura circular*, en la que los acontecimientos se narran varias veces, avanzando la acción y volviendo varias veces hacia atrás. Puede despistar al lector poco habituado, pero es una forma de presentar el mismo suceso desde distintos puntos de vista o aportando en cada aparición nuevos datos y circunstancias. Ejemplos característicos y magistrales de esta modalidad son *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez y *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1928-2012).

EL TIEMPO

Todas las historias ocurren en el tiempo, de hecho una historia es una sucesión de hechos que ocurren siempre uno detrás de otro (aunque no se narren en este orden o aunque algunos sean simultáneos; en este último caso, salvo escasísimas excepciones, también se narran uno detrás de otro). [Hay algún caso especial en la llamada «novela experimental», en la que el autor cuenta a la vez dos hechos que ocurren al mismo tiempo, por ejemplo poniéndolos en dos columnas verticales y paralelas: es lo que hace Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) en su novela *Tigre Juan o el curandero de su honra*, que expone en paralelo lo que hace una mujer que ha abandonado a su marido al mismo tiempo que la reacción de éste cuando se da cuenta de su ausencia; en cualquier caso, el lector no puede leer las dos a la vez, de modo que el experimento no pudo cumplir su objetivo.]

En los textos narrativos conviene distinguir las dos formas de presencia del tiempo:

1. Se llama *cronología externa* al momento histórico real en que se inserta una historia (aunque ésta sea ficticia). Por ejemplo, la acción de la novela *Bailén*, perteneciente a los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós, se sitúa en el verano de 1808. Lo que en ella se cuenta no es rigurosamente histórico, pero en su texto se habla de hechos reales ocurridos en ese año; *La colmena* de Camilo José Cela, por su parte, expone la vida en el Madrid de la posguerra inmediata (años 40 del siglo XX).
2. También es, a su manera, *cronología externa* la que enmarca las historias fantásticas que empiezan diciendo «Érase una vez, hace muchos años...», aunque lógicamente en este caso haya que hablar más propiamente de *ucronía*, es decir, un «tiempo irreal, tiempo fuera del tiempo».
3. La *cronología interna*, que es la que a nosotros nos interesa, trata de responder a las siguientes preguntas:
 - a. *¿Cuánto tiempo «dura» la historia que se narra? Es decir, ¿cuánto tiempo pasa desde la primera página hasta la última? Para responder, basta hacer un seguimiento más o menos minucioso de los saltos en el tiempo que se van exponiendo, y sumando los resultados. Generalmente, el autor da pistas en este sentido, con expresiones como «Una semana más tarde...» o detalles como «los primeros fríos del invierno...». No es imprescindible, y muchas veces no es posible, detallar hasta el último minuto, o hasta el último día, cuánto tiempo pasa en una novela, pero sí es posible hacer una aproximación bastante exacta de la duración. Hay novelas cuya acción se extiende mucho tiempo, como *Cien años de soledad* de García Márquez, que cuenta la historia de tres generaciones, lo que supone un siglo más o menos; lo mismo ocurre en *Los Buddenbrook*, del alemán Thomas Mann (1875-1955), que desgrana en varias décadas la historia de toda una dinastía de comerciantes; otras, en cambio, siendo extensísimas, cuentan sucesos que duran muy poco tiempo: es el caso del célebre *Ulises* del irlandés James Joyce (1882-1941), que en la edición española tiene 900 páginas y cuya acción dura... sólo un día.*
 - b. *¿Cómo se distribuye el paso del tiempo a lo largo de una narración? Para contestar a esta pregunta hay que recordar que, del mismo modo que los seres humanos reales vivimos en el tiempo, los personajes de las narraciones también. Y al igual que las personas de carne y hueso no percibimos el paso del tiempo como algo uniforme, sino que unas veces creemos que va deprisa y otras va despacio, en los textos narrativos literarios el tiempo es elástico, es decir, puede haber pasajes muy extensos de una novela en los que transcurra un periodo de tiempo corto y otros muy cortos en los que se sintetice el paso de varios años. De este modo, se puede comprobar en qué partes la acción se acelera –mucho acción en poco tiempo– y en qué otras se demora o incluso se detiene –por ejemplo por medio de descripciones detalladas o de análisis minuciosos de la psicología del personaje. Un ejemplo ideal de esta flexibilidad del tiempo narrativo se puede apreciar en la ya citada novela *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann, en la que un capítulo bastante extenso se dedica a narrar lo ocurrido en sólo una hora de clase de un joven personaje, mientras que en otro, de aproximadamente la misma extensión, se narra su enfermedad y muerte, que abarcan varias semanas.*

Por supuesto, la más importante es la *cronología interna*, ya que es la que nos permite distinguir qué episodios o momentos prefiere destacar el autor, al tiempo que nos muestra su habilidad para describir con detalle –o en pocas palabras, según su intención– las situaciones, los estados de ánimo y los procesos.

EL ESPACIO

Al igual que los seres humanos estamos inmersos en el tiempo, necesitamos un espacio, un lugar, para vivir y desarrollar nuestras actividades. Lo mismo les ocurre a los personajes de las narraciones, de ahí la importancia del *espacio* para situar una historia.

El espacio se da a conocer exclusivamente mediante la descripción topográfica. Ésta, como sabes, puede ser panorámica, de detalle o de travelling. En cualquier caso, en ella son fundamentales los nombres y los adjetivos.

Ten en cuenta que el espacio en que se desarrolla una historia puede condicionar su desarrollo, interviniendo de forma positiva o negativa en el resultado de los acontecimientos. Por ejemplo, sería impensable la historia de Don Quijote en un entorno que no fuera el de La Mancha, del mismo modo que en novelas como *La Regenta* o *La Colmena* ciudades como Vetusta (=Oviedo) y Madrid, respectivamente, son algo más que el mero escenario donde ocurren los hechos.

El lugar en que se desarrolla una historia puede ser real, como en los ejemplos que acabamos de ver; pero también hay en la literatura espacios míticos, que no responden a un sitio real pero que cobra significado y protagonismo por la acción de los personajes y el protagonismo que a dicho lugar le otorga el autor. La ciudad de Macondo no existe, pero es el lugar de referencia mítico de la ya citada novela *Cien años de soledad*, de García Márquez.

Aparte de esta ambientación que podríamos llamar «*mayor*» (una ciudad, una región) el autor puede destacar lugares más pequeños pero que pueden ser importantísimos: un dormitorio, un despacho, un patio, una plaza, un monasterio, una calle... En *Rinconete y Cortadillo*, de Miguel de Cervantes (1547-1616), aunque la mayor parte de la poca acción que tiene se sitúa en Sevilla, el lugar más importante es el patio de Monipodio.

EL FINAL

Toda historia tiene un final, porque todo lo que hacen los seres humanos lo tiene. Eso no quiere decir que las historias que se cuentan en los textos narrativos tengan necesariamente que mostrar el final de esa historia. Por tanto, se puede hablar de dos tipos de finales:

1. Se llama *final cerrado* aquel en que ocurre uno de los tres siguientes supuestos:

- a. Se recupera el orden inicial, se vuelve a una situación armónica que se rompió y cuya recuperación es el objetivo principal del protagonista.
- b. Se soluciona el conflicto pero no se vuelve al punto de partida, sino que se abre una nueva situación que no se cuenta porque no se considera necesario o útil. Es el caso de los típicos cuentos infantiles que terminan diciendo: «...y fueron felices y comieron perdices».
- c. El protagonista muere y por tanto se acaba su peripecia vital. O es el antagonista el que fallece, y el protagonista ya no tiene necesidad de seguir luchando con él.

2. En cambio, se habla de *final abierto* cuando no quedan completamente resueltos todos o algunos de los conflictos o situaciones que se han originado en el relato. En cualquier caso, para cerrar una historia sí ha tenido que haber un cierto nivel de cierre, ya que no sería un buen relato el que dejara las situaciones y conflictos en pleno *ruido*, por eso mismo, podemos hablar de que dentro de los *finales abiertos* hay grados, es decir, unas veces queda resuelto casi todo, aunque el punto final nos deje a un personaje en una situación evidentemente transitoria –es lo que ocurre en *La Regenta*, en cuya última línea el autor deja a la protagonista desmayada en el suelo de la catedral-, y otras son muchos más los cabos que quedan sin atar.

Es habitual –pero no obligatorio– que en las narraciones largas, como las novelas, se den los *finales cerrados* con mucha más frecuencia que en las narraciones cortas, como los cuentos: éstos, por su brevedad, son aceptados fácilmente por el lector como fragmentos de posibles historias más largas, por lo que comprenden con más benevolencia los *finales abiertos*, aunque por supuesto también hay cuentos que tienen argumentos completos y cerrados.

Normalmente, el lector poco experimentado suele quejarse de los finales abiertos, ya que por un lado le dejan sin saber qué ocurriría y, por otro, le obliga a discurrir por sí mismo. Pero la maestría de un autor, a la hora de poner el punto final, consiste en saber hasta qué punto puede tensar esta cuerda ante el lector.