

## *El comentario de textos: La Novela*

Cristina ALONSO LAFUENTE

I. E. S. «Emperatriz María de Austria»

### **Resumen**

La novela es un género difícil de definir, y ya desde sus orígenes y su propio nombre. Ya Cervantes hablaba de ella como de «escritura desatada». El artículo que va a continuación, aparte de bucear con amor en esos mágicos mundos, presenta sus principales elementos caracterizadores (acción, punto de vista, personajes, espacio, tiempo); analiza los componentes característicos de la novela, y nos ofrece un procedimiento para mejor comprensión y disfrute de su lenguaje.

*PALABRAS CLAVE: La novela como género. Concepto de novela. Cómo acercarnos al análisis de la novela.*

### **Abstract**

It is difficult to define the novel from the point of view of its origin and name. Cervantes used to refer to it as 'wild writing'. The present article, besides trying to dive deep with love into this magical world, presents its main characterizing elements (action, point of view, characters, space, time). It also analyses the characteristic components of the novel and offers us a process for a better understanding and enjoyment of its language.

*KEY WORDS: The novel as genre. The concept of novel. How to approach the analysis of the novel.*

## Résumé

Il est difficile de définir le genre «roman» tant de par ses origines que par son appellation. Cervantes en parlait déjà comme d'une «écriture hors normes». L'article qui suit prétend d'une part explorer avec amour ces mondes magiques et, d'autre part, présenter ses principaux éléments (action, point de vue, personnages, espace, temps). Il en analyse les composantes caractéristiques et offre une démarche pour une meilleure compréhension et jouissance de son langage.

*MOTS-CLÉS: Le roman en tant que genre. Le concept de «roman». Approche de l'analyse du roman.*

La novela es, dentro de los géneros narrativos, el de más difícil definición, pues sus perfiles borrosos, su gran flexibilidad formal, permiten que se incluyan en él obras tan heterogéneas como el *Amadís de Gaula*, *La Dorotea*, de Lope, el *Guzmán de Alfarache*, de Alemán, el *Quijote*, *Niebla*, de Unamuno, los *Episodios nacionales*, de Galdós, *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, el *Ulises*, de Joyce, *Rayuela*, de Cortázar...

Su carácter «abierto», su «permeabilidad», hacen, como han observado no pocos críticos, que tenga algo o mucho de «cajón de sastre»<sup>1</sup>, «de género subsumidor y metamorfoseador de otros géneros, de especie quebrantadora y superadora de reglas, de «escritura desatada», como Cervantes quería»<sup>2</sup>. No obstante, si atendemos a las manifestaciones de diversos críticos, podemos concluir que la novela es un relato ficticio o relato de hechos imaginarios, que admite cualquier extensión (para Forster, no inferior a cincuenta mil palabras), cualquier tema y cualquier estructura y acepta, respecto a su tono inspirador, tanto lo épico como lo dramático, lo lírico tanto como lo trágico o lo cómico y, por supuesto, la combinación y mezcla de tonos diversos<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> En este sentido podemos interpretar la ambigua definición de Cela: «novela es todo aquello que es editado en forma de libro, admite, debajo del título y entre paréntesis, la palabra «novela»» (Prólogo a *Mrs. Cadwell habla con su hijo*).

<sup>2</sup> Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 61.

<sup>3</sup> Lo podemos corroborar en Francisco Ayala, *La estructura narrativa*, Barcelona, Ed. Crítica, 1984, p. 89; en E.M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Ed. Debate, 1983, p. 12; y en Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989, 5.ª ed., pp. 30-38.

En el nacimiento de la novela —término que deriva del italiano «novella»: las cosas nuevas, las nuevas historias—, en los albores del Renacimiento, confluyen materiales narrativos diversos (de origen oriental, del mito, de la epopeya, del folklore, de la literatura religiosa...) que dan lugar a una nueva expresión artística que abre «un cauce literario a las percepciones imaginativas del mundo en torno y a las intuiciones acerca del destino que dentro de él corresponde al ser humano»<sup>4</sup>.

En su evolución hasta alcanzar su plenitud en el siglo XIX con el Realismo y el Naturalismo, se reconoce que la novela picaresca y Cervantes ejercieron una influencia decisiva en la creación de la novela moderna europea, pues suponen, frente a la novela idealista renacentista (pastoril, de caballerías, morisca...), un paso decisivo hacia el realismo tanto en la ambientación como en la motivación psicológica de los personajes o en el enfrentamiento de actitudes vitales.

La novela creció desnuda de prestigios y, durante mucho tiempo, se la consideró como algo inferior, como vulgar literatura de entretenimiento, subproducto propio para aliviar ocios de lectores nada exigentes en un plano intelectual o estético. Quizás por ello, a finales del siglo XIX, se produjo una fuerte reacción que tenía como meta conseguir para el género esas negadas o discutidas cualidades intelectuales y estéticas, subrayando aquellos aspectos o valores antes negados: su densidad intelectual (lo cual explica el rigor de la novela humanística a lo Mann, Broch, Musil...) y sus valores formales (lo cual justifica la obsesión por la técnica, por la composición, por la estructura, tan evidente en la novela del siglo XX).

La intelectualización de la novela ha traído como consecuencia la desaparición o desgaste de los viejos prejuicios por los cuales equivalía a perder el tiempo el consumir horas en la lectura de ficciones sin fuste ni trascendencia. La lectura de novelas resulta una tarea intelectual seria que exige del lector una nueva actitud: que no busque en ella sólo su potencialidad para que le brinde una ventana donde, escapándose al quehacer cotidiano, se instale con la imaginación en un mundo ajeno o, al menos, satisfaga su curiosidad por saber de ajenas vidas, sino también sea capaz de detectar la especificidad de la obra literaria y la complejidad de sus técnicas, que le exigen bastante y lo convierten, de pasivo espectador de unos hechos, en sujeto casi implicado en ellos, puesto que no cabe la cómoda postura que la descripción tradicional permitía, sino que debe ser sustituida ahora por una tensión en la lectura que hace de ésta una cosa viva y fluente en contemporaneidad con el lector.

---

<sup>4</sup> Francisco Ayala, *Ob. cit.*, p. 135.

## 1. Elementos caracterizadores de la novela

La novela, como ya señalamos, narra una historia ficticia formada por una serie de acciones, desarrolladas por unos personajes en un espacio y en un tiempo y seleccionadas por un narrador que establece una perspectiva o punto de vista particular. De ello, pues, se deduce que sus rasgos caracterizadores son la acción, el punto de vista, los personajes, el tiempo y el espacio.

### a) *La acción*

La novela en tanto narración de una historia ficticia está formada por una serie de acciones o sucesos que se desarrollan en el tiempo y se alimentan de las interrelaciones de los personajes entre sí y de los personajes en el ambiente. Esta acción novelesca (o trama) representa el flujo y urdimbre de la vida misma y suscita en el lector una ancestral actitud de intriga, de curiosidad, similar a la del sultán ante los relatos de Scherezade.

Las acciones se someten a una estructura —manera en que aparecen organizados los elementos que integran la novela—, que no está determinada por el curso de la acción, sino que depende fundamentalmente del punto de vista del narrador y de las técnicas que éste adopte. La estructura interna, entonces, puede manifestarse en una trama homogénea con una ordenada división externa a base de libros, partes y capítulos más o menos largos y uniformes o descompensados para buscar algún efecto estilístico determinado, o en una unidad que aglutina elementos más o menos complejos (digresiones, incisos, tramas paralelas, narraciones secundarias...) que el lector debe deslindar. De forma general, la novela tradicional o «clásica» prefiere la trama homogénea, mientras que la novela moderna opta por la trama heterogénea.

La organización de la acción o trama permite distinguir:

- *Novelas cerradas*: su trama está claramente delimitada con principio, medio y fin. El novelista presenta metódicamente a los personajes y describe los ambientes en que viven y obran, narrando una historia desde su comienzo hasta su epílogo. Suele haber un episodio central, un acontecimiento que constituye algo así como el clímax de toda la trama, y después del cual la historia narrada se dirige necesariamente hacia un epílogo. El lector acaba conociendo la suerte final de todos los personajes y las últimas consecuencias de la trama novelesca, pues el autor, en un breve capítulo final, en actitud retrospectiva, suele

informarle resumidamente acerca del destino de los personajes relevantes de la novela.

- *Novelas abiertas*: no existe una trama con principio, medio y fin bien definidos. Los episodios se suceden, se interpenetran o se condicionan mutuamente, pero no forman parte de una acción única englobante. El autor no explica el destino definitivo de los personajes ni el epílogo de la trama, con lo que el lector primario que sólo busca saciar su curiosidad, experimenta, en general, gran desilusión.

El análisis de las tramas ha dado lugar a la distinción de tipologías novelescas (novelas bizantinas, novelas de aventuras, novelas de amor, novelas policíacas...) y a la identificación de algunas fórmulas estructurales frecuentes como la aparición de un marco introductor que actúa de elemento de cohesión; el viaje, que facilita la textura episódica; el motivo de la búsqueda —del nombre, del padre, de algún misterioso tesoro...—, lo que implica la superación de una serie de obstáculos capaces de probar las virtudes del héroe; la de la historia de una educación o novela-aprendizaje que suele también conllevar la estructura episódica y la forma autobiográfica<sup>5</sup>.

#### b) *El punto de vista*

El punto de vista se relaciona directamente con la perspectiva —omnisciente, objetivista o intimista— que adopte el narrador, lo cual afecta no sólo a la elección del modo verbal y de determinada persona (1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> o 3.<sup>a</sup>), sino también a la estructuración misma del relato, puesto que atañe al modo de presentar y construir la narración, al ángulo específico de la visión o punto de vista a través del cual se enfocan los personajes y los acontecimientos. Veamos brevemente las diversas posibilidades:

Uso de la tercera persona: visión desde fuera

La visión omnisciente es característica de un narrador que, desde fuera de los sucesos novelescos, asume las dimensiones de un ser omnisciente en relación con los personajes y los acontecimientos de la obra. La presencia de este autor demiurgo se manifiesta principalmente en los comentarios y juicios que hace

---

<sup>5</sup> Para un mayor análisis de este punto véase la ya citada obra de Baquero Goyanes.

constantemente acerca de los personajes y de los hechos narrados, así como en las interferencias demasiado directas en la conducción de la trama. Ello conlleva el predominio de la descripción, el comentario y la narración propiamente dicha en detrimento del diálogo y de la actuación directa de los personajes, como puede comprobarse en la mayoría de las novelas del siglo XX.

Pero este narrador omnisciente es criticado y combatido por los novelistas a partir de la 2.<sup>a</sup> mitad del s. XIX, pues abogan por un método objetivo de la construcción de la novela que consiga una cierta sensación de objetividad e imparcialidad. Para ello, aun manteniendo el empleo de la tercera persona, eliminan la presencia demiúrgica del autor y dejan actuar a los personajes sin la constante interferencia del narrador que se contenta con describir desde fuera sin permitirse ninguna filtración de su voz, ningún latiguillo del tipo de «nuestro héroe», «como dijimos»...

#### Primera persona: visión subjetiva

La primera persona es la apropiada para la visión intimista, pues da apariencia de experiencia vivida, de autenticidad. Se trata de una fórmula muy frecuente que ofrece muy diversas posibilidades según el «yo» del narrador se identifique con el personaje central de la novela con lo que ésta se transforma en una especie de diario íntimo, de autobiografía o de memorias; o con algún personaje secundario que cuenta y describe acontecimientos en que ha intervenido como comparsa, o de los que ha tenido conocimiento.

- a) La novela en que el «yo» del narrador se confunde con el personaje principal es, generalmente, una narración de carácter introspectivo que concede atención particular al análisis de las pasiones, de los sentimientos y de los propósitos del protagonista, descuidando no sólo la representación de los ambientes sociales, sino también, en cierta medida, la caracterización de los otros personajes. Esta técnica establece una especie de complicidad entre el narrador y el lector, una relación de conmovida simpatía muy semejante a la que se instaura, en la vida real, entre un hombre que cuenta sus aventuras, sus desilusiones o sus triunfos, y otro que escucha.
- b) Cuando la identificación es con un personaje secundario, se pierde el sentido de complicidad íntima, de comunicación directa entre la historia del narrador y el lector. La tabulación adquiere objetividad acentuada: el narrador es sólo un testigo de los acontecimientos y permanece, por lo tanto, fuera de la interioridad y de la motivación profunda de los actos del personaje principal.

De entre todos los procedimientos utilizados para manifestar la subjetividad (cartas, diarios, confesiones...), destaca el monólogo interior, difundido a partir del *Ulises* (1922), del irlandés James Joyce, debido a que revela el autoanálisis del personaje (él mismo manifiesta sus ideas, preocupaciones y pensamientos sin que haya un interlocutor que le responda) o hace aflorar su inconsciente mediante el flujo de conciencia que trata de reproducir las asociaciones automáticas e incontroladas de la mente humana, lo que conlleva la yuxtaposición de pensamientos íntimos, desmembrados, sin enlaces lógicos (al menos en apariencia). Famoso ejemplo de ello es, al final de *Ulises*, el de la desvelada Molly Bloom cuyo fluir mental, reflejado sin pausas, sin puntuación, está lleno de fuertes expresiones, de evocación de actos de desnuda crudeza.

El monólogo interior puede utilizarse de forma exclusiva, determinando la estructura del relato, como en *Cinco horas con Mario* (1966), de Delibes, y *La lluvia amarilla* (1988), de Julio Llamazares, o de forma fragmentaria, es decir, reducida a alguna de sus partes, lo que es mucho más frecuente, como en *Tiempo de silencio* (1962), de Martín Santos.

#### La segunda persona: visión intermedia

Esta técnica permite que el autor se dirija a aquél a quien cuenta su propia historia. Este empleo supone una peculiar vuelta a la voz del narrador, la del creador frente a su criatura, como señala Barthes. Es una mezcla de la visión desde el interior del personaje, en lo que se refiere al conocimiento que de éste se tiene, y la visión desde fuera, propia de la narración en tercera persona, en lo que atañe al aspecto formal. Con ello el compromiso del lector se acentúa al situar la acción, habitualmente, en un hipotético presente o futuro que le proporciona la ilusión de realizar o de poder realizar aquello que se narra. Ejemplos de esta técnica se hallan en la novela del «nouveau roman» y, dentro de la novela española, en *Juan sin tierra* (1975), de Juan Goytisolo, o en *La isla de los Jacintos Cortados* (1980), de Torrente Ballester, en varias partes de *La fiesta del Chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa, y de *Los estados carenciales* (2002), de Ángela Vallvey.

#### La visión múltiple

La visión o perspectiva múltiple consiste en que el autor, para resaltar que ya no existen verdades absolutas, opta por una visión estereoscópica que muestra al lector distintas versiones sobre un mismo hecho. De este modo, un mismo aconte-

tecimiento es visto a través de los ojos de distintos personajes. Hay, pues, una sucesión de diferentes perspectivas que dan lugar a que el lector llegue a un conocimiento novelesco que reúne distintos conocimientos parciales —coincidentes, complementarios u opuestos— que proporcionan una mayor riqueza y variedad al relato. Se produce entonces, como señala Tacca<sup>6</sup>, una «cuasi» omnisciencia, pues se llega a saberlo todo, no a través del narrador omnisciente, sino acumulando la información que sobre un personaje (o episodio) tienen los restantes.

Cada novela puede elegir entre un solo punto de vista o las diversas posibilidades de combinación. Así, por ejemplo, en *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, se manejan tres perspectivas al combinar el monólogo interior del moribundo (1.ª persona) con las intervenciones de un personaje innominado y omnisciente que se dirige a éste (2.ª persona), y de un narrador tradicional (3.ª persona).

### c) *Los personajes*

Los personajes constituyen uno de los elementos estructurales básicos de la novela porque la historia narrada exige la presencia de unos seres humanos situados en un espacio determinado, que se mueven en una determinada acción. Pueden presentarse diversas variantes, pues, en muchas novelas, el personaje fundamental es un individuo, hombre o mujer, de quien se narran las aventuras, la formación, las experiencias amorosas, los conflictos y las desilusiones, la vida y la muerte, como en *Madame Bovary* (1856), de Flaubert, *Ana Karenina* (1877), de Tolstoi, etc.; una familia o un grupo social (*Los Buddenbrook* (1901), de Thomas Mann; *Las uvas de la ira* (1939), de John Steinbeck...); una ciudad (*Nuestra Señora de París* (1831), de Victor Hugo; *La colmena* (1951), de Cela...); un país, como en *Manhattan Transfer* (1925), de Dos Passos; o, incluso, un elemento físico o con una realidad sociológica, a la cual se encuentran íntimamente vinculados o sometidos los personajes individuales: *Germinal* (1885), de Zola, es la novela de la mina; la enfermedad, en *La montaña mágica* (1924), de Thomas Mann.

El personaje —a no ser que se trate de un prototipo con un significado previo a su presentación y actuación (celestina, donjuán, quijote...)— se presenta en un principio como un nombre vacío<sup>7</sup> sobre el que se acumulan datos y actuación-

<sup>6</sup> Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 3.ª ed., 1985, p. 96.

<sup>7</sup> En algunas novelas modernas, al autor se niega a conceder un nombre explícito a sus personajes. Así, por ejemplo, Joyce designa con las iniciales H.C.E. al protagonista de *El despertar de Finnegán* y Kafka lo hace con la inicial K. En otras ocasiones, incluso, en aras de una mayor ambigüedad, aparecen personajes innominados, como el narrador-protagonista de *El bandido doblemente armado* (1980), de Soledad Puértolas.



nes que el autor aporta, de forma discontinua y a través de varios canales, según la naturaleza de la obra y según la relevancia que le conceda en el conjunto. Se suelen distinguir dos moldes generales de caracterización: el de la retórica «realista», que construye el personaje de acuerdo a tipos sociales verosímiles y que utiliza el retrato como un elemento importante de la caracterización; y el de la retórica «imaginativa», que no se preocupa de conseguir verosimilitud, porque no busca el contraste de verificación o «falsación» en la realidad humana.

Los datos caracterizadores van apareciendo en la obra sucesivamente, bien aportados directamente por el narrador (sus datos pueden estar mediatizados por la simpatía o la antipatía, que suele mantenerse a lo largo de la obra), por los demás personajes (sus datos serán interpretados con precaución porque pueden variar de acuerdo a las relaciones que en cada momento mantengan y de las transformaciones que experimenten); o bien deducidos de la actuación y juicio que tiene el mismo sujeto (serán valorados de acuerdo con los sistemas éticos que dan coherencia a la obra). La apariencia de los personajes (su fisonomía, gestos, vestimenta...) se describe con mayor o menor detalle según la relevancia que tengan en el conjunto y sus expectativas pueden ser subrayadas con variedad de códigos expresivos —mediante signos estilísticos, iconográficos o connotaciones de valor emocional fijo—, según la época y el arte del narrador.

Los diversos personajes no pueden presentarse en simultaneidad, sino que van apareciendo sucesivamente y van anunciándose unos a otros, mirándose, interpretándose mutuamente, lo que permite que el lector, barajando los datos, las actitudes, las conductas, las reacciones de los personajes, vaya construyendo la idea de cada uno y constatando el distinto relieve que adquieren los personajes en la dinámica de la historia, lo que le permitirá distribuirlos en niveles jerárquicos adecuados, a saber: personajes *centrales o protagonistas*, en dependencia estrecha con la acción; personajes *secundarios*, porque su participación en el devenir de la acción es accesoria pero también importante; y los personajes *comparsa* que son importantes, ante todo, porque sirven para la caracterización de cierta atmósfera social, mental y cultural y para conferir verosimilitud a la historia, pero participan de forma muy reducida, e incluso nula, en los acontecimientos centrales. El lector deberá observar también que entre ellos, como señaló Forster<sup>8</sup>, se pueden observar dos tipos:

— *Los diseñados o planos*: se definen linealmente sólo por un trazo, por un elemento característico básico que los acompaña durante toda la obra.

<sup>8</sup> E. M. Forster, *Ob. cit.*, pp. 74-84.

Este tipo de personaje no altera su comportamiento en el curso de la novela y, por consiguiente, sus actos y reacciones no sorprenden al lector. Son particularmente apropiados para el papel de comparsas. Esta especie tiende forzosamente a la caricatura y presenta casi siempre una naturaleza cómica y humorística.

- *Los modelados o redondos*; ofrecen gran complejidad y el novelista tiende a dedicarles atención vigilante esforzándose por caracterizarlos en diversos aspectos (multiplicidad de rasgos). Su complejidad hace que, muchas veces, el lector quede sorprendido por sus reacciones ante los acontecimientos.

#### d) *El espacio*

El espacio es el marco en que se desarrollan las acciones de los personajes y se perfilan sus caracteres. La realidad novelesca, aunque no es un apéndice de la realidad ni tiene necesariamente que reflejarla, reproduce con más o menos fidelidad la realidad del mundo, del presente o del pasado, desde la novela primera hasta nuestros días.

El espacio novelesco adquiere mayor o menor relevancia según el autor ambicione mostrar o explicar la realidad exterior o el mundo interior, o ambos. Además, como la noción de espacio es una noción histórica, se distinguen épocas y estilos según las ideas en torno al espacio y a las sensaciones. Así, unas veces se prefieren espacios abiertos (la novela pastoril, por ejemplo); otras, cambios de espacio abiertos (la picaresca) o los interiores (novela realista); o se eligen escenarios rurales o urbanos para reflejar los problemas sociales coetáneos, como en el «realismo social» y en el «realismo renovado»... Por su parte, determinados autores dan mayor importancia a algunas sensaciones: Valle Inclán se recrea en las acústicas mediante la musicalidad de su prosa; Gabriel Miró en las visuales con descripciones de colores y luz, etc.

De forma general, se suelen considerar dos tipos de novela respecto a la actitud ante el espacio:

- *La novela «en profundidad»*: el autor describe el exterior y penetra, además, en las motivaciones de los actos y deduce las razones de las conductas, tanto de las racionales como de las subconscientes o irracionales.
- *La novela «superficial»* (objetivista, behaviorista): el narrador, que aplica presupuestos filosóficos de la Fenomenología, no interpreta como signos los objetos, no les da ni reconoce significado, y se limita a conside-

rar el espacio y los objetos en él situados como apariencias; debe limitarse a dar testimonio de lo que ve, de lo que oye, y no pasar de la definición ostensiva. Ej.: *El mirón* (1955), de Robbe-Grillet.

Un componente primordial del espacio es la descripción de aspectos de la realidad sensible (objetos, paisajes, personajes) o del mundo psíquico, interno (sensaciones o sentimientos, emociones y productos de la fantasía), que se enraíza en la narración y queda mediatizada por el punto de vista adoptado por el narrador. Supone, además, un alto en el fluir del relato con lo que adquiere un gran relieve en el establecimiento de un ritmo en el discurso.

La presencia de la descripción hace expresa la relación, tan fundamental en la novela, del hombre, autor o personaje, con el mundo que le rodea: huye de él, lo sustituye por otro o se sumerge en él para explorarlo, comprenderlo, cambiarlo o conocerse a sí mismo. De ahí que podamos encontrar descripciones realistas, más o menos abstractas o imaginativas, que sumergen al lector en el misterio y en el ensueño, simbólicas, metonímicas, metafóricas...

#### e) *El tiempo*

Las acciones de los personajes se sitúan, como los fenómenos de la realidad, en un tiempo. Sin embargo, frente a los hechos históricos que están sometidos a un orden cronológico inexorable, los hechos novelescos dependen del novelista quien, entre los placeres del crear, cuenta con el poder de manipular el tiempo de los personajes: el autor, como dueño absoluto (sólo está limitado por la imposibilidad de que un personaje pueda vivir en simultaneidad en dos espacios temporales), puede iniciar el relato en el momento que elija en la vida del protagonista y moverse del pasado al presente, o del presente al pasado. Su libertad para elegir el momento y la dirección que seguirá es total, la misma que tiene para ampliar o resumir las acciones y conseguir un tiempo psicológico (*durée*) determinado. Cualquier forma que elija tiene un significado que se concreta en cada novela por razones lógicas, psicológicas, axiomáticas, etc. En definitiva, el tiempo se convierte en un elemento estructurante de la novela pues, a través de él, el autor establece un orden y unas relaciones funcionales que distribuyen la materia novelesca.

Las diferentes unidades temporales y sus relaciones han sido utilizadas por los novelistas a lo largo de la historia en formas diferentes. Así, en la denominada novela clásica o tradicional, la estructura más frecuente es la lineal y ordenadamente cronológica, en la que se da un perfecto ajuste entre la sucesión de los capí-

culos, de las páginas y la secuencia temporal. Los saltos hacia el pasado se enmarcan dentro de las necesarias aclaraciones y son precedidas por algún preámbulo situador (por ejemplo, los hechos del pasado son relatados por algún personaje). Las escasas complicaciones nunca crean, como en ciertas novelas actuales, una sensación de inseguridad, desasosiego, extravío e incluso caos. La imposición de un orden, el sentido de un proceso que se encamina a un desenlace, a un cierre definitivamente clarificador, da a la novela tradicional una linealidad de la que carecen las ondulantes y confusas estructuras de las novelas contemporáneas caracterizadas por el desorden cronológico introducido por digresiones, evocaciones, retrocesos, episodios retrospectivos en que el pasado (suscitado por la memoria de algún personaje o de alguna otra forma) se sitúa después del presente o después de otro pasado posterior; o por el entrecruzamiento de distintos planos temporales, que forman una compleja red, quizás una inextricable maraña...

La estructura temporal se manifiesta también en el ritmo de la narración, es decir, en la velocidad del acontecer, que puede ser precipitada o lenta para acomodarse a las exigencias que el autor se propone expresar en sus obras mediante la dilación o concentración de los núcleos narrativos. Así, podemos observar el ritmo lento, psicológico, a veces hasta lírico, de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, o de las novelas de Virginia Woolf; o, en la producción de García Márquez, la lentitud de *Cien años de soledad* frente al ritmo vertiginoso de *Crónica de una muerte anunciada*.

La confusión de la cronología y la multiplicidad de planos temporales están íntimamente relacionadas con la elección del punto de vista y de una serie de procedimientos estilísticos (monólogo interior, *flash-backs*, contrapunto...).

## 2. El comentario de una novela

El comentario crítico de una novela, que se puede abordar desde enfoques estructurales o semióticos<sup>9</sup>, no difiere esencialmente del de los otros géneros, en particular del dramático, con el que coincide en el desarrollo y encadenamiento de acciones, la intervención de unos personajes y en la necesidad de unas coordenadas espacio-temporales. Por ello, dado que ya en la introducción se han indi-

<sup>9</sup> Los interesados en la profundización del análisis pueden consultar los estudios de M.<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves: *Teoría de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1985; F.J. del Prado, *Cómo se analiza una novela*, Madrid, Alhambra Universidad, 1984; o Carlos Reis, *Comentario de texto. Fundamentos teóricos y análisis literario*, Salamanca, Eds. Colegio de España, 1995.

cado las fases generales del comentario de texto, nos limitamos ahora a realizar una breve recapitulación sobre los elementos caracterizadores y apuntar algunos rasgos del lenguaje de la novela.

### *Análisis de los elementos característicos de la novela*

Una vez aprehendida la totalidad de la historia tras la lectura, procederemos al establecimiento de su línea argumental (es conveniente, aunque no imprescindible, realizar un resumen), del tema o temas planteados en ella y de su estructura externa e interna, lo que nos permitirá situarla en una tipología particular y, además, especificar la intervención del narrador no sólo en el proceso compositivo (la selección y organización de los datos), sino también en el establecimiento de un punto de vista. Por ello, deberemos detectar los datos que manifiesten su actitud racional o emocional ante la historia, sus valoraciones de todo tipo, sus apelaciones al lector...

Pasaremos después a analizar los personajes, identificando su tipo según su relieve y según su caracterización; los procedimientos de caracterización (retratos, imitación de estereotipos, caricaturas, perspectivismo...) y la interrelación entre ellos (relaciones de afinidad, de atracción, de tensión o de repulsión...).

Para concluir este apartado nos centraremos en las coordenadas espacio-temporales:

El análisis del espacio donde se mueven los personajes nos obligará a fijarnos en aquellas indicaciones «geográficas» que el relato nos proporcione. Nos centraremos en los siguientes puntos:

- La delimitación del lugar principal donde se sitúa la acción y los otros cada vez que se desplace,
- La forma (panoramas, cuadros...), modos (esbozos, recreación detallada, redundante...) e intencionalidad (valores simbólicos, metonímicos o metafóricos de determinados ámbitos),
- La frecuencia, el ritmo, el orden y, sobre todo, el motivo de los cambios de escenario,
- La adscripción a una determinada actitud, época o estilo y otros aspectos como las relaciones de simetría o de contraste; de asimilación o rechazo entre los personajes y su ámbito...

El estudio del tiempo consistirá en la descripción de los diversos tiempos que se manifiesten en el relato: el tiempo «marco» que nos remite, con más o menos

precisión, a la Historia y el tiempo interno que está determinado por la acción del narrador y por la confluencia de las historias de los personajes. Así pues, nuestra tarea consistirá en

- la delimitación del período histórico en que se enmarcan los hechos novelescos mediante la observación de aquellos datos explícitos (fechas, alusiones a hechos históricos...) e implícitos (vestimenta, lenguaje, sistemas sociales e ideológicos...) que el relato va aportando,
- el establecimiento de la estructura temporal que presenta la trama: si se atiene a una progresión lineal o presenta rupturas temporales debidas a retrocesos (analepsis o *flash back*), avances (prolepsis), concentraciones por visiones panorámicas...; o a la superposición de diferentes tiempos por la existencia de tramas paralelas en contrapunto (si el texto presenta cierta complejidad, conviene que realicemos un esquema clarificador),
- el ritmo del texto derivado de la percepción de los personajes o tiempo psicológico.

### *Análisis del lenguaje*

Como la novela es, al igual que los otros textos literarios, un «edificio de palabras», es imprescindible proceder al análisis del lenguaje ya que ello nos permitirá corroborar la intencionalidad del autor, la época en que se inscribe, la manifestación de su punto de vista, las características de los personajes...

Este análisis, como ya hemos señalado, no difiere esencialmente del de los otros géneros, pero la mayor extensión de la novela nos obliga a no ser tan minuciosos como en los textos poéticos y a fijarnos más intensamente en los elementos estilísticos que, en el género dramático, dado su carácter dialogal, no aparecen.

Al acometer el análisis lingüístico de cualquier novela, observaremos que su carácter «abierto» y su ambición de mostrar y explicar todo lo referente a la realidad, posibilitan la integración en ella de los elementos más dispares (cartas, textos periodísticos, estadísticas, reflexiones de todo tipo, poesías...), que determinan la aparición de diversos tonos, estilos y niveles.

Variados serán también los modos narrativos (estilo directo, indirecto, monólogos...) y los descriptivos (retratos, etopeyas, caricaturas...). Además, la aparición más o menos intensa del diálogo requerirá la observación de los diversos registros, pues bien se utiliza la variedad correspondiente al narrador, o bien, de forma más verosímil, se imitan los diversos tipos de variedades desde la culta a la conversacional e, incluso, del habla soez de los bajos fondos.

Todo ello desemboca en la necesidad de que centremos la atención en todos aquellos rasgos fónicos, morfosintácticos y léxico-semánticos que comporten una intención estilística: todo tipo de recurrencias, la adjetivación, las modalidades oracionales, la elección de persona, tiempo y modo verbal, la selección de léxico, los campos semánticos, las imágenes —en especial, la metáfora y la comparación—, los giros expresivos...

Tendremos en cuenta, por fin, si se manifiesta la intertextualidad a través de citas de otros autores —que suelen encabezar la novela o sus diversas partes, o insertarse en las palabras del narrador o de los personajes—; de alusiones o referencias a distintos contenidos (mitológicos, bíblicos, musicales, cinematográficos...) de nuestro acervo cultural; de parodias o imitaciones burlescas de un texto, un personaje, un tipo de sociedad o ambiente, etc. Se requiere, entonces, que apliquemos nuestros conocimientos culturales para descifrar las referencias a sistemas y códigos peculiares.

## Bibliografía

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de (1972): *Teoría de la Literatura*. Madrid, Gredos.
- AYALA, FRANCISCO (1984): *La estructura narrativa*. Barcelona, Ed. Crítica.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1970): *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- BARTHES, Roland (1974): *El placer del texto*. Madrid, Siglo XXI.
- BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> del Carmen (1985): *Teoría de la novela. Semilogía de «La Regenta»*. Madrid, Gredos.
- BOURNEUF, Roland y RÉAL OUELLET (1989): *La novela*. Barcelona, Ariel, 5.<sup>a</sup> ed.
- FORSTER, E.M. (1983): *Aspectos de la novela*. Madrid, Ed. Debate.
- PRADO, F. J. del (1984): *Cómo se analiza una novela*. Madrid, Alhambra Universidad.
- REIS, Carlos (1995): *Comentario de texto. Fundamentos teóricos y análisis literario*. Salamanca, Eds. Colegio de España.
- TACCA, Óscar (1985): *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos.