

*ANTONIO GONZALEZ MONTES*

**ESTRUCTURA  
DEL TEXTO  
NOVELISTICO**

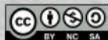


LATINOAMERICANA  
EDITORES



**ANTONIO GONZALEZ MONTES**

# **ESTRUCTURA DEL TEXTO NOVELISTICO**



Digitalizado por:  
Asociación por la Cultura y la Educación Digital  
ACUEDI - 2013

**LE** LATINOAMERICANA  
EDITORES

PRIMERA EDICION 1987  
SEGUNDA EDICION 1988

© Antonio González Montes

Impreso en el Perú - Printed in Peru



*Para Lula,  
mi esposa,  
con especial cariño*

## INTRODUCCION

La comprensión de la estructura del texto novelístico es una de las tareas mayores tanto de la teoría como de la interpretación de textos literarios. La riqueza y complejidad que ha alcanzado la novela hacen imposible una descripción enteramente satisfactoria de este género mayor de la literatura contemporánea. La variedad de tipos de novela ha llevado a la imposibilidad de establecer una clasificación integral de la misma. Las clasificaciones vigentes son parciales y tienen un valor meramente referencial. Aguiar E Silva (1981: VI).

Por otra parte, la evolución del género ha sido violenta entre los siglos XIX y XX. Se ha denominado al siglo XIX como el siglo de oro de la novela tradicional (Balzac, Flaubert, Tolstoi, Dostoievski, Stendhal), mientras que el siglo XX ha presenciado la irrupción de un nuevo modelo de novela, que sin ceder en calidad a la novela clásica del siglo XIX, se presenta como una quiebra total en relación al modelo decimonónico (Joyce, Faulkner, Dos Passos, Hemingway).

La diferencia es tan notoria que algunos críticos han hablado de la muerte de la novela, y consideran a la gran producción novelística del siglo XX, como algo que escapa a la esencia y rasgos de la novelística clásica. Sin embargo, superado este furor crítico debe entenderse que la evolución que ha sufrido la novela en el siglo actual es una prueba de su vitalidad y fertilidad. Y si entre la producción de uno y otro siglo hay diferencias notables, ello no debe llevar a

plantear la muerte de la novela, sino, en todo caso, a constatar que este género se ha renovado sustantivamente, tanto en la temática como en la técnica, pudiendo establecerse una diferencia entre la **novela tradicional** (siglo XIX) y la **novela contemporánea** (siglo XX).

Entre ambos modelos existe una ruptura, pero también una continuidad; el primer modelo crea las condiciones para el surgimiento del segundo. Y así como en la pintura puede hablarse de dos grandes tipos de pintura: **figurativa** y **no figurativa** o **abstracta** que difieren grandemente entre sí, del mismo modo en el campo de la literatura es válido diferenciar uno de otro modelo novelístico. Pero la explicación de las diferencias no impide la comprensión de las semejanzas o de la complementariedad entre ambos tipos.

El proponer un modelo novelístico ideal que incluya las características de uno y de otro tipo se plantea como requisito indispensable para tener una comprensión histórica y estructural de la novela, género cuya importancia cultural, literaria, estética y social es unánimemente reconocida hoy día.

Con el objeto de concretar dicha propuesta vamos a recurrir como referencia principal a un estudio del novelista peruano Julio Ramón Ribeyro, intitulado: **Las Alternativas del Novelista** (1976). Ribeyro define las alternativas como opciones o posibilidades que se le ofrecen al escritor bien en el momento de concebir una novela (**inventio**) o en el momento de empezar a ejecutarla (**dispositio**). Sin embargo estas opciones ofrecidas se convierten en elementos esenciales del texto novelístico final. Forman su estructura literaria total.

Por ello vamos a proceder a la enumeración y explicación de las alternativas a fin de comprender el mundo estructural novelístico, desde dentro y en forma integral. Debemos añadir, siguiendo a Ribeyro, que no siempre estas opciones son excluyentes entre sí, sino que, a menudo, el autor asume varias opciones y con ellas va configurando el universo imaginario y verbal de la novela

## I. LA LENGUA O IDIOMA

Dice Ribeyro que la primera alternativa que un novelista tiene que resolver es la de la **lengua o idioma**, opción que se le plantea, siempre y cuando aquél domine dos o más idiomas y tenga que decidirse por uno de ellos para escribir la novela.

La mención del idioma como alternativa y, por tanto, como problema a solucionar no debe considerarse como algo obvio o trivial. La existencia del **bilingüismo** y **multilingüismo** como realidades existentes a nivel nacional e internacional, y como fenómenos, a la vez, individuales y colectivos nos lleva a concluir que es frecuente la situación de un escritor que tiene que decidir en qué idioma va a escribir.

Citemos algunos casos ilustrativos que la historia literaria registra. En el Perú, existe un novelista importante (probablemente el más importante) que vivió este problema y que hizo de dicho problema la cuestión capital y decisiva de su obra novelística. Nos referimos a José María Arguedas, quien ha contado en varios textos célebres cómo se le planteó a él de manera dramática la cuestión de decidir en qué idioma iba a escribir. Arguedas (1971) Varios (1969).

Como sabemos, el Perú es no sólo un país **bilingüe**, sino **multilingüe**. En el vasto y heterogéneo territorio de nuestro país se hablan varias lenguas: el **español**, lengua oficial de origen europeo, aclimatada en el Perú sólo a partir del siglo XVI, y que en estos casi cinco siglos ha logrado convertirse en la lengua con más usuarios en nuestro país. Se habla y se escribe y la educación en todos sus niveles (primaria, secundaria, superior) se realiza utilizando el español. Además de este idioma en el Perú se hablan el **quechua**, el **aymara** y diversos **dialectos selváticos**; lenguas todas de evidente menor importancia social y oficial que el español. X. Albó (1977) González Montes A. (1977).

Arguedas, por circunstancias personales conocidas, era un hablante **bilingüe**: dominaba alternativamente el **espa-**

ñol y el quechua. Nos dice él que al inicio de su trabajo de escritor decidió de manera “natural” escribir en el español que dominaba. Por cierto en esta decisión casi inconsciente influía el peso de la costumbre y de la tradición. En el Perú, la literatura en su mayor parte se ha escrito en español, con expresiones menores en quechua y otras lenguas.

Por ello para Arguedas, el iniciar su obra narrativa en español era un hecho casi natural, obvio, sin discusión. Según dice escribió sus primeras narraciones en el español literario y culto que él había logrado dominar a partir de las lecturas de narradores peruanos que habían escrito sobre el mismo tema que él: el **indigenismo** (Ventura García Calderón, Enrique López Albújar). Al leer y releer sus narraciones José María Arguedas llegó a la conclusión de que ese español tradicional, culto, literario traicionaba el espíritu, identidad y perfiles del mundo que se había propuesto re-crear novelísticamente: el mundo andino, universo en el que Arguedas había vivido en sus primeros años, adquiriendo sus primeras nociones y categorías de la realidad en el idioma quechua.

Enfrentando así el conflicto entre dos idiomas que se mostraban antitéticos, pues el español, según él, era perfecto, fluido, flexible, pero incapaz de representar y de expresar la realidad, el nivel verbal del mundo andino, y el quechua que sí ofrecía la posibilidad de plasmar la originalidad de este mundo, Arguedas optó por una solución insólita y sin antecedentes en la historia de la literatura peruana: creó un **idioma mixto**, mezcla de español y de quechua, capaz de expresar en su estructura inventada, la complejidad del hombre y del mundo andinos. Escobar, A. (1980) Cornejo Polar (1972). Este escritor no pudo optar por el quechua exclusivamente, porque escribir su obra narrativa en este idioma hubiera significado cerrarle la posibilidad de ser leída por el único sector que puede leer en el Perú: el sector alfabetizado en español.

Naturalmente en la decisión de Arguedas entran en consideración otros factores —estéticos, ideológicos—, que han sido lúcidamente analizados y valorados por Antonio Cor-

nejo Polar (1972).

Sobre más implicancias de esta primera alternativa pueden mencionarse otros casos ilustrativos de su importancia y trascendencia posterior. Tal sería la situación del famoso escritor checo Franz Kafka, a quien se considera, con razón, como uno de los fundadores de la novela del siglo XX. Este escritor dominaba tres idiomas: el checo, que correspondía al de su país de nacimiento; el yidish, idioma de la comunidad judía a la cual pertenecía Kafka por razones de origen étnico. Además se expresaba también en el idioma alemán y fue éste el instrumento lingüístico que él escogió para crear aquellas obras que lo han consagrado como uno de los genios de la literatura universal: *El Castillo* ; *El Proceso* ;

*América* . Podría afirmarse que la elección de Kafka fue acertada porque la importancia del alemán, una de las lenguas modernas de mayor prestigio y de gran difusión, aseguró a sus obras el público y la atención indispensables para alcanzar un reconocimiento mundial. Ventajas que probablemente no le hubieran ofrecido en la misma medida ni el checo ni el yidish, lenguas importantes pero de una menor difusión que el alemán, inglés, francés, español y ruso que son los idiomas modernos más difundidos.

Al interrogarse sobre las razones por las cuales un autor opta por una lengua en vez de otra para elaborar su obra novelística, Ribeyro menciona que existen dos tipos de razones o motivos que explican esta opción: La primera es una razón de orden político o ideológico: los escritores se deciden por un idioma como forma de expresar su identificación y adhesión con la comunidad o cultura que utiliza dicho idioma. En esta condición estarían, por ejemplo, aquellos escritores catalanes que escriben sus obras en el idioma catalán y con ello reafirman su autonomía e independencia lingüística y cultural frente al español que es el idioma que impera en el resto de España. Tal sería también el caso ya señalado de José María Arguedas.

La segunda razón es de orden pragmático: un escritor escogerá casi siempre un idioma que le ofrezca mejores posibilidades para la difusión y distribución de su obra. Y

estas condiciones sólo pueden ofrecérsela los idiomas modernos que cuentan con una infraestructura editorial y de difusión muy amplia y que tienen una masa significativa de lectores a los cuales llegan mediante una serie de canales establecidos. En los países o regiones en los cuales se hablan y escriben estos idiomas, la literatura goza de cierto status y constituye una institución relacionada con la educación, los medios masivos de comunicación y con la cultura oficial. Esto hace que la literatura cobre una importancia apreciable. Rama (1964).

El escritor Alejo Carpentier, que también ha reflexionado sobre los intrincados problemas de la creación literaria y su relación con el idioma, ha planteado un aporte interesante respecto del tema que venimos examinando. Carpentier dice que el escritor latinoamericano tiende a considerar que la lengua que él maneja y con la cual construye su obra, constituye un español americano diferente al español peninsular. La diferencia no estaría solamente en el nivel léxico sino en el ámbito de la sintaxis, recursos expresivos y verbalización que poseen ambos idiomas, que son variantes de una misma lengua común (el español).

Apelando a su propia experiencia de creador, Carpentier manifiesta que un escritor hispanoamericano no puede escribir del mismo modo en que lo hace un escritor español. La realidad nuestra ha transformado al español y lo ha convertido en un idioma diferente, re-creado por una realidad diferente y por hombres que son el producto de una sociedad distinta a la peninsular. Con estas ideas, Carpentier lleva a su máxima complejidad el problema de la lengua, ya que el caso presentado por este escritor demostraría que no hay una sino dos lenguas españolas, dos idiomas comunes pero distintos y que están en función de dos realidades diferentes e irreductibles la una a la otra. (España e Hispanoamérica). Para darle mayor respaldo a su propuesta, Carpentier cita el caso del inglés: También existen dos lenguas inglesas diferenciadas aunque ambas tengan un origen común: el inglés británico y el inglés norteamericano. Y el hecho de tratarse de dos idiomas autónomos lleva a considerar separa-

damente la producción literaria de uno y otro país. Fenómeno que también ocurre con el español. La literatura española se diferencia perfectamente de la literatura hispanoamericana en cualquiera de sus versiones nacionales.

El proceso de diferenciación, tanto en su vertiente lingüística como en su vertiente literaria, se ha operado a partir del surgimiento de una conciencia anti-colonialista que ha remplazado al casticismo por el americanismo. El casticismo se entendía como una sujeción a los modelos lingüísticos y literarios españoles, reputados por los propios escritores hispanoamericanos, como superiores y a los cuales había que imitar para ser considerados buenos escritores. El americanismo, en cambio, es la afirmación de los valores y de la peculiaridad y originalidad lingüística y literaria americana. Es la superación del sentimiento de inferioridad frente a lo español peninsular y la asunción del español americano con la convicción de su calidad intrínseca y de su capacidad de enriquecer al propio español de la ex-metrópoli, como lo ha reconocido Unamuno, quien señala que “nos vamos curando poco a poco, demasiado poco a poco acaso, de nuestra manía casticista y de aquel ridículo empeño de ejercer el monopolio del idioma común” (Escritura No. 2: 195).

Según Carpentier fue la novela regionalista latinoamericana, surgida en la década del 20, la que inició la ruptura lingüística, esparciendo en las páginas de las novelas, americanismos, es decir, voces peculiares de nuestras tierras. Pero las frases y estructuras sintácticas que construían Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes y Rómulo Gallegos seguían siendo o pretendiendo ser puras o castizas. Tal preocupación de pureza lingüística era, como señala Carpentier, un sedimento de conciencia colonizada. Los escritores nuestros querían probar al “antiguo colonizador español que sabía y podían manejar su idioma tan bien como él”.

El crítico uruguayo Angel Rama refiriéndose a la problemática idiomática que ha vivido el novelista y, en general, el escritor latinoamericano plantea que “la conciencia tácita del criollo americano de tipo colonizado ( ) de que

estaba utilizando una lengua que no le era propia, sino que había sido importada y que, como los demás aspectos de la vida americana, era regida desde la metrópoli, condujo a un excesivo apego a la norma culta española o portuguesa. El hipercultismo de la lengua literaria hispanoamericana, que pervivió largamente a la revolución de la Independencia, es parte de lo que Lipschutz ha llamado la "pigmentocracia colonial" (Escritura 1: 67).

Con la paulatina pérdida de miedo a los americanismos y la superación de la conciencia colonizada, los escritores americanos y muy especialmente los novelistas fueron planteándose problemas lingüísticos mayores. Así llegaron al imperativo de modificar y enriquecer todas las estructuras y niveles del medio expresivo y de abordar la temática del plural mundo americano con un instrumento idiomático renovado, cuyos ideales ya no eran ni podían ser el casticismo y el purismo.

Como resultado de este inmenso esfuerzo re-creador se ha abierto, según Carpentier, un tremendo foso entre el castellano americano y el de España, habiendo llegado a crearse en el mundo americano varios idiomas, correspondientes a cada una de las grandes zonas culturales en que se divide América. Henríquez Ureña P. (1969), Malmberg (1974). A pesar de la diversificación, dichos idiomas parecen destinados a fusionarse e integrarse en un habla continental, enriqueciendo de paso el castellano.

El testimonio de Carpentier nos ha permitido extendernos sobre la problemática idiomática del novelista y nos ha ilustrado acerca de un fenómeno propio de la literatura y de la novelística latinoamericana: la existencia y gravitación del colonialismo idiomático durante una larga etapa de nuestra literatura y su progresiva y radical superación hasta desembocar en la creación de uno o varios idiomas americanos, resultado de la diversidad y peculiaridad americanas y del ímpetu creador de la novelística latinoamericana contemporánea, considerada actualmente como la más valiosa de la literatura mundial.

El idioma como primer elemento de la estructura nove-

lística es, pues, un aspecto que ofrece interés múltiple y en el caso concreto de la novela latinoamericana el problema idiomático es central y definitorio para la caracterización y valoración de nuestra novela, la cual ofrece el caso singular de creación de una nueva lengua, que se ha nutrido tanto del idioma español como de la realidad lingüística y cultural propiamente americana.

## II. EL LENGUAJE

Un segundo elemento esencial en la estructura novelística es el **lenguaje**, realidad que se entrecruza con la lengua, pero que tiene su propia especificidad.

La experiencia directa nos muestra que en toda lengua o idioma coexisten dos lenguajes, es decir, dos **normas lingüísticas** o modelos idiomáticos que obedecen, especialmente, a la diferenciación y estratificación socio-cultural que consiente toda lengua como resultado de los diferentes usos a que es sometida. (\*) Existe, en primer lugar, una **norma lingüística culta**, que es el lenguaje elegante, generalmente escrito y que se utiliza en los diarios, revistas, libros, en la vida académica, intelectual, y científica. El **lenguaje culto** se propone a la comunidad lingüística como el modelo del buen decir y sus recursos y esquemas se utilizan como ejemplos en la enseñanza formal de la lengua en colegios y universidades. Este modelo sigue las pautas y reglas que establecen las Academias de la Lengua, instituciones oficiales destinadas a conservar la "pureza" lingüística.

Frente a la existencia oficial y escrita del lenguaje culto, se alza la realidad viviente y palpitante del llamado **lenguaje cotidiano**, coloquial, común, hablado y que es utilizado masivamente por el pueblo. Se le utiliza informalmente en la práctica comunicativa diaria y es más libre y menos dependiente de las normas idiomáticas que imponen la Academia

---

(\*) Es más propio hablar de normas lingüísticas que de lenguaje, inclusive porque este término es muy ambiguo; sólo por razones prácticas empleamos el término utilizado por Ribeyro.

y las élites. Se va enriqueciendo en el uso diario y aun influye con su savia de vitalidad en el desarrollo de la norma culta.

El novelista es consciente de la existencia de los dos lenguajes y sabe que entre ellos hay diferencias de vocabulario, de sintaxis, de morfología, verbalización y de giros empleados; tiene además una actitud valorativa frente a ellos y cuando escribe su novela opta por uno u otro lenguaje o utiliza combinadamente el lenguaje culto y el popular.

Lo tradicional en el ámbito novelístico ha sido la utilización del lenguaje culto porque, como señala Julio Ramón Ribeyro, ser escritor ha sido sinónimo de escribir bien. Hasta hace poco se definía a la literatura como expresión de la belleza a través de la palabra y dicha belleza sólo podía ser alcanzada mediante el empleo de la norma lingüística culta, cuya elección demostraba el buen gusto, la elegancia y la exquisitez idiomáticos del escritor. Este razonamiento, como señala Ribeyro, ha tenido categoría de verdad indiscutida y sagrada en España y Francia.

En dichos países, el novelista ha sido tradicionalmente considerado como el artífice del lenguaje, el preservador, conservador de su armonía y de su belleza, de su corrección y de su calidad literaria. En la enseñanza del idioma, los textos selectos de la prosa de determinados novelistas reputados como artífices o artistas del verbo (Azorín) han servido como el material de primera calidad para lograr un aprendizaje correcto e impecable de la lengua. En el caso de los escritores latinoamericanos ya hemos mencionado las razones adicionales (colonialismo) que tenían ellos no sólo para preferir sino estar obligados a utilizar la norma castiza e hiperculta del español.

Pero las circunstancias históricas y sociales de todos conocidas han llevado a una reivindicación creciente del lenguaje popular, oral y cotidiano que es la norma de las grandes mayorías de las sociedades contemporáneas. El casticismo y purismo, como ideales lingüísticos, se muestran obsoletos y anacrónicos, además de discriminatorios, frente a la realidad de una situación idiomática heterogénea, no

sólo desde el punto de vista social sino aun técnico pues como señala Carpentier "estamos en tiempos de confusión de lenguas porque las técnicas penetran cada día más en nuestra vida cotidiana y crean sus vocabularios propios" (Escritura 2: 198).

Al margen de esta incursión de la técnica y de otras realidades contemporáneas (el cine, la música, la aviación) con sus respectivos vocabularios en el ámbito novelístico, la presencia del lenguaje popular es una realidad indiscutible en el panorama de la novela contemporánea. Muchos escritores lo utilizan y su opción por la norma hablada y cotidiana ha tenido repercusiones sociales, ideológicas y ha llevado a establecer una división clasificatoria al interior de la novela latinoamericana actual, según su predilección o por el lenguaje culto escrito o por el lenguaje oral popular.

Así, se habla de una línea novelística culta y literaria que ha optado por la utilización de la norma que Ribeyro denomina *cataverusa*. A ella pertenecen novelistas de gran calidad o novelas importantes de escritores que habiendo optado en dichas obras por la norma culta, han utilizado la norma popular en otras de sus producciones novelísticas.

Son considerados novelistas de la línea culta y escrita: Alejo Carpentier, Lezama Lima, Julio Cortázar en su primera época hasta su novela *Rayuela* (1963), García Márquez en toda su producción incluyendo sus dos últimas grandes novelas: *Cien Años de Soledad* (1967) y *El Otoño del Patriarca* (1975), Ernesto Sabato, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal y aun Jorge Luis Borges que no es estrictamente un novelista pero que está considerado dentro de la línea narrativa culta y literaria por los aportes que ha realizado a la depuración y cincelamiento de la lengua literaria latinoamericana.

A la línea de la novela que usa el lenguaje popular cotidiano y oral pertenecen, igualmente, escritores originales y que le han dado a nuestra novelística actual una categoría universal. Por ejemplo el mexicano Juan Rulfo, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el peruano

José María Arguedas. Este trío de grandes novelistas han revolucionado el lenguaje novelístico latinoamericano, pues le han otorgado un rasgo de oralidad y de cotidianeidad que parece recoger la expresión social y cultural de aquellos sectores sociales que no habían tenido mayor presencia directa y sin intermediaciones en el ámbito de la novela (indios, negros, cholos, inmigrantes bilingües, etc.).

Como señala Antonio Cornejo Polar el esfuerzo por oralizar la literatura ha llevado a hablar de una narrativa popular, porque “la cultura popular es siempre oral, pero en el caso peruano es necesariamente oral; por el analfabetismo y por la lejanía de la escritura en que están las grandes masas del país” (1982).

Si aplicamos los conceptos de Cornejo Polar al campo del lenguaje de la novela podríamos concluir que el modelo de la novela de lenguaje culto es la escritura, mientras que el modelo subyacente a la novela de lenguaje popular es la expresión oral y el habla viva de aquellos sectores que por carecer del vehículo gráfico se expresan culturalmente a través de la vía oral.

Además de los tres autores mencionados como representantes de la novela de lenguaje popular existen otros escritores que siguen la senda de la oralidad abierta por los grandes maestros citados. Entre ellos tenemos en la novela peruana a Oswaldo Reynoso, Urteaga Cabrera y Gregorio Martínez.

Sin embargo conviene precisar, como lo hace Julio Ramón Ribeyro, que la elección de uno u otro lenguaje no predetermina ni la calidad ni la importancia de la obra. Ambos son válidos y aptos para la creación novelística y entregan al escritor la suma de todas sus posibilidades expresivas.

En el siglo XIX la novelística hispanoamericana, salvo la excepción de *El Periquillo Sarniento*, origen del género en nuestras tierras, prefirió la utilización del lenguaje culto. Un caso excepcional de reivindicación del lenguaje oral y popular en el siglo XIX lo constituye el poema narrativo

*Martín Fierro*, que aun cuando no es del género novelístico, tiene extraordinarios valores narrativos.

### III. EL ESTILO

En la novela existe un tercer elemento cuya percepción es importante para la comprensión global de su estructura. Dicho elemento es el **estilo** que puede ser definido como la **manera peculiar de organizar la materia verbal** (el lenguaje) con la finalidad de expresar y desarrollar los contenidos y el universo global de la novela.

Dice Ribeyro que a un escritor de lenguaje culto o popular se le ofrecen dos opciones estilísticas: el **estilo cartesiano** y el **barroco**. La elección de uno u otro estilo depende de una serie de factores, pero, en general, podría decirse que el estilo es producto de la formación literaria de un autor, de la influencia de las obras que ha leído y asimilado, de su modo de entender y utilizar el lenguaje y de su concepción de la novela. La diferencia entre el lenguaje y el estilo es muy sutil y casi imperceptible, mas a pesar de ello, Ribeyro ha propuesto, también, una distinción en el campo novelístico, según el estilo utilizado y manifiesta que dicha distinción es particularmente válida y pertinente en el ámbito de la novela latinoamericana, como podrá verse luego al comprender el alcance de los conceptos de lo **cartesiano** y de lo **barroco**.

Ribeyro define el **estilo cartesiano** como el estilo simple, directo, claro, lógico, el que busca expresar por el camino más corto lo que se quiere decir y sin ambigüedad u oscuridad. El **estilo cartesiano** es el que muestra los sucesos o las cosas que pertenecen al ámbito de lo novelesco, con la mayor transparencia, como si el autor no interviniera y se limitara a facilitarnos la visión directa de lo que ocurre en la novela.

El **estilo barroco** es, por el contrario, el estilo complicado, recargado, lleno de ornamentos y en el cual se nota el esfuerzo del narrador por otorgarle al lenguaje una densidad y un peso que demoran el contacto rápido y directo con los acontecimientos del relato novelesco. El **abigarramiento** y la **ampulosidad** son caracteres inherentes a lo barroco.

La polémica entre los dos estilos tiene gran vigencia en

la novela latinoamericana y ha dividido las opiniones entre quienes consideran que el estilo cartesiano es el mejor y quienes consideran que el estilo barroco es más apropiado para la novela latinoamericana.

Algunos autores como Alejo Carpentier y García Márquez han llegado a señalar que lo barroco es una característica esencial de América Latina y se proyecta a su cultura entera. La razón de la gravitación de lo barroco en nuestro continente obedecería a que en él se ha producido un abigarramiento y una complicación de culturas, lenguas, concepciones del mundo, religiones y razas y que la única manera artística válida de presentar la diversidad ilimitada de nuestro mundo es el barroco.

Novelistas como los citados y además Lezama Lima, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Manuel Scorza, Martín Adán y Proust en el ámbito europeo han sido considerados como autores barrocos.

El planteamiento de Carpentier es aún más original. El ve a América Latina como un continente, a veces surrealista y a veces barroco; en sus novelas ha buscado expresar tal abigarramiento y ha llegado a plasmar un inconfundible estilo barroco.

Sin dejar de reconocer la importancia que este último estilo ha cobrado en la novela latinoamericana de nuestro siglo, Ribeyro manifiesta que entre nosotros hay también un lugar importante para el estilo cartesiano, limpio, claro y directo. Como prueba de ello podemos citar el caso de algunos grandes escritores a quienes caracteriza el gusto por la expresión directa, transparente y lógica: Juan Rulfo, Ernesto Sabato, Roberto Arlt.

#### IV. LA TECNICA

Bajo el concepto de técnica se encuadran aquellos recursos que configuran a la novela como un universo verbal imaginario, organizado y que ofrece una imagen de la realidad. Para Ribeyro, la técnica es la manera de organizar y ejecutar un relato, de modo que éste alcance su máxima eficacia.

La técnica es, al mismo tiempo, uno de los aspectos que mejor permite diferenciar a la novela tradicional de la novela contemporánea. La primera de ellas presenta una técnica casi artesanal, convencional y en la cual la organización del relato novelesco se subordina al tema o asunto que la obra literaria desarrolla. En cambio en la novela de hoy la preocupación por la técnica se ha exacerbado y a menudo en muchas de ellas el tema, el asunto, los objetos, acciones y personajes del mundo novelesco desaparecen o son sepultados por la organización técnica que pasa a ocupar el primero y casi único plano perceptible de la novela. La novelística del escritor argentino Macedonio Fernández es un buen ejemplo de esta situación límite a que ha sido llevada la novela.

Tal exacerbación obedecería a dos razones relacionadas. En primer lugar, es comprensible que la técnica o el dominio de ella se haya convertido en un fin en sí mismo en una sociedad tecnológica como es la sociedad de hoy, que rinde un culto casi religioso a la técnica. Esta aparece como sinónimo de progreso, desarrollo y control absoluto sobre el universo material y cultural. Los novelistas no podrían ser ajenos al endiosamiento de la técnica y en sus creaciones han incorporado procedimientos de ciencias o de actividades que son producto de la técnica y que se nutren incesantemente del progreso indetenible de aquella, como por ejemplo el cine, la televisión, el psicoanálisis, la aviación, los vuelos interplanetarios y la vía satélite.

En segundo lugar, la utilización de una técnica cada vez más compleja y audaz en la construcción de una novela se encuentra justificada por el hecho de que el mundo ha asumido una complejidad ilimitada como lo manifiesta el mismo Ribeyro (1976: 71). Ante la extensión inabarcable del mundo el novelista se esfuerza por encontrar los medios que le permitan acercarse a ese ideal de totalidad que tiene el escritor del que habló el crítico Angel Rama (1964). La técnica se ofrece como el medio más adecuado para alcanzar una visión total de la realidad abigarrada, caótica e ili-

mitada del mundo.

Movimientos novelísticos como el Nouveau Roman francés y el Boom Latinoamericano han mostrado un entusiasmo enfervorizado por la técnica y en nuestra literatura el escritor Mario Vargas Llosa impulsó una gran revolución técnica con sus novelas *La Ciudad y los Perros* (1962); *La Casa Verde* (1966); *Conversación en la Catedral* (1969). Lo nuevo en la novelística de Vargas Llosa fue, precisamente, aquella manera original y casi sin antecedentes en nuestra narrativa de organizar y componer sus novelas. Los temas tratados si tenían, de una u otra manera, antecedentes. Su novela *La Guerra del Fin del Mundo*, en cambio, es de un equilibrio armónico entre la técnica que no es tan audaz y experimental como en sus anteriores novelas y el tema que sí ofrece un interés novelístico e histórico de primera magnitud.

#### IV. 1. La técnica tradicional

Dice Ribeyro que durante mucho tiempo la técnica de la novela consistió en tres procedimientos básicos: 1. La descripción, 2. el diálogo y 3. el soliloquio. A ellos agregaríamos dos recursos más, pero cuya enumeración no agota la relación de elementos que pueden ser agrupados bajo el rubro de técnica. Dichos recursos son: 4. la narración y 5. la temporalidad. También haremos referencia al estilo indirecto libre estrechamente relacionado al soliloquio.

Con el repertorio enumerado la novela tradicional ha abordado variedad de temas, los cuales han ido cambiando, pero la técnica ha sido siempre la misma. Y el predominio de uno o más procedimientos técnicos ha servido para establecer una tipología de novelas. Así, una novela de acción es aquella donde predomina la narración; la novela de personaje o psicológica es aquella donde la técnica descriptiva y el soliloquio son más importantes.

Con el objeto de comprender la funcionalidad de cada una de las técnicas y poder apreciar su diferencia

con las técnicas novelísticas de hoy, vamos a ofrecer una definición de cada una de ellas, proponiendo, así mismo, ejemplos que permiten observarlas en acción. No está demás hacer la aclaración de que la distinción entre cada una de las técnicas obedece a un afán didáctico. En la realidad viviente de las novelas, los procedimientos técnicos se utilizan con absoluta libertad y al servicio de los fines narrativos.

### La descripción

La descripción consiste, en su expresión más literal, en “conseguir que se vea algo — un objeto material o un proceso espiritual—” Martín Vivaldi (1980:296). Al definir la descripción no podemos dejar de pensar en la pintura pues ella es, por esencia, descriptiva. En el espacio del cuadro vemos figuras, personajes, ambientes, paisajes, objetos, momentos del día, elementos distintivos de un lugar o de una estación, expresiones, gestos, etc. La novela al utilizar la técnica descriptiva procede igual que la pintura, sólo que el material con el que describe son las palabras.

Se dice también que “la descripción es la pintura animada de los objetos. La descripción ha de ser viva. Dar la ilusión de la vida por medio de la imagen sensible y del detalle material, he aquí el fin de la descripción”. Martín Vivaldi (1980:296). Pero la descripción no se limita a mostrarnos el mundo material sino que penetra en lo espiritual, en el mundo psíquico, en el proceso anímico e interno de los seres humanos.

Veamos algunos ejemplos de descripción:

#### Descripción de personaje

“En la época de mi narración, la facha de este héroe de los mares era de lo más singular que puede imaginarse. Figúrense ustedes, señores míos, un hombre viejo, más bien alto que bajo, con una pierna de palo, el brazo izquierdo cortado a cercén más abajo del codo, un ojo me-

nos, la cara garabateada por multitud de chirlos en todas direcciones y con desorden trazados por armas enemigas de diferentes clases, con la tez morena y curtida, como la de todos los marinos viejos; con una voz ronca, hueca y perezosa, que no se parecía a la de ningún habitante racional de tierra firme, y podrán formarse idea de este personaje, cuyo recuerdo me hace deplorar la sequedad de mi paleta, pues a fe que merece ser pintado por un diestro retratista. No puedo decir si su aspecto hacía reír o imponía respeto: creo que ambas cosas a la vez, y según cómo se le mirase”.

B. Pérez Galdós: Trafalgar

### Descripción de ambiente

“Macondo estaba en ruinas. En los pantanos de las calles quedaban muebles despedazados, esqueletos de animales cubiertos de lirios colorados, últimos recuerdos de las hordas de advenedizos que se fugaron de Macondo tan atolondradamente como habían llegado. Las casas paradas con tanta urgencia durante la fiebre del banano, habían sido abandonadas”.

Gabriel García Márquez: Cien Años de Soledad .

El crítico francés Gerard Genette señala que la descripción junto con la narración constituyen dos elementos esenciales en la estructura del relato sea este novelesco o de otro género (cuento, epopeya), pero que la descripción por más que ocupe un lugar muy grande y muy importante se subordina a la narración y en definitiva al relato literario como totalidad; es “esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada”. Genette (1970: 199).

Un aporte útil para nuestro propósito de definir cada una de las técnicas de la novela y de evaluar su importancia en la economía general de la obra literaria, nos lo ofrece Genette al distinguir las dos funciones que ha asumido la des-

cripción en el curso de la literatura occidental desde Homero hasta fines del siglo XIX. A la primera la denomina la función decorativa y a la segunda la función explicativa y simbólica.

La primera consistiría, como su denominación lo sugiere, en una descripción ornamental, detallista, artística, en la cual el escritor exhibe su dominio estilístico de dicha técnica y el uso demorado de ella demuestra que "la descripción extensa y detallada aparece aquí como una pausa y una recreación en el relato, con una función puramente estética, como la de la escultura en un edificio clásico. El ejemplo más célebre es quizá la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de *La Iliada*". Genette (1970:200). Y estableciendo una relación con lo que hemos denominado estilo, señala que el barroco se caracteriza, precisamente, por la utilización reiterada y sistemática de la descripción decorativa, lujosa y refinada.

En la literatura hispanoamericana un ejemplo de descripción decorativa y ornamental podemos encontrarlo en la prosa de los cuentos de *Azul* del escritor Rubén Darío. Pero el magisterio narrativo de Darío no produjo una novela modernista, salvo quizá el caso de *La Gloria de don Ramiro* de Enrique Larreta.

La función explicativa y simbólica de la descripción se impuso, según Genette, en la tradición novelística a partir del escritor francés Balzac. Para explicar la funcionalidad de este segundo tipo de descripción, dice Genette que "los retratos físicos, las descripciones de vestimentas y de mobiliarios tienden, en Balzac y en sus sucesores realistas, a revelar y al mismo tiempo a justificar la psicología de los personajes de los cuales son a la vez signo, causa y efecto" (1970:200).

En la novela contemporánea, producto de una gran evolución narrativa, la descripción ornamental ha perdido vigen-

cia y se ha impuesto la descripción simbólica y significativa, con lo cual la técnica en sí perdió en autonomía pero ganó en importancia dramática. Otro de los grandes maestros en la utilización de la descripción con una función explicativa es Gustave Flaubert, a quien Mario Vargas Llosa considera como uno de los escritores que operó la revolución que ha permitido pasar de la novela tradicional a la novela contemporánea.

Para Vargas Llosa uno de los méritos sobresalientes de la técnica novelística de Flaubert es, precisamente, la eficacia de su procedimiento descriptivo que permite humanizar las cosas. Pues, como señala el escritor peruano “en *Madame Bovary*, por obra de la descripción, ciertas cosas, como la casquette (gorra) de Charles, son más locuaces y trascendentes que sus dueños, y nos revelan, mejor que las palabras y los actos de aquellos, la personalidad del amo: su estatus social, su economía, sus costumbres, sus aspiraciones, su imaginación, su sentido artístico, sus creencias”. Vargas Llosa (1975:151).

Flaubert completa su revolución de la técnica descriptiva no sólo humanizando las cosas, sino, al mismo tiempo; cosificando lo humano. La cosificación “consiste en desmembrar a la figura (humana) y describir sólo una o algunas de sus partes omitiendo a las otras: esas piezas sueltas -- por lo general caras, cabezas, pero también manos, troncos--, desgajadas de la arquitectura humana por la cirugía descriptiva del narrador y expuestas como unidades de dominante o exclusivo valor físico, dejan de vivir, se convierten en seres inanimados, rozan lo inerte”. Vargas Llosa (1975:156).

A modo de ejemplificación de la técnica descriptiva de Flaubert en su gran novela *Madame Bovary*, veamos la impresión que le causan a Charles Bovary (protagonista de la novela) las manos y la cara de quien con el desarrollo de la novela llegará a ser su esposa: Emma. La visión descriptiva ocurre en el momento en que Charles ve por primera vez a Emma:

“Sorprendieronle a Carlos la blancura de las uñas, brillantes, de agudas puntas, más acicaladas que los marfiles

de Dieppe y cortadas en forma de almendra. La mano no era muy bella ni de excesiva palidez acaso, y los dedos resultaban algo enjutos en las falanges; era también demasiado larga y sin blancura de líneas en los contornos. Lo más bello de ella eran los ojos, que, aunque pardos, parecían negros bajo el espesor de las cejas. Su mirada era franca y de cándido atrevimiento.

G. Flaubert: *Madame Bovary*.

## El diálogo

El diálogo es otro recurso técnico muy importante en el género novelístico, pero no tiene la función exclusiva que tiene, por ejemplo, en el teatro en general donde la acción dramática se basa en la utilización sistemática y sostenida del diálogo.

La eficacia de dicho recurso, como la de cualquier otro, reside en su acertada complementación con las demás técnicas de la novela, todas las cuales, como se sabe, están al servicio de la obra artística. La descripción, la narración y el diálogo están en constante inter-relación y auxilio recíproco en el desarrollo de cada novela y de su acertada combinación depende el efecto total de esta. Así, si nos referimos a un caso concreto veremos que mientras la descripción se encarga de ir dibujando el perfil físico y psicológico de los personajes, la narración va mostrando los sucesos en los que se ven envueltos o enfrentados los personajes, el diálogo permite observar la correlación entre psicología, actitud, comportamiento y el habla de los personajes en el desarrollo de una acción concreta y ubicada en una secuencia específica de la novela.

Apliquemos tal esquema de funcionamiento al caso de la novela *Trafalgar* de Benito Pérez Galdós. En ella un conjunto de personajes que integran una familia española, cuya cabeza es un viejo marino retirado, discuten si dicho marino puede volver a la Armada Española con el objeto de presenciar el combate de la flota combinada de España y Fran-

cia contra la Armada Inglesa. Su esposa, mujer de carácter dominante, se niega al proyecto de su esposo y del viejo ayudante de éste, Marcial, cuya descripción hemos consignado. El diálogo que vamos a transcribir refleja muy bien las actitudes opuestas de los personajes y las relaciones que mantienen entre ellos:

— Iremos sólo a ver, mujer nada más que a ver — decía el héroe con mirada suplicante.

— Dejémonos de fiestas — le contestaba su esposa—. Buen par de esperpentos estáis los dos.

— La escuadra combinada — dijo Marcial — se quedará en Cádiz y ellos tratarán de forzar la entrega.

— Pues entonces — añadió mi ama — pueden ver la función desde la muralla de Cádiz; pero lo que es en los barquitos . . . Digo que no y que no, Alonso. En cuarenta años de casados no me has visto enojada (la veía todos los días): pero ahora te juro que si vas a bordo . . . haz de cuenta de que Paquita no existe para ti.

— Mujer! — exclamó con aflicción mi amo — ¡Y he de morir sin tener ese gusto!

— ¡Bonito gusto, hombre de Dios! ¡Ver cómo se matan esos locos! Si el rey de las Españas me hiciera caso, mandaría a paseo a los ingleses y les diría: “Mis vasallos queridos no están aquí para que ustedes se diviertan con ellos. . . p. 42 B. P. Galdós.

El diálogo escogido muestra la diferencia de temperamentos entre ambos personajes y contribuye a delinear su psicología y actitud en el universo total de la novela. Debe repararse, además, en el hecho de que el **habla** es uno de los elementos más personales e intransferibles del ser humano y configura uno de los niveles más ricos de la idiosincrasia y cultura de un individuo.

Por otra parte debe señalarse que el diálogo en una novela o en otro tipo de obra narrativa, debe reunir dos características esenciales: **naturalidad** y **significatividad**. La **naturalidad** reside en que “el diálogo ha de responder al modo de ser del personaje” (Martín Vivaldi 1980:394). El diálogo de-

be darnos la impresión del **habla viva y real del personaje**, evitándose el rebuscamiento, el amaneramiento o el barroquismo. Los personajes deben hablar como lo hacen habitualmente.

Un novelista que maneja el diálogo con gran destreza, produciendo una poderosa impresión de naturalidad es el mejicano Juan Rulfo, autor de una de las novelas más originales y profundas de la novelística latinoamericana contemporánea: **Pedro Páramo** . Como ejemplo vamos a presentar un párrafo de esta excepcional obra:

“Un hombre al que decían el Tartamudo llegó a la Media Luna y preguntó por Pedro Páramo.

— ¿Para qué lo solicitas?

— Quiero hablar cocon él.

— No está.

— Dile, cucuando regrese, que vengo de paparte de don Fulgor.

— Lo iré a buscar: pero aguántate unas cuantas horas.

— Dile, es cocosa de urgencia.

— Se lo diré.

El hombre al que decían el Tartamudo aguardó arriba del caballo. Pasado un rato, Pedro Páramo, al que nunca había visto, se le puso enfrente:

— ¿Qué se te ofrece?

— Necesito hablar directamente cocon el patrón.

— Yo soy ¿Qué quieres?

— Pues, nanada más esto. . .

En el diálogo transcrito vemos que Rulfo ha sabido recrear el habla directa y austera de los hombres del pueblo y además ha reproducido la imagen de tartamudez de uno de los personajes.

La otra característica es la de la **significatividad** que consiste en que el diálogo debe ser **revelador** del temperamento del que habla o de la situación a la que alude. En otras palabras, el diálogo debe contribuir a enriquecer el interés y desarrollo de la novela y para ello debe inter-relacionarse

con la totalidad del acontecer, pues el diálogo puede aludir a lo ya ocurrido, a lo que está ocurriendo o a lo que va a ocurrir. En este sentido debe señalarse que el diálogo es un recurso que contribuye a la economía de la obra, porque al aludir a sucesos verificados hace innecesaria su narración.

Respecto de esta técnica debe señalarse, también, que dada su versatilidad puede cubrir las funciones de las otras técnicas novelísticas. Ello explica el que existen novelas dialogadas, como las de B. Pérez Galdós, en las cuales el desarrollo de la trama descansa únicamente en el diálogo. Cuando apareció *La Celestina*, una de las obras literarias mayores de la literatura en lengua española, se llegó a considerarla como novela pese a basarse exclusivamente en la técnica dialogal, lo cual indica la importancia de dicho recurso.

La novela contemporánea ha ampliado y diversificado las posibilidades técnicas del diálogo. La novela *Conversación en la Catedral*, del escritor peruano Mario Vargas Llosa es un ejemplo de utilización compleja y ambiciosa del diálogo como recurso central para la construcción del universo novelístico. En esta novela, Vargas Llosa deja de lado las convenciones tradicionales con que se ha empleado dicho recurso y edifica un vasto cuadro social y temporal de la sociedad peruana de la década del 50 mediante un entrecruzamiento de diálogos que corresponden a situaciones, personajes y tiempos diferentes. De ese modo logra un reordenamiento total del mundo novelístico, que exige del lector una atención especial para seguir el desarrollo de los sucesos.

## El soliloquio

Esta técnica consiste en reproducir el pensamiento de un personaje que discurre sin tener un interlocutor al lado, con el cual intercambie sus impresiones. Con el soliloquio, el narrador penetra en la interioridad y vida mental y subjetiva del personaje para hacerla conocer, no a los otros personajes, sino al lector. En consecuencia este recurso sería un

signo del lector.

Un ejemplo de soliloquio lo encontramos en la novela *Marianela* de Pérez Galdós. En el primer capítulo el personaje Teodoro Golfín marcha en dirección a unas minas que no conoce y mientras busca el camino correcto va conversando consigo mismo:

“No puedo equivocarme —murmuró—. Me dijeron que atravesara el río por la pasadera... Así lo hice. Después que marchara adelante, siempre adelante... De modo que por aquí, adelante, siempre adelante... (me gusta esta frase, y si yo tuviera escudo, no le pondría otra divisa), he de llegar a las famosas minas de Socartes”

En este caso el soliloquio además de permitirnos conocer el *discurrir interno* del personaje, sirve como auxiliar para el desarrollo de la acción novelística, pues lo que hace Teodoro Golfín es informarnos sobre el destino de su caminata al lugar donde ocurrirán los hechos más importantes de la novela.

La novela *Crimen y Castigo* de Dostoievski es una de las obras que utiliza con maestría la técnica del soliloquio y contribuye a darle un sentido diferente al que tenía dicho recurso en la literatura clásica. Mediante el soliloquio penetramos en la intimidad de un personaje y conocemos su mundo interior.

Kayser (1965: 480) al estudiar la novela ha señalado que en base a la consideración de los tres estratos sustanciales de lo épico: *acontecimiento*, *personaje* y *espacio* puede hablarse de tres grandes tipos o géneros de novela: la *novela de acontecimiento*, la *de personaje* y la *de espacio*. De estos tres tipos, podría señalarse que es la *de personaje* la más afín al uso del soliloquio, en tanto esta técnica permite auscultar en la profundidad del alma del personaje con detenimiento.

Sin embargo, debe señalarse que el soliloquio, a diferencia del diálogo, que se utiliza a lo largo de toda la novela, es un recurso del cual no puede abusarse por su naturaleza especial que pone en cuestión la verosimilitud del relato. Es verosímil que el autor reproduzca los diálogos entre sus

personajes, pero es más difícil de justificar el que tenga acceso a la intimidad de un ser humano, a menos que se trate de un personaje-narrador. Por ello el soliloquio tiene que estar plenamente justificado y utilizarse con mucho menor frecuencia que el diálogo.

Por otra parte, la existencia del soliloquio como técnica novelística se relaciona con un problema más general que se denomina: **la omnisciencia del narrador**. Como su nombre lo sugiere, la omnisciencia alude al hecho de que el autor estaría investido de una facultad cognoscitiva absoluta que le permite penetrar en el alma o en los pensamientos más recónditos y secretos de sus personajes. El autor ofrece al lector una visión de la vida subjetiva, de los conflictos internos y de los estados de ánimo de los personajes.

Ahora bien, la técnica a través de la cual nos introducimos al flujo interno de la conciencia de las creaturas literarias es, precisamente, el **soliloquio**, cuya singularidad reside en que es el propio personaje el que discurre, convirtiéndose en oyente de su propio discurso. En el soliloquio desaparece la intermediación del narrador y accedemos directamente al flujo del pensamiento del personaje que reflexiona "en alta voz", aunque debe precisarse que el discurrir no tiene las características de un discurso lógico, coherente y sistemático. Sólo es esencial su inteligibilidad y su relación con el resto del discurso narrativo de la obra.

### **Estilo indirecto libre**

Al lado del soliloquio existe otra técnica cuya función es prácticamente la misma: develar el curso del proceso mental de una persona en un momento específico. La diferencia reside en que mientras en el soliloquio es el propio personaje el que discurre y desarrolla su reflexión, en la técnica denominada **estilo indirecto libre** es el narrador el que sirve de intermediario para penetrar en la intimidad del personaje. El autor nos conduce hasta la interioridad de sus creaturas y "sorprende" a éstas en pleno proceso mental,

participando de éste al lector.

Veamos algunos ejemplos de la técnica del estilo indirecto libre al servicio del auscultamiento de la intimidad y subjetividad del personaje. El primer ejemplo pertenece a la novela **Las lanzas coloradas** del escritor venezolano Arturo Uslar Pietri. En el capítulo 8 de la obra un personaje, el Capitán inglés, David se lamenta de la tragedia que acaba de sucederle a Inés, una muchacha que sentía inclinación por él, pero a la cual dicho Capitán no le prestaba mayor interés, absorbido como estaba por los problemas políticos y militares de la Revolución Venezolana del siglo XIX, acontecimiento al cual había venido el Capitán David desde Europa, empujado por sus ideales.

El Capitán se alojó en la casa de los hermanos Fernando e Inés, que pertenecían al sector de hacendados criollos y mientras esperaba entrar en la acción revolucionaria cultivó una amistad con Inés, produciéndose el sentimiento de simpatía de la muchacha hacia el personaje europeo. Muy poco después del surgimiento de esta relación ocurren otros trágicos hechos que provocan la muerte de Inés a manos de sus propios esclavos sublevados, originando el desconsuelo de su hermano Fernando y el del Capitán apenas se enteran de la trágica noticia.

El narrador presenta el momento en que se produce la reflexión del personaje europeo acerca de Inés en estos términos:

“Comenzaba a sentir un poco de compasiva ternura.

Comprendía que había sido indiferente. No había experimentado por ella la menor inclinación; sin embargo, ahora le dolía la tragedia que había assolado su fragil vida. Era una pobre mujer llena de sueños y esperanzas que aquel súbito golpe había roto. Comenzaba a darse cuenta de toda la novelesca y dolorosa gracia que caía en la vida de ella. Ahora que estaba lejos y probablemente perdida para siempre, casi la recordaba con ternura”.

Lo expuesto en este párrafo corresponde a la subjetividad del personaje en la versión del narrador.

En la novela *Madame Bovary* del novelista francés Gustave Flaubert encontramos otro ejemplo de utilización del estilo indirecto libre como técnica similar al soliloquio. En las líneas que siguen el personaje Emma Bovary, protagonista de esta gran novela, ya casada con Charles Bovary discutir si no habría podido hacerlo con otro más interesante que el apático Charles. El autor penetra en la intimidad de Emma para producir lo que ella está pensando:

“Preguntábase si por cualquier combinación del azar no le habría sido posible tropezarse con otro hombre, y procuraba imaginarse cuáles habrían sido aquellos no realizados acontecimientos, aquella otra vida, aquel marido que no conocía. No todos en efecto parecíanse al suyo. Hubiera podido ser guapo, ingenioso, distinguido, simpático, como lo eran sin duda los que se habían casado con sus antiguas compañeras de convento. ¿Qué harían estas en aquel momento?”. Primera parte, Capítulo VII.

*Madame Bovary* es, evidentemente, una novela de personaje y en ella son importantes las técnicas del soliloquio y el estilo indirecto libre, pues permiten ingresar una y otra vez en la rica y cambiante vida interior de la heroína, que contrasta con su vida doméstica de casada.

Vargas Llosa ha puesto de relieve el valor de esta técnica en el desarrollo de la novelística moderna y dice que el mérito de Flaubert reside “en acercar tanto el narrador omnisciente al personaje que las fronteras entre ambos se evaporan, en crear una ambivalencia en la que el lector no sabe si aquello que el narrador dice proviene del relator invisible o del propio personaje que está monologando mentalmente”. Vargas Llosa (1975: 238).

Mediante el estilo indirecto libre se ha limitado, según Vargas Llosa, la omnisciencia del narrador, que aunque conoce a su personaje, ya no lo manipula tan abiertamente como en la novela tradicional e incluso tiene dudas y vacilaciones respecto de la intimidad de sus creaturas. Así mis-

mo esta técnica significaría una superación del monólogo tradicional en el cual los personajes recitaban o “hablaban” en un tono teatral y retórico, que borraba las diferencias entre dicho monólogo y el diálogo, de tal suerte que el lector sentía al primero como un discurso convencional y externo.

Frente a este efecto exteriorizante “el estilo indirecto libre, al relativizar el punto de vista, consigue una vía de ingreso hacia la interioridad del personaje, una aproximación a su conciencia, que es tanto mayor por cuanto el intermediario —el narrador omnisciente— parece volatilizarse. El lector tiene la impresión de haber sido recibido en el seno mismo de esa intimidad, de estar escuchando, viendo, una conciencia en movimiento antes o sin necesidad de que se convierta en expresión oral, es decir, siente que comparte una subjetividad”. Vargas Llosa (1975:239).

Finalmente acerca del lugar del estilo indirecto libre en la evolución de las técnicas novelísticas, dice Vargas Llosa que aquél “significó el primer paso de la novela para narrar directamente el proceso mental, para describir la intimidad, no por sus manifestaciones exteriores (actos o palabras), a través de la interpretación de un narrador o un monólogo oral, sino representándola mediante una escritura que parecía domiciliar al lector en el centro de la subjetividad del personaje”. (1975:241).

### La narración

Para definir esta importante técnica de la novela y de las diversas variantes de relato partiremos de una definición elemental según la cual “narrar es contar una o varias acciones”. Martín Vivaldi (1980:380).

Mediante la narración el creador literario desarrolla los hilos de aquello que constituye la materia argumental de la obra, es decir los acontecimientos y hechos múltiples que la integran.

Ahora bien, dada la amplitud y riqueza de personajes y de acciones la novela utiliza diversidad de recursos na-

rrativos para poder convertir en mundo novelesco aquella pluralidad de elementos que el autor maneja en el proceso de construcción de su obra.

En sus inicios la novela optó por los procedimientos narrativos más simples para poder edificar el orbe novelístico. Pensemos por ejemplo en el **Lazarillo de Tormes** (1554), conocida obra novelística española. En ella el pícaro, a la vez protagonista y narrador de los sucesos ocurridos, opta por narrar cada aventura importante, acaecida con un amo diferente, en sendos tratados o capítulos, independientes entre sí pero que a la vez están unidos y forman una estructura novelesca mayor, gracias a la presencia del personaje-narrador, que utiliza una única fórmula literaria para titular y señalar aquello que contiene cada tratado: "Cómo Lázaro se asentó con un... y de las cosas que pasó con él". De este modo resolvió dicha novela el problema de la técnica narrativa que aseguraba a la vez la verosimilitud de los sucesos narrados y el orden secuencial en el que éstos están colocados.

La madurez y creciente complejidad de la novela han generado una ilimitada cantidad de soluciones técnicas destinadas a alcanzar el objetivo de "contar una o varias acciones". Con la finalidad de simplificar dicha problemática ofrecemos el enfoque teórico propuesto por T. Todorov (1970:174).

Dice este autor que el relato en general y la novela en particular pueden ser estudiados desde dos grandes puntos de vista: el primero es el de considerarlos como "historia" es decir como sucesos reales o imaginarios que el relato o la novela nos presentan, respecto de los cuales caben diferentes tipos de enfoques o estudios: sociológicos, psicológicos, históricos y aun filosóficos con el objeto de verificar su autenticidad o señalar su carácter ficticio. Sánchez Vásquez (1977).

Y aunque es difícil separar en una novela la "historia" de la narración, Todorov señala que la obra puede ser estudiada desde un segundo punto de vista pues "aquella es al mismo tiempo "discurso": existe un narrador que relata la

historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer". Todorov (1970: 157).

A este elemento Todorov lo denomina discurso y señala que sus procedimientos pueden dividirse en tres grupos: 1.— "El tiempo del relato, en el que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; 2.— Los aspectos del relato o la manera en que la historia es percibida por el narrador y 3.— Los modos del relato que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia".

### El tiempo del relato

Si nos remitimos al estudio del primer procedimiento, el tiempo del relato, advertiremos con facilidad que nunca hay una coincidencia real y cronológica entre el tiempo de la historia y el del relato. Las relaciones entre uno y otro tiempo son convencionales y figuradas. Así, por ejemplo, si pensamos en la novela *Cien Años de Soledad* de García Márquez es evidente que hay una desproporción entre el lapso temporal que abarcan los sucesos acaecidos en Macondo (un siglo) y el tiempo narrativo en el cual la novela da cuenta de dichos sucesos. Cualquier ejemplo en este mismo sentido nos llevará a la misma conclusión: el tiempo de la historia siempre es diferente al del relato, en cuanto su referente es el tiempo cronológico real, mientras que el del relato es una convención necesaria e indispensable para que exista la novela como un orden equiparable al de la realidad en cuanto a dimensión temporal. Los novelistas de hoy, conscientes de esta insalvable barrera entre los dos tiempos, han tratado de modificar al máximo la naturaleza del tiempo literario con la finalidad de que coincida puntualmente con el de la historia. Este es, para citar un caso, el de la novela *Ulyses* del escritor irlandés Joyce, el cual ha reducido al máximo el tiempo de la historia (un día) con el objeto de hacerlo coincidir con el del relato.

Por otra parte, las diferencias entre ambos tiempos no se reducen a la diferente magnitud de uno y otro, sino que existen otras desemejanzas igualmente importantes. Es innegable, por ejemplo, que el tiempo del relato es inevitablemente lineal y unidimensional por la naturaleza misma del lenguaje que se desenvuelve en el tiempo. La novela está condenada a presentarnos los sucesos unos a continuación de otros, pues la linealidad y unidimensionalidad del lenguaje impiden mostrar los sucesos simultáneamente, es decir, como si ocurrieran todos a la vez.

En cambio el tiempo de la historia es pluridimensional y, en consecuencia, “varios acontecimientos pueden desarrollarse al mismo tiempo, pero el discurso debe obligatoriamente ponerlos uno tras otro”. Todorov (1970:174). Esta es una realidad inmodificable con la que se encuentra el novelista y que le obliga a inventar una serie de recursos con los cuales representará y plasmará la pluralidad y simultaneidad de sucesos del tiempo de la historia en el ámbito lineal y unidimensional del tiempo del relato.

En conjunto estos recursos permiten realizar una **deformación temporal** ilimitada, la cual constituye una característica esencial de aquello que Todorov denomina **discurso** y que sería, a la vez, el único rasgo que lo distingue de la **historia** y que permite reordenar a ésta y darle autonomía a la novela en tanto lo que interesa no es la naturaleza de los acontecimientos, sino la relación entre éstos, relación que es establecida enteramente por el **discurso**. A partir de estas posibilidades la novela ha desarrollado numerosas técnicas de **deformación temporal**.

### Deformación temporal

Un primer tipo de **deformación temporal** del discurso consiste en alterar visiblemente el orden lógico o secuencia **cronológica** de los acontecimientos del tiempo de la historia que se desarrollan irreversiblemente según el esquema: pasado-presente-futuro.

Por ejemplo en la llamada **novela de misterio**, el discurso

presenta primero uno de los sucesos cronológicamente finales para terminar con uno de los eventos iniciales del tiempo de la historia. Se nos muestra primero el cadáver de un personaje y el desarrollo de la novela consiste en la narración de los hechos y circunstancias que provocaron el asesinato de dicho personaje. En este caso el tiempo de la historia es diametralmente opuesto al del discurso.

En otra variedad de la novela denominada de terror el esquema es, en cambio, afín al del tiempo de la historia porque en ella se relata paso a paso el desarrollo de los sucesos hasta llegar al resultado o consecuencia de los mismos. En este caso el tiempo del discurso se ciñe mejor al de la historia, pero no por ello deja de actuar con cierta libertad.

La preferencia por uno u otro esquema temporal determina la utilización de otros procedimientos técnicos que complementen la eficacia narrativa total de la novela. Así en el primer caso señalado, el de la novela de misterio, la "inversión temporal" actúa ya como un poderoso estímulo que acrecienta el interés por conocer las causas o razones del efecto o resultado que fue dado a conocer al lector en el inicio mismo de la novela. El arte del novelista estará en dosificar, retardando o acelerando, el conocimiento de los hechos que explican la producción del resultado final.

En el caso de la novela de terror como el esquema temporal es "normal" la táctica consistirá fundamentalmente en ir generando un clímax que anuncie al lector la inminencia de aquellos sucesos que son los más importantes y emocionantes de la novela hasta llegar al desenlace o final de historia.

Una variante a las dos posibilidades indicadas sería el iniciar la novela con un suceso ubicado cronológicamente en la mitad de ésta, de tal manera que el narrador a partir de este hito puede retroceder hasta el comienzo de la historia o avanzar hacia los tramos finales de la misma.

Los recursos anteriores nos han permitido observar de qué manera el tiempo del discurso puede re-ordenar con libertad y creatividad las secuencias del tiempo de la histo-

ria, estableciendo un orden distinto al estrictamente cronológico. Todas estas posibilidades se realizan en razón de que, en cuanto a su progresión, el tiempo de la historia es irreversible, es decir, se verifica de acuerdo al esquema: pasado-presente; causa-efecto; antes-después. Frente a esta rigidez infranqueable e inmodificable de los hechos mismos que constituyen la historia, el tiempo del discurso goza de una mayor libertad para presentar los sucesos citándose a una lógica exactamente contraria a la del tiempo de la historia. En este ámbito, este último es rígido e inflexible, mientras que aquél es libre y flexible.

En cambio, desde otra perspectiva ya aludida, el tiempo de la historia es pluridimensional, mientras que el del discurso es lineal y unidimensional. Enfrentada a esta realidad que es una desventaja para ella, la novela ha creado una serie de recursos para poder, de algún modo, representar la simultaneidad y pluridimensionalidad de la historia. Entre dichos recursos figuran: el encadenamiento, la intercalación y la alternancia.

**El encadenamiento.**— Puede ser explicado en los siguientes términos. Cuando una novela quiere presentarnos varios sucesos que se suponen ocurridos al mismo tiempo, es decir, paralelamente, recurre a la técnica del encadenamiento que consiste en presentar los sucesos en yuxtaposición. Si son tres o cuatro las historias o acciones encarnadas por otros tantos personajes, el narrador presenta primero una historia, la desarrolla hasta cierto punto dejándola inconclusa y luego inicia la otra historia, desarrollándola hasta un momento equivalente al de la primera y así sucesivamente con las demás historias hasta concluir las todas y reiniciar en una etapa posterior el hilo de cada una de las historias presentadas en la primera etapa. A B C ... A B C ... A B C

La técnica del encadenamiento es utilizada, por ejemplo, por Vargas Llosa en sus primeras novelas como *La ciudad y los perros* y en sus últimas como *La guerra del fin del mundo*. Esta técnica permite un desarrollo paralelo

de las historias y una posterior fusión de las mismas en un nivel superior de la ficción, logrando así la novela una mayor riqueza y complejidad, al establecerse ilimitadas posibilidades de relaciones entre las historias y los personajes.

**La intercalación** — En la intercalación lo que se realiza es la inclusión de una historia dentro de otra. Esto significa que la historia principal que viene presentándose es enriquecida con la incorporación de una segunda historia que, generalmente, se subordina a la primera.

Un ejemplo de intercalación la encontramos en la novela sentimental del romanticismo hispanoamericano del siglo XIX, *María* (1867) del escritor colombiano Jorge Isaacs. La historia principal está constituida por una relación sentimental entre los adolescentes María y Efraín, los cuales están rodeados de diversos personajes que ofrecen un contexto favorable al desarrollo del romance, amenazado únicamente por la inminencia de la muerte de María a consecuencia de un mal incurable. Entre los personajes que sirven a la familia de Efraín figuran Feliciano y su hijo Juan Angel, esclavos negros cuya presencia en el ambiente colombiano del valle del Cauca es explicada mediante la **intercalación**, que permite introducir la historia de la procedencia africana de Feliciano y de Juan Angel y vincularla con la de la familia de Efraín. El narrador aprovecha la cercanía de la muerte de Feliciano para referir la historia que ella misma había contado y que Efraín reconstruye incorporándola al cuerpo narrativo de la novela. (Capítulo XL a capítulo XLIII).

**La alternancia.**— Es un recurso que “consiste en contar las dos historias simultáneamente, interrumpiendo ya la una ya la otra para retomarla en la interrupción siguiente”. Dice, además, Todorov que esta técnica es privativa de aquellos géneros literarios que han perdido toda vinculación con la literatura oral, ya que ésta no admite la alternancia.

Un ejemplo cercano a este tipo de técnica lo encontramos en el relato *La Señorita Cora* del escritor argentino Julio Cortázar en el cual varios narradores se van al-

ternando sin interrupción en el desarrollo de una historia que se va complementando con el aporte de cada uno de los narradores. El efecto que se consigue es el de una mayor fluidez y vivacidad en el desarrollo narrativo mediante estos continuos cambios.

Respecto del tiempo del relato aún quedan dos aspectos a considerar y para ello debemos tener en cuenta que los casos y ejemplos mencionados y explicados se refieren a las temporalidades propias de los personajes y de los sucesos que éstos viven. En cambio, las temporalidades a las que vamos a referirnos a continuación corresponden a un plano diferente. Se refieren al tiempo de la enunciación (de la escritura) y al tiempo de la percepción (de la lectura).

### El tiempo de la escritura

El primero de ellos "se torna un elemento literario a partir del momento en que se le introduce en la historia: por ejemplo, en el caso en que el narrador nos habla de su propio relato, del tiempo que tiene para escribirlo o para contárnoslo. Este tipo de temporalidad se manifiesta muy a menudo en un relato que se confiesa tal" Todorov (1972: 177). Una situación como la señalada por Todorov en la cita anterior la encontramos, por ejemplo, en la novela *Nazarín* del escritor español Pérez Galdós, en la cual, el narrador nos informa de las circunstancias que le permitieron conocer la historia del personaje que da nombre a esta historia novelesca. Dice P. Galdós: "Me pueden creer que doy gracias a Dios, y al reportero, mi amigo, por haberme encarado con aquella fiera, pues debo a su barbarie el germen de la presente historia, y el hallazgo del singularísimo personaje que le da nombre".

### El tiempo de la lectura

El tiempo de la lectura es aquel en que ocurre el fenómeno de la percepción del texto y por esa razón se trata de un tiempo irreversible. Sin embargo, este elemento puede,

también, asumir un valor literario cuando el autor lo toma en cuenta en la historia como parte de ella. Un ejemplo de esta posibilidad ocurre en el relato de Julio Cortázar "Continuidad de los Parques" en el que toda la historia narrada es el tiempo que utiliza un hombre en leer una novela. Al final dicho lector-personaje es incorporado dentro de la ficción que él percibe.

### Aspectos del relato

Los procedimientos comprendidos bajo el rubro de aspectos se refieren, como se ha indicado, a la manera en que la historia es percibida y elaborada por el narrador. En efecto, cuando leemos una novela no percibimos directamente los acontecimientos descritos, sino a través de la versión o percepción del narrador. Pues bien, dicha percepción puede ser de distintos tipos y depende de las diversas posibilidades de relación que pueden presentarse entre el personaje y el narrador o entre la historia y el discurso.

Todorov nos ofrece una explicación de los tres tipos principales de percepción que pueden detectarse en las obras literarias narrativas.

#### 1. Narrador superior al personaje

En este primer tipo de procedimiento nos encontramos con un narrador que es superior a su personaje y que maneja la historia con absoluta libertad. Dicho narrador lo domina todo, tanto la realidad exterior del universo novelístico, como la realidad mental y subjetiva de los personajes. Al respecto, dice Aguiar e Silva que "la presencia del autor demiurgo es visible en el desarrollo de toda la novela, principalmente en los comentarios y juicios que hace constantemente acerca de los personajes y de los hechos narrados así como en las interferencias demasiado directas en la conducción de la trama. Así se explica que, en este tipo de novela, la descripción, el comentario y la narración propiamente dicha ocupen mucho espacio, en detrimento del diá-

logo y de la actuación directa de los personajes. En algunas novelas, como *Los Miserables* de Víctor Hugo, la extensión de los comentarios, de las descripciones y de las interferencias del autor omnisciente es un elemento nocivo, pues llega a perturbar fuertemente el ritmo de la novela". (1981: 234).

La cita de Aguiar nos enseña a distinguir los principales signos narrativos que utiliza el narrador omnisciente para mostrar su condición de tal. Entre dichos signos están, la descripción, el comentario y juicios, además de lo que Aguiar e Silva denomina la narración propiamente dicha. El supuesto último de la narración omnisciente reside en la concepción según la cual el narrador es un creador absoluto y su punto de vista, incuestionable. El lector tiene que aceptar la superioridad del autor y resignarse a conocer el mundo novelesco a través de la visión única y sapientísima del escritor.

Un autor identificado con el punto de vista omnisciente es, por ejemplo, Cervantes, iniciador, al mismo tiempo, de aquello que se denomina la novela clásica, en la cual, precisamente, predomina este tipo de visión. Cervantes en

*El Quijote* nos ofrece una visión total sobre su personaje principal y sobre aquel universo imaginario por el que discurre su protagonista. Veamos algunas líneas en las cuales es perceptible el uso de la visión aludida. Se trata de un fragmento del capítulo IV de la Primera Parte, en el cual Cervantes hace salir a su personaje por primera vez rumbo a las aventuras que vivirá en su recorrido:

“La del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo. Mas viniéndole a la memoria los consejos de su huésped acerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, especial la de los dineros, y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo, que era pobre y con hijos, pe-

ro muy a propósito para el oficio escuderial de la caballería. Con este pensamiento guió a Rocinante hacia su aldea, el cual, casi conociendo la querencia, con tanta gana comenzó a caminar, que parecía que no ponía los pies en el suelo”.

En estas líneas comprobamos que Cervantes, además de conocer los lugares por donde discurre don Quijote, está al tanto de las razones que llevan al personaje a realizar dicho recorrido, sabe lo que piensa el aspirante a caballero andante y hasta puede informarnos acerca del ánimo con el que el caballo Rocinante regresa a su querencia.

La visión privilegiada del narrador asume, según Todorov, una serie de grados, según la omnisciencia que se atribuye el narrador. Un primer grado es cuando el narrador posee un conocimiento de los deseos secretos de un personaje, que éste inclusive ignora; un segundo grado se presenta cuando el narrador tiene un conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes, proeza que ninguno de estos puede realizar. Finalmente un tercer grado cuando el creador narra acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje.

## 2. Narrador igual al personaje

Este segundo tipo de narrador, que ha renunciado a la omnisciencia y al privilegio de una visión narrativa única y dominante, se ha impuesto con el desarrollo y apogeo de la novela moderna del siglo XX, mientras que la visión anterior es propia de la novela clásica del siglo anterior.

El narrador no es superior al personaje sino que está situado al mismo nivel y aquello que nos ofrece como parte del universo novelesco no es anterior al conocimiento que los propios personajes tienen de los hechos. Es decir, el mundo de acciones avanza a un mismo ritmo: narrador y personaje acceden al conocimiento de las acciones al mismo tiempo.

Si bien éste es el principio general de esta técnica, en la realidad de cada novela se presentan diversas variantes de la visión que estamos describiendo. Así una primera variante existe cuando la novela está narrada en **primera persona**, por alguien que es parte interna del universo imaginario. El personaje narra aquello que él ha experimentado y alude a otros hechos vividos por otros personajes sólo en tanto dichos personajes le facilitan el acceso a tales situaciones.

Igualmente una narración hecha en **tercera persona** puede permitir una visión en la que el narrador y personaje están a un mismo nivel y en la que los acontecimientos relatados se desarrollan a partir de la visión de un mismo personaje.

Otra variante se presenta en aquellos casos en que “el narrador puede seguir uno solo o varios personajes (pudiendo los cambios ser sistemáticos o no)” Todorov (1972: 178). Empero en esta técnica hay que distinguir, como dice Todorov, si lo que narran o ven los personajes es un solo acontecimiento o varios diferentes. En el caso de que varios personajes narren o vean un mismo hecho, el efecto alcanzado es el de una “visión estereoscópica”, pues obtenemos varias visiones sobre un mismo evento y además ello nos permite conocer mejor las motivaciones y peculiaridades de los personajes en tanto nuestro interés como lectores no se limita a una visión del acontecimiento sino a la manera como perciben y narran los personajes.

Un ejemplo ilustrativo de las posibilidades que ofrece este recurso de la “visión estereoscópica” nos lo ofrece la novela *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, en la cual un mismo hecho, el asesinato del personaje Santiago Nasar a manos de los hermanos Vicario es narrado por todos aquellos personajes que presenciaron el acontecimiento, de tal suerte que el lector se encuentra frente a una pluralidad de visiones que le permiten observar el asesinato desde diversas perspectivas, lo cual constituye uno de los elementos más novedosos y de mayor impacto de la novela.

### 3. Narrador inferior al personaje

Como producto de la gran revolución narrativa operada en el ámbito de la novela actual ha surgido este tercer tipo de narrador que, renunciando a la omnisciencia clásica, se muestra en la posición de saber menos que sus personajes, asume una perspectiva desde la cual sólo es capaz de describir lo que ve o lo que oye, pero no penetra en la interioridad e intimidad de los seres novelescos.

El surgimiento de este método narrativo obedece, entre otros factores, al prestigio que ha cobrado el **behaviorismo** como método de análisis psicológico. El **behaviorismo** postula que para conocer al ser humano no hay que recurrir al estudio de los estados de ánimo o de los sentimientos sino que basta con describir los comportamientos externos para entender las motivaciones de los personajes.

Ribeyro manifiesta que hay una evidente relación entre el desarrollo de la escuela psicológica behaviorista (Watson) y el fortalecimiento de la novela behaviorista instaurada por autores como Dos Passos, Caldwell y Hemingway, cuyos personajes ofrecen interés únicamente desde el punto de vista del comportamiento y la conducta. Señala además que el *Nouveau Roman* francés encabezado por Robbe-Grillet significa una radicalización del behaviorismo porque en la novelística de dicho autor ya no interesan ni siquiera el comportamiento sino únicamente los gestos.

La modificación sustancial que implica este tipo de narración debe entenderse como una justificada reacción contra la dictadura y manipulación total que ejercía el narrador omnisciente sobre sus creaturas. El narrador actual ha renunciado a ese exagerado privilegio en aras a una mejor consideración del personaje y a una mayor objetividad. Pero como puntualiza Ribeyro, en este tipo de narración se renuncia a algo que es muy importante y vital en la novela: la dimensión interior y subjetiva que no siempre se traduce en acción o conducta pero que es esencial para entender la peculiaridad de los personajes. Además no siempre hay una correspondencia entre lo in-

terior y el comportamiento. Es más, a veces existe contradicción.

#### IV. 2. La técnica contemporánea

En las páginas precedentes hemos hecho un recuento de los principales recursos técnicos que han permitido el extraordinario desarrollo del género novelístico entre los siglos XIX y XX. Por supuesto no hemos agotado el repertorio de procedimientos pues la novela es uno de los géneros con mayor cantidad de elementos estructuradores de su universo imaginario. Empero, los recursos de los que hemos hablado se identifican sobre todo con el modelo de la novela tradicional, lo cual no quiere decir que no sean, también, utilizados por la novela actual. Por ello muchos de los elementos a los que hemos hecho referencia tienen vigencia en una descripción de la novela actual.

No obstante se hace necesario mencionar algunas de las principales técnicas de la novela del siglo XX en tanto constituyen signos de una ruptura radical con los supuestos que sostenían a la gran novela del siglo XIX y que proyectó su vida hasta el presente siglo. Lo cual no impide ver las profundas diferencias que existen entre uno y otro modelo.

##### El monólogo interior

Iniciaremos nuestra incursión en el dominio de la técnica novelística actual estudiando uno de los recursos que mejor identifican a la novela de hoy. Dicho recurso es el **monólogo interior** cuyo antecedente es el **soliloquio** al cual hemos descrito en páginas anteriores. Al hablar del monólogo interior y tratar de definirlo inmediatamente surge el nombre de la novela **Ulyses** de **James Joyce**, obra en la cual se empleó magistralmente este recurso por primera vez en el presente siglo.

La gloria literaria del **Ulyses** y la de **Joyce** no han impedido conocer al verdadero inventor del monólogo inte-

rior, el escritor francés Dujardin quien en su obra *Les lauriers sont coupés* (1887) creó y utilizó esta técnica profusamente y fue el propio Joyce quien reivindicó la tarea fundacional de su antecesor Dujardin.

Ahora bien, en qué consiste esta técnica tan mentada y a veces tan poco comprendida. Según su propio creador "el monólogo interior, como cualquier monólogo, es un discurso del personaje puesto en escena, y tiene como fin introducirnos directamente en la vida interior de ese personaje sin que el autor intervenga con explicaciones o comentarios, y, como cualquier monólogo, es un discurso sin oyente y un discurso no pronunciado; pero se diferencia del monólogo tradicional por lo siguiente: en cuanto a su materia, es una expresión del pensamiento más íntimo, más próximo al inconsciente; en cuanto a su espíritu, es un discurso anterior a cualquier organización lógica, y reproduce ese pensamiento en su estado naciente y con aspecto de recién llegado; en cuanto a su forma, se realiza en frases directas reducidas a un mínimo de sintaxis". En: Aguiar (1981:222).

La cita de Dujardin nos permite ubicar el ámbito y función propia de la técnica que estamos estudiando. Para extraer algunas ideas y precisiones conviene recordar que la novela siempre tuvo la inquietud de penetrar en la intimidad del personaje y para ello recurrió, como ya hemos señalado, al soliloquio, al estilo indirecto libre y al punto de vista narrativo omnisciente (narrador superior al personaje) como recursos que le permitían "atrapar" aquello que el personaje estaba pensando.

Empero, la limitación de dichas técnicas, por bien que hayan sido explotadas, residía en que el narrador siempre estaba presente como intermediario entre el lector y el personaje, de tal suerte que éramos conducidos a la intimidad del segundo en compañía del narrador. Además de ello, el soliloquio, la técnica que más se acerca a la perfección alcanzada por el monólogo interior, carece de la espontaneidad y libertad que caracterizan al monólogo, pues es discursivo, posee una organización lógica y una coherencia sintáctica que no son propias del pensamiento "en su es-

tado naciente”.

Con el perfeccionamiento del monólogo interior llevado a cabo por Joyce en el *Ulyses*, la novela estuvo en condiciones de penetrar y hacernos conocer una nueva dimensión de la persona humana: su inconsciente, el mundo íntimo que según Ribeyro está a medio camino entre la imagen y la palabra, entre el sentimiento y el signo que lo expresa, entre la oscuridad y el raciocinio.

La difusión posterior alcanzada por la técnica del monólogo interior ha sido muy extensa y ha alcanzado a la novelística latinoamericana última, dentro de la cual debe reconocerse a Leopoldo Marechal y a Vargas Llosa, entre otros, como los escritores que mejor han utilizado el recurso aludido. En el contexto norteamericano William Faulkner lo ha utilizado con maestría en su novela *El Sonido y la Furia*.

Otros estudiosos de la novela señalan que el éxito y el auge del monólogo interior obedece, entre otras razones, al establecimiento de un nuevo tipo de novela que se caracteriza por otorgar una menor importancia a la trama, tema o asunto y un mayor valor al propósito del “ahondamiento psicológico del personaje” llevado a cabo, precisamente, con la técnica aludida. Aguiar denomina a este tipo la “novela impresionista”, que tendría en James Joyce y en Virginia Woolf a sus representantes más caracterizados.

Como ejemplo de monólogo interior citaremos uno de la novela *Ulyses* de James Joyce por considerar que dicho fragmento refleja muy bien las características de espontaneidad, libertad e intimidad que son propias de la técnica. Además debe recordarse que la novela del escritor irlandés está modelada según la famosa epopeya clásica *Odisea* de Homero. Empero el *Ulyses* en cuanto trama o anécdota refiere únicamente “la historia de todo lo que le sucede el 16 de junio de 1904 a Leopoldo Bloom, judío de Dublín. y nada de lo que acontece a Blomm se sale de los límites habituales de la vida estereotipada de un burgués de aquella época —acompañar un entierro, pasar por la redacción de un periódico, entrar en una taberna, visitar un prostíbulo...”

En síntesis, *Ulyses* es la novela de la epopeya indivi-

dual de Leopoldo Blomm y gracias al monólogo interior podemos tener una visión total de la interioridad del personaje y de aquellos que lo rodean, como su esposa Molly Blomm a quien pertenece el famoso monólogo que transcribimos a continuación:

“Adiós a mi sueño por esta noche de todos modos espero que no se va a enredar con esos médicos que le van a extraviar haciéndole imaginarse que vuelve a ser joven llegando a las cuatro de la mañana que deben ser si no son más sin embargo tuvo la delicadeza de no despertarme qué le encuentran a callejear por ahí toda la noche malgastando el dinero y emborrachándose más y más no podrían tomar agua (...) hurgando en el huevo con el cabo de la cuchara una mañana con las tazas sacudiéndose sobre la bandeja y después jugando con la gata ella se refriega contra uno porque le gusta quisiera saber si tiene pulgas es tan mala como una mujer siempre lamiéndose y relamiéndose pero detesto sus zarpas quisiera saber si ven algo que no vemos nosotros mirando fijamente de esa manera cuando se sienta arriba de la escalera tanto tiempo escuchando mientras yo espero siempre, qué ladrona también esa hermosa platija fresca que compré creo que voy a comprar un poco de pescado mañana...”. En Aguiar: (1981: 224).

### **La innovación cronológica**

Bajo este rubro vamos a tratar algunos aspectos originales de la novela contemporánea que ya hemos desarrollado en el acápite denominado “El tiempo del relato” al hablar de las diversas “deformaciones temporales” de que se vale la novela para presentar los acontecimientos en un orden que transgrede a la cronología lineal.

Al respecto, recuerda Julio R. Ribeyro que la novela en su origen era un relato lineal que seguía el modelo del relato histórico y los hechos narrados eran presentados en el orden en el que habían ocurrido, sin permitirse ninguna transgre-

sión que alterara esta secuencia natural.

Fue Flaubert en el siglo XIX uno de los primeros novelistas en quebrar el mito de la "cronología lineal" y en su célebre novela **Madame Bovary** se toma la libertad de retornar al pasado para rastrear los orígenes sociales y familiares de sus protagonistas: Charles y Emma Bovary. Empero, como señala Ribeyro, estos viajes al pasado eran mostrados como una simple evocación necesaria para que el lector pudiera "comprender mejor el proceso psicológico de sus personajes". En consecuencia estas incursiones al pretérito no alteraban en su esencia el esquema cronológico tradicional: A lo más eran una digresión respecto de una norma respetada.

La **innovación cronológica** que trae consigo la novela contemporánea es una verdadera revolución y no consiste simplemente en ir al pasado a partir de una actitud evocativa, sino en "traer el pasado hacia el presente y presentarlo como presente". El pasado aparece no como algo evocado sino como una realidad presente y actual.

Ahora bien, la innovación cronológica en cuanto técnica novelística se utiliza recurrentemente a lo largo de toda la novela con la finalidad de crear diferentes planos temporales y conseguir una confrontación y contraste de situaciones y de épocas. Esto es lo que ocurre, para citar un ejemplo, en varias de las novelas de Vargas Llosa y, en especial, en **Conversación en la Catedral**, texto en el cual hay una total quiebra de la linealidad cronológica que nos permite tener una visión caleidoscópica y plural de la época y de los hechos narrados en dicha novela. Igualmente en su reciente novela, denominada curiosamente **Historia de Mayta** (1984) el novelista reconstruye la historia de un personaje revolucionario recurriendo básicamente a la técnica de la innovación cronológica, pues en la escritura asistimos a la fusión narrativa de diferentes planos temporales que se constituyen como unidad para el lector pero que no dejan de estar referidos a diferentes instancias. El tiempo de la historia y el tiempo del discurso se funden en uno solo.

Así, por ejemplo, en la Parte II se confunden la acción del personaje Mayta yendo a la casa de su madrina Josefa Arrisueño a felicitarla por su cumpleaños ocurrida hace muchos años atrás, con la acción del narrador dirigiéndose a esa misma casa, muchos años después, con la finalidad de indagar pormenores de la vida de Mayta. La señora Josefa abre la puerta y este hecho nos ubica frente a dos situaciones temporales distintas la una de la otra y unidas por la técnica novelística de la simultaneidad. Mayta y el narrador se encuentran frente a la misma persona:

—Hola, madrina —dijo Mayta—. Feliz cumpleaños.

—¿La señora Josefa Arrisueño?

—Sí. Pase, pase.

La innovación cronológica se viabiliza a través de varios procedimientos, algunos de los cuales ya han sido explicados bajo la denominación de “encadenamiento”, “intercalación”, “alternancia” y mecanismos de “deformación temporal”.

Como ha sido señalado por varios teóricos de la novela, las grandes modificaciones temporales del género son consecuencia del influjo del cine que se caracteriza por poseer un único tiempo verbal, el presente, ya que la naturaleza de la imagen visual impide la existencia de otro tiempo. Debido a esta limitación el cine “no puede dar la impresión del pasado sino hablando en presente”. Por esta razón la técnica mediante la cual el cine presenta el pasado, “flash-back”, hace que todo el filme sea igual y no ocurra ese distanciamiento entre presente y pasado.

La novela en vez de recurrir a sus procedimientos tradicionales para recrear el pasado ha optado por recurrir a los “flash-back”. De ese modo se mantiene en el lector el mismo nivel de interés y el pasado se muestra con un aspecto viviente y actual. Como señala Ribeyro, son razones de “pura eficacia narrativa” las que han llevado a la novela a abandonar sus recursos temporales usuales y asumir los de otro arte.

## El perspectivismo narrativo

Al abordar este tema nos enfrentamos, como en el caso de la innovación cronológica, con uno de los asuntos más interesantes y actuales de la revolución operada en el ámbito del género novelístico. Su desarrollo implica, por otra parte, una relación con aquellos conceptos que hemos explicado en el subcapítulo denominado “Aspectos del Relato”.

Para comprender a cabalidad el tema que estamos desarrollando debemos recordar, con Ribeyro, que en la novela tradicional estábamos frente a un autor-narrador que “tenía la misma relación con su tema que el **historiador** con su crónica y el autor épico con la epopeya: relación de saber absoluto, de omnisciencia”. Es decir, el autor no se preocupaba en lo mínimo de justificar la veracidad o verosimilitud de su creación. Actuaba bajo el supuesto de que el lector debía creer la ficción sin cuestionamientos. Por ello la actitud del novelista era equivalente a la de un Dios, pues se situaba en una posición privilegiada y superior desde la cual organizaba su obra con entera libertad. Se ubicaba en un pedestal y contemplaba panorámicamente la totalidad del universo imaginario, pero a la vez era capaz de conocer y de penetrar en la intimidad de cada una de sus creaturas.

Esta seguridad y superioridad indiscutibles del autor se correlacionaba con una época en la cual primaba una concepción del mundo según la cual no había más que una perspectiva o punto de vista desde los cuales podían observarse las cosas. Establecido dicho punto de vista no cabía la posibilidad de cuestionar su validez y quedaba sancionado como verdadero o verosímil todo aquello que se nos ofrecía.

La situación cambia radicalmente con el advenimiento de la novela contemporánea, pero debe advertirse que dicho cambio obedece, también, a una modificación en la concepción del mundo como consecuencia de las grandes transformaciones y del crecimiento operados a toda escala

y en todos los órdenes de la vida. Todo ello ha traído consigo el entronizamiento del relativismo como la categoría fundamental para observar y apreciar los hechos.

La omnisciencia y la superioridad ya no tienen cabida en un mundo como el actual cuya vastedad y complejidad superan la capacidad del hombre para abarcarlo. Ello explica los cambios producidos en el ámbito de la narrativa actual. El narrador ya no es ni puede ser aquel Dios que todo lo contempla y todo lo sabe. Ahora, como dice Ribeyro, desciende de su pedestal y se confunde con la narración misma. Deja de ser único y se convierte en una pluralidad de narradores, cada uno de los cuales, en muchos casos, corresponden a los diversos personajes que integran el universo novelesco.

La función de narrar ya no pertenece, pues, exclusivamente principalmente al narrador, sino que en muchas novelas es asumida como tarea común y múltiple. Así en la novela de Vargas Llosa *Los Cachorros* la tarea narrativa es ejecutada por un conjunto de personajes que cual coro de voces van desarrollando sucesivamente el hilo de la historia.

En realidad, como señala Tacca "se ha hablado hasta el cansancio del mundo de la novela, de perspectiva de la novela, de la novela como espejo. Es decir de una entidad constituida a partir de su consagración visual. Se ha olvidado que para nosotros, tanto o más que un mundo, la novela es un complejo y sutil juego de voces. La novela, más que espejo es registro". (1978:16).

Las ideas esbozadas por el citado teórico de la novela introducen una nueva manera de estudiar a este importante género literario, precisamente como un juego de voces o una alternancia de narradores. La libertad asumida por la novela contemporánea permite una serie de posibilidades nuevas. Por ejemplo en lo que respecta al tema, el perspectivismo narrativo permite un desarrollo del mismo desde diferentes ángulos y a diferentes distancias.

Con ello se obtiene una visión más compleja y al mismo tiempo más verosímil; pero al mismo tiempo la realidad presentada ofrece una ambigüedad mayor y hasta

puede decirse que nos encontramos con la coexistencia de varias realidades, según la perspectiva adoptada. Un buen ejemplo de perspectivismo narrativo lo encontramos en el relato de Julio Cortázar ya citado: **La Señorita Cora** y en su novela **Rayuela**. En el contexto universal Joyce y Faulkner han sido iniciadores de esta técnica y en el contexto latinoamericano varios autores contemporáneos han contribuido a su consolidación.

En conclusión las técnicas estudiadas son algunas de las más representativas de la gran revolución que ha traído consigo la novela contemporánea y por lo que respecta a las otras alternativas mencionadas por Ribeyro en el artículo que nos ha servido de orientación para el desarrollo del presente trabajo, debemos precisar que ellas están subsu- midas dentro de la problemática de la técnica abordada amplia y exhaustivamente.

En todo caso nuestro propósito no ha sido agotar el tema de estudio sino sólo esclarecer algunos elementos esenciales del texto novelístico.

## BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vitor: (1981) *Teoría de la Literatura*. Madrid, Gredos.
- ALBO, Xavier: (1977) *Idiomas oprimidos en los Andes*. Lima, CILA, UNMSM.
- ARGUEDAS, José María: (1971) *El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo*. Bs. Aires, Losada.
- CARPENTIER, Alejo: (1976) "Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana" en *Revista Escritura* No. 2. Caracas.
- CORNEJO POLAR, Antonio: (1972) *Los universos narrativos de J.M. Arguedas*. Bs. Aires, Losada.
- (1982) *Declaraciones en Carteles*. *Diario El Observador*, 1o. de setiembre.
- ESCOBAR, Alberto: (1980) "La utopía de la lengua en el primer Arguedas" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* No. 12, Lima, Año VI.
- GENETTE, Gerard: (1970) "Fronteras del relato" en *Análisis estructural del relato*. Comunicaciones No. 8, Bs. Aires. T. Contemporáneo.
- GONZALEZ MONTES, Antonio (1978) "Quechua ¿Mil años de opresión?" en *Runa* No. 7-8, Lima.
- HENRIQUEZ UREÑA, Pedro: (1969) "El descontento y la promesa" en *Universidad y Educación*. México, UNAM.
- KAYSER, Wolfgang: (1965) *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- MALMBERG, Bertil: (1974) *La América Hispanohablante*. Madrid, Istmo.
- MARTIN VIVALDI, Gonzalo: (1980) *Curso de Redacción*. Madrid. Paraninfo.

- RAMA, Angel:** (1964) “Diez problemas para el novelista latinoamericano” en *Revista Casa de las Américas* No. 26, La Habana.  
(1976) “Literatura y clase social” en *Revista Escritura* No. 1, Caracas.
- RIBEYRO, Julio Ramón:** (1976) “Las alternativas del novelista”, “Problemas del novelista actual” en *La Caza Sutil*. Lima, Milla Batres.
- SANCHEZ VASQUEZ, Adolfo:** (1977) “Sobre la verdad en las artes” en *Arte, Sociedad e Ideología* No. 2, Ago.-Set.
- TACCA, Oscar:** (1978) *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos.
- TODOROV, Tzvetan:** (1970) “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*, Comunicaciones No. 8, Bs. Aires, T. Contemporáneo.
- TODOROV, Tzvetan y DUCROT, Oswald:** (1976) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Bs. Aires, Siglo XX.
- VARGAS LLOSA, Mario:** (1975) *La orgía perpetua*. Barcelona, Seix Barral.
- VARIOS:** (1969) *Primer encuentro de narradores*. Lima, Casa de la Cultura.

## OBRAS CITADAS

- ANONIMO: El Lazarillo de Tormes.  
CERVANTES, Miguel de: El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha.  
CORTAZAR, Julio: Rayuela.  
    La Señorita Cora.  
    Continuidad de los Parques.  
DOSTOIEVSKI, Fedor: Crimen y Castigo.  
DUJARDIN: Les lauriers sout coupés.  
FAULKNER, William: El Sonido y la Furia.  
FERNANDEZ DE LIZARDI, J.: El Periquillo Sarniento.  
FLAUBERT, Gustave: Madame Bovary.  
GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel: Cien años de Soledad.  
    El otoño del patriarca.  
    Crónica de una muerte anunciada.  
HERNANDEZ, José: Martín Fierro.  
HOMERO: La Odisea.  
HUGO, Víctor: Los Miserables.  
ISAACS, Jorge: María.  
JOYCE, James: Ulyses.  
KAFKA, Franz: El Castillo.  
    El Proceso.  
    América.  
LARRETA, Enrique: La gloria de don Ramiro.  
PEREZ GALDOS, Benito: Marianela.  
    Nazarín.  
    Trafalgar.  
ROJAS, Fernando de: La Celestina.  
RULFO, Juan: Pedro Páramo.  
USLAR PIETRI, Arturo: Las lanzas coloradas.  
VARGAS LLOSA, Mario: La ciudad y los perros.  
    La guerra del fin del mundo.  
    Los cachorros.  
    Conversación en la Catedral.  
    Historia de Mayta.



## INDICE

I. LENGUA	2
II. LENGUAJE	9
III. ESTILO.	12
IV. TECNICA	14
IV.1. La técnica tradicional.	15
IV.2. La técnica contemporánea	41
BIBLIOGRAFIA	51
OBRAS CITADAS	53

**Estructura del texto novelístico**  
de Antonio González Montes se terminó  
de reimprimir en el mes de enero de 1988  
en los Talleres Gráficos de Tarea, Asociación  
de Publicaciones Educativas  
Horacio Urteaga 976  
Telf. 23-0935  
La edición consta de 1,000 ejemplares.

*Antonio González Montes* (Lima, 1949). Realizó estudios en la Universidad Católica (1967-1968) y los concluyó en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (1972). Obtuvo el Bachillerato de Literaturas Hispánicas (1972) con una tesis sobre López Albújar, y la Licenciatura en la misma especialidad en la Universidad de San Marcos (1976).

Actualmente ejerce la docencia en la UNMSM y en la Universidad de San Martín de Porres. Tiene en preparación un libro sobre Interpretación de textos literarios.