

RECENSIONES

G. GULLÓN, *El Narrador en la Novela del Siglo XIX*, Taurus Ediciones, Madrid, 1976, 186 pp.

El libro de Germán Gullón no pretende ser un estudio exhaustivo del narrador en toda la producción novelesca del siglo XIX como pudiera haber sugerido el título, sino que es un análisis de la figura del narrador en novelas significativas de la ficción decimonónica española. El autor escoge obras que, en conjunto, presenten una muestra representativa de los tipos de narrador que se dieron en la novela del siglo XIX español. Elige un análisis que se centra en la figura del narrador por considerar que de la situación de éste depende la estructura novelesca.

En la *Introducción*, expone brevemente la evolución de la teoría de la novela en la crítica norteamericana. Sin restarle importancia a las investigaciones hechas en este campo por otros países, escoge América por considerarla pionera en los estudios modernos del narrador. Todo el resto del libro es el análisis de las técnicas narrativas de las obras escogidas a la luz de esa crítica y una consideración de "su importancia en la elaboración artística de la ficción decimonónica española (p. 11). Resalta como punto culminante de los estudios respecto al "punto de vista" *The Rhetoric of Fiction* (1961) de Wayne C. Booth. De él toma el concepto de *autor implícito*, la proyección que del autor real queda en la obra, detectable en el estilo, en la forma de ordenar la materia y de otras maneras. Gullón, además, distingue entre *autor implícito* y *narrador*, "figura interpuesta" (p. 20) a la que recurre el autor para no romper la autonomía que exige la obra de arte. Señala que "Narrador y autor acaso den la impresión de ser lo mismo, pero no lo son; el primero es vehículo formal del segundo" (p. 20). Asimismo, Gullón considera también la importancia del lector, del destinatario, y distingue entre lector real y *lector implícito*, quien "adopta el papel que estructuralmente tiene asignado" (p. 18), el lector presupuesto por el texto. Gullón lo identifica con el "lector ideal". Cabría observar aquí que una mayor precisión en el uso de la terminología es de gran conveniencia, puesto que la categoría de "lector ideal" es aplicada por los estudios actuales no al que el autor tiene en mente al escribir, sino a aquel que es capaz de entender en su totalidad la intención del autor.

A continuación, analiza sumariamente la problemática fundamental del narrador, identificando al narrador con el punto de vista, aunque reconociendo —como se verá más claro a lo largo del análisis de las obras— que no siempre quien narra los hechos es quien los ve. De este modo afirma que la tercera persona, por ejemplo, *suele implicar la omnisciencia*. "No siempre ocurre así, según iremos viendo en capítulos sucesivos" (p. 22). Estas precisiones fueron formuladas de manera explícita por Genette (1972), quien expresa la importante distinción entre *voz* y *modo* narrativos, entre quien *narra* los hechos (narrador fuera o dentro de la historia, presente o ausente como personaje) y quien los *ve* (quien regula la información narrativa, el que establece diferentes distancias y perspectivas frente a los hechos de referencia relatados). La instancia narrativa y la instancia focal no son necesariamente coincidentes; por esto es que Genette no utiliza

las denominaciones "1a. o 3a. persona", que implican una identificación de ambas. Gullón no hace referencia a Genette e incluso utiliza las denominaciones mencionadas pero, como ya vimos más arriba, de alguna manera reconoce implícitamente, si bien en forma muy atenuada, la diferencia entre la voz y el modo narrativos, que, por otro lado, hubiera resultado muy esclarecedora para la importante problemática que se propuso analizar. Asimismo, otra categoría proveniente de Genette hubiera simplificado en capítulos posteriores el análisis de las obras de Galdós y Valera. Se trata de la distinción en *niveles narrativos*: el nivel de los hechos de referencia relatados, del relato propiamente dicho (intradiegético); el nivel que queda fuera del relato: el narrador en tanto narrador (extradiegético), y el nivel donde un relato se cuenta *dentro* del relato (metadiegético). Por otro lado, uno de los aspectos más interesantes que destaca Gullón es el de las relaciones entre el narrador y el lector. Considera el autor que lo contado incorpora no sólo al narrador, sino también al lector. Sostiene Gullón que toda tentativa de clasificación del lector en relación con el narrador necesita tener en cuenta que el lector deberá corresponderse de algún modo con lo que el narrador sea, así, a un narrador familiar corresponderá un lector amigo; a uno proselitista, un lector persuadible, a uno informador, un lector ignorante de lo que narra. Al mismo tiempo, afirma que un solo lector puede desempeñar funciones diferentes y que el lector ideal se adaptará con facilidad a los giros que inevitablemente el narrador dará a la narración.

Antes de considerar su análisis de las obras mismas, quisiéramos hacer hincapié en que para Gullón el narrador es el que definirá la estructura narrativa y que su estudio de éste le permite dar cuenta de la estructura total de las obras investigadas.

La primera obra analizada por el autor es *Elia* (1849) de *Fernán Caballero* (Cecilia Böhl de Faber), donde descubre un narrador moralizante, distante y omnisciente, que dirige la opinión del lector, sermoniza y no oculta su posición ideológica. El narrador supone un lector pasivo, adoctrinable. Gullón define *Elia* como costumbrismo moralizante. En *La Tribuna* (1882) de Emilia Pardo Bazán, Gullón descubre un tipo de narrador omnisciente que es el narrador-cronista y no el impersonal del naturalismo teórico. El lector es incorporado de manera sutil a la novela y el narrador le hace participar de sus opiniones con un plural generalizador o mediante preguntas retóricas. En *La Sirena Negra*, de la misma autora, (1908), tenemos el caso del narrador-protagonista. Gullón afirma que aquí sí se consigue separar narrador de autor. La forma narrativa de *Pedro Sánchez* (1883) de José María de Pereda, es la autobiografía. El narrador y la perspectiva son siempre los mismos. Se trata de un narrador verosímil, que posee las limitaciones, confusiones, dudas, lagunas y olvidos de un narrador real, a la vez que es un narrador-cronista de Madrid de 1854. En *El Sabor de la Tierra*, del mismo autor, el narrador impele al lector a introducirse en el mundo ficcionalizado. Otra novela de Pereda que analiza es *Sotileza* (1885). En ella encuentra la identificación del narrador y el autor implícito a través del lector implícito: "sus compañeros de Santander". El autor se inmiscuye en lo narrado como un personaje más. Pide que el lector se constituya en juez de lo narrado y solicita su colaboración para cubrir las insuficiencias del narrador. A lo largo de la obra se refiere a otros lectores, "profanos". Gullón señala que esto último es una necesidad creada por el "lector abstracto". (p. 86) que no coteja la obra con una realidad extrínseca a ella y cuyo único marco de referencia es la obra misma. El narrador va cambiando de actitud respecto al lector. Como conclusión, Gullón afirma que Pereda-autor está presente en todas sus obras y sostiene que esto puede deberse a su tendencia moralizante.

Al analizar tres obras de Benito Pérez Galdós (*La Sombra*, *Tormento* y *Misericordia*), da cuenta de una complicada y variada estructura narrativa. En *La Sombra* escrita alrededor de 1886 observa otro tipo de narrador con respecto a los ya vistos. La novela contiene dos niveles narrativos: dentro del discurso de un narrador-testigo, se incluye

el de un narrador protagonista. Observa que esta novela prefigura técnicas de novelar de Galdós: selección del narrador-personaje, espacio novelesco como reflejo del personaje, despliegue de la ironía galdosiana. Apunta sus vínculos con el folletín a través de recursos retardadores de la acción y la creación de suspense. Analiza extensamente las funciones de este narrador postuladas por Friedman (1970). Este narrador-testigo selecciona los hechos, los ordena, juzga, opina, condena, aprueba, ironiza, comenta. Por todo ello se distancia del irastornado personaje Anselmo (narrador-protagonista del segundo nivel) y se presenta como un aval de la objetividad de lo narrado. Sin él, observa Gullón, el relato sería claramente fantástico, pero con este narrador-testigo distante, la novela se aproxima al relato policíaco. Sin embargo, observa Gullón, el autor implícito interviene también, atenuando a su juicio la impresión de objetividad que el narrador-testigo como tipo tiende a producir. La opinión del lector, mientras tanto, es dirigida y manipulada por el narrador-testigo. Finalmente, Gullón destaca la singularidad de estos recursos, no comunes por entonces. En *Tormento* se dan interesantes juegos narrativos. Se trata de lo que Gullón da en llamar una "estructura enmarcada": "aquella en que la acción aparece situada entre fragmentos narrativos o dramáticos" (p. 108). En *Tormento*, la acción está enmarcada entre diálogos. Ido, uno de los personajes ficticios del primer nivel (a cargo del autor implícito), crea en el transcurso de un diálogo una ficción y la narra a un segundo nivel, anticipándose a la tercera, que a su vez redacta un narrador desmemoriado. En esta novela se distingue el autor implícito del narrador. El primero es presentado como "[...] alguien que está en la novela [...]"; que selecciona y ordena, decide qué escena será contada y cuál omitida, cuándo el narrador interviene y cuándo calla [...]" (p. 109). La función de esta narración a tres voces es producir un juego de distancias entre lo narrado y el narrador y, por tanto, entre el lector y lo narrado. El tercer narrador (narrador-personaje), relatará un recuerdo y no destacará el carácter ficcional de su discurso. Este relato será la versión "verdadera" de la ficción narrada por Ido (narrador del segundo nivel). A su vez, el autor implícito enmarca los dos relatos entre diálogos que dan la impresión de estar transcurriendo en el mismo tiempo de la narración. Por otro lado, Gullón destaca de qué manera especial el lector es parte constitutiva en las novelas de Galdós. Se cuenta con el juicio presupuesto que el lector se va formando de los acontecimientos. Será éste quien integre y dé sentido a la novela. Los narradores establecen un verdadero diálogo con él y requieren su opinión. El lector está llamado a suplir los vacíos, a completar la novela. Define *Tormento* como una "muestra admirable de la ironía galdosiana" (p. 112). Ironía por contraste entre lo que sucede y lo que va a ocurrir. Resalta el hecho importante de que la complicación y novedad de las técnicas empleadas para novelar —ya observadas en Galdós—, producen el efecto de *verosimilizar* lo narrado y acercarlo más a la realidad.

En *Misericordia* (1897) también se da un complicado juego de niveles narrativos: se trata de una ficción dentro de la ficción, la primera de las cuales (el primer nivel) es presentada como realista, mientras que la segunda, a cargo de un personaje del primer nivel, Benina, muestra un carácter claramente ficcional. Lo sorprendente es que un personaje del segundo nivel aparezca de pronto como efectivamente existente en la narración del primer nivel. Esta aparición del Padre Romualdo (personaje inventado en la ficción de Benina) es calificada por Gullón como un hecho "milagroso". Considera que el narrador del primer nivel, realista y omnisciente, prepara poco a poco al lector para la aceptación de este suceso con una serie de recursos que lo verosimilizan, tales como por ejemplo, la presentación de Benina con características de santidad; su sugerida identificación con una muerta, la buenísima señora Pacheco, el hecho de que la necesidad extrema de los personajes del primer nivel provea el contexto necesario para la intervención de una ayuda milagrosa, etc.

En *Su Único Hijo* de Leopoldo Alas (Clarín), ve como propósito del narrador el verosimilizar los hechos de referencia. Afirma que "[...] la estructura narrativa de esta novela se caracteriza por la presencia de un narrador irónico, omnisciente y humorístico que incluye en la narración, generalmente utilizando el estilo indirecto libre, puntos de vista distintos del suyo" (p. 135). El narrador dirige y condiciona la opinión del lector usando, por ejemplo, el subrayado. Destaca la variedad de estilos utilizados por el narrador: monólogo, narración directa, narración indirecta, monólogo inserto en el monólogo (donde éste se convierte en diálogo consigo mismo). Señala la mezcla de ironía y de ternura como característica del estilo de Alas. Define *Su Único Hijo* como realista, representativa "... de lo que el lector medio adoptaría como verdadero" (p. 142). A propósito de esta novela, hace un pequeño paréntesis acerca de la función del diálogo según Eikenbaum (1965) y considera que en las obras estudiadas se encuentran ejemplos de los tres tipos de autores postulados por éste. Así, en *Su Único Hijo* la concentración dramática produce un acortamiento del espacio novelesco. Por otro lado, Gullón observa que en la novela anterior a la del XIX la aventura era incitante, ahora, el héroe contemporáneo ya no encuentra esas posibilidades en la vida, por ello, "a la novela como sucesión de episodios [...], le sustituye la novela como sucesión de escenas". (p. 145).

A continuación estudia las técnicas narrativas en *Pepita Jiménez* y *Juanita la Larga*, de Juan Valera. La primera está dividida en cuatro partes y tiene tres narradores. El primer narrador tiene a su cargo el prólogo y el epílogo, marcos de la narración. Se trata de un narrador-autor, intermediario entre el lector y los narradores de las partes centrales del cuadro, y que utiliza el recurso de publicación de manuscritos hallados. El segundo es el narrador-protagonista de las cartas. El destinatario de éstas y tercer narrador es un tío suyo, que observa los hechos a mayor distancia material y psicológica e incorpora al texto de las cartas una suya y otra de su hermano (padre del protagonista). Gullón cree que la utilización de tres narradores contribuye a romper la monotonía de una obra de escasa acción exterior. La diversidad de puntos de vista ensancha el mundo novelesco haciéndolo más variado y rico. Observa, asimismo, que el narrador está integrado a la estructura. En *Juanita la Larga* esta integración se hace más enérgica. La considera una novela donde "[...] recuerdos e impresiones se agolpan, hasta el punto de que casi sería posible decir que hay una novela del narrador, no escrita, pero sí esbozada, junto a la novela que él mismo está contando" (p. 151). Gullón dice que pareciera que el narrador no pudiese dominar al autor. El autor se incorpora a la novela debido a la creencia de que lo que narra no es *ficción contada* sino *realidad vivida*. El autor se yergue como comentador y juez. Pero al mismo tiempo dirige la opinión del lector al simular, por ejemplo, que no entiende la conducta de Doña Inés, personaje inventado por él mismo. Esto constituye, según Gullón, un "ardid retórico" (p. 154), ya que estas confesiones de ignorancia hacen que convenza más fácilmente cuando afirma algo con seguridad. De esa manera, el narrador se muestra insinuante y persuasivo en sus relaciones con el lector.

La última obra analizada es *Morsamor* (1899) del mismo Valera. Es calificada como cuento fantástico que se caracteriza por su simbolismo más que por su psicologismo. Gullón señala que los personajes son figuras arquetípicas y que el propósito de Valera es distraer al lector. Observa los paralelos con el *Fausto* de Goethe y con la historia de *D. Illán del Conde Lucanor*. La obra está estructurada en tres partes y la central es la novela propiamente dicha. La primera y la tercera tratan de estados de ánimo y son perfectamente verosímiles, la segunda es el sueño, la otra vida de *Morsamor*. Se da un contraste entre sueño y vida, esta ontítesis genera una oposición, entre dinamismo y estatismo. El contraste se refleja también en el espacio novelesco: el cerrado del convento y el abierto del mundo. Todo se resuelve en la muerte y se da la inversión de la fórmula calderoniana: el sueño es vida. Gullón observa que el tema central de la obra es

el desengaño. Este igualará lo soñado y lo vivido. Será motivador de una lección moral: el protagonista "regresa" al claustro donde esperará la verdadera vida inmortal. Destaca Gullón que "en un determinado momento [...] [el narrador] pasa del ayer novelesco al presente en que la novela está siendo escrita" (p. 162). Estas referencias a lo que pasa "ahora" ayudan a distanciar al lector y permiten que éste lea como el autor quiere. El objetivo de todo ello es crear un lector *distante*. Gullón llama especialmente la atención sobre las relaciones entre narrador y lector. El narrador cuenta con el lector en todo instante. El primero es uno de vasta cultura, en lo cual se parece al autor, y ambos coinciden en su deseo de entretener al lector. Gullón afirma también que el acto de creación del narrador, al dar forma a un personaje en apariencia insignificante, es lo que distrae y entretiene. Más adelante incurre en una pequeña contradicción al afirmar: "tanto se interesa [el lector] que, si no a identificarse con el personaje, por lo menos llega a compenetrarse con él y a entender su estado de ánimo [...]" (p. 165). Pensamos que esto no va totalmente de acuerdo con el lector *distante* que postula para *Morsamor*. Por otro lado, afirma que la presencia del autor en la novela es una realidad y que el narrador no es omnisciente, sino un cronista que selecciona los datos, los hechos de referencia, los documentos que le servirán. No vacila el narrador en presentarse inseguro y consciente de esa inseguridad. Es un crítico de los materiales que utiliza y hace en ocasiones a sus personajes, partícipes de sus "flaquezas intelectuales". Gullón considera esto como una negación de la omnisciencia, ya que es un narrador que posee limitaciones y las reconoce. Asimismo, es un narrador preocupado por los problemas de estilo, que cuida que el lector no se forme falsas impresiones y que no se le pasen sucesos importantes debido a su "defectuosa colocación". Finalmente, Gullón opina que Valera oponía entretenimiento a didacticismo pero sin embargo, esto no disminuía la profundidad del contenido de su obra.

En líneas generales, entonces, Gullón sostiene que en la novela española del XIX, el narrador puede estar dentro (punto de vista fijo en un personaje, narrador testigo) o fuera de lo narrado (perspectiva omnisciente). Al mismo tiempo, reconoce un subgrupo de narradores exteriores, pero marginales, no omniscientes, que no ocultarán sus insuficiencias e inseguridades (como Valera, por ejemplo). Sostiene que el narrador-testigo y el omnisciente son los más frecuentes en la novela española del XIX. Estudia también los modos de aparición del narrador (brusea o paulatinamente, o tardía identificación de éste por parte del lector). Considera que las relaciones del narrador con lo narrado (la *distancia* de Genette) están en estrecho contacto con la situación del narrador en la novela y establece un intento de clasificación del narrador según estas relaciones:

- imposible
- a) observador: interesado
 apasionado
 - b) imaginativo: inventor de su realidad
 - c) mitógrafo: creador de mitos
 - d) didáctico: transmisor de alguna enseñanza
 - e) moralizante

(p. 25)

En cuanto a las relaciones narrador-lector, observa Gullón que éste es a veces indeterminado, a veces perteneciente a un grupo social (así, Pereda escribe *Sotileza* para sus "viejos amigos" de Santander) pero que, en general, la novela del XIX está dirigida hacia un público burgués. En dicha novela se producen constantes llamadas al lector, directa (comentarios frecuentemente dirigidos a éste) o indirectamente (subrayados, comillas, paréntesis). Al lado del lector pasivo (*P. Caballero*) existe aquel que es llamado

a tomar parte en el acto creador: a completar la novela y suplir los vacíos (como en las novelas de Galdós). En muchas ocasiones se busca manipular y dirigir la opinión del lector. En conclusión, el narrador de la ficción decimonónica española tiene siempre en cuenta al lector y el lector implícito es siempre reconocible y apelado con frecuencia en las obras.

La tarea que se propone Gullón en su obra es muy valiosa y deja la puerta abierta a futuras investigaciones donde convendría establecer conclusiones sistemáticas e introducir nuevas directrices de análisis.

Irene Cabrejos

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
2. B. Eikensbaum, "sobre la teoría de la prosa" en *Théorie de la Littérature. Textes de Formalités russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Editions du Seuil, 1965, p. 200.
3. A. Friedman, *The Turn of the Novel*, London, Oxford University Press, 1970.
4. G. Genette, "Discours du récit. Essai de Méthode", en *Figures III*, Paris 1972

LEONARD, Irving A. *Los libros del conquistador*, México, Fondo de Cultura Económica. Segunda edición, 1979, 463 págs.

El trabajo de Leonard que ahora comentamos constituye, desde todo punto de vista, uno de los más importantes aportes hechos por este autor al estudio de la cultura literaria hispanoamericana de los siglos XVI y XVII ¹.

La presente reedición, a diferencia de la primera edición norteamericana, presenta dos partes: la primera, constituida por los 21 capítulos en que se divide el libro; y la otra, por el apéndice documental y las numerosas referencias bibliográficas correspondientes a cada uno de los capítulos.

El libro se propone estudiar la influencia que pudo haber ejercido la lectura de la novela de caballería en la mentalidad y la acción de los conquistadores españoles; describir el comercio de libros entre la península y el nuevo mundo, y probar la difusión de la cultura literaria española en América y Filipinas.

En lo que se refiere al primer tema, Leonardo plantea que tal influencia fue posible en la medida en que confluyeron una serie de factores. Por un lado, la aparente historicidad del relato de la novela de caballería, la cual se basaba en la certeza de que el hecho relatado realizábase a partir de un documento o una relación, y por otro, en la coincidencia que se dio entre la etapa de mayor producción de literatura de ficción (primera mitad del siglo XVI) y el proceso de expansión del horizonte geográfico con los nuevos descubrimientos. Esta circunstancia trajo como consecuencia que no pocos de los lectores aficionados al género de las novelas de caballería se sintiesen atraídos por la conquista de nuevas tierras e imitasen, de esta manera, a Amadises y Palmerines. Este fenómeno es ilustrado por Leonard en los dos capítulos dedicados a analizar la difusión e influencia del mito de las Amazonas entre las huestes españolas, durante la conquista de los territorios americanos.

La descripción del comercio de libros da a Leonard la posibilidad de narrar las peripecias por las cuales éstos pasaban, desde el momento en que salían de las imprentas hasta su introducción, a través de las flotas, en las colonias de ultramar. El autor nos

(1) Acerca de la vida y obra de este importante hispanista norteamericano revisar los artículos de Raquel Chang Rodríguez y Donald A. Yates, y Alfredo A. Roggiano publicados en la *Revista Iberoamericana*, de la Universidad de Pittsburg, Vol. XLIV, núms. 104—105, jul.—dic. de 1978.