

NIVEL NARRATIVO, STATUS, PERSONA Y TIPOLOGÍA DE LAS NARRACIONES

JOSÉ ÁNGEL GARCÍA LANDA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

La noción de nivel narrativo deriva lógicamente de la noción más básica de nivel discursivo.¹ La definición básica se remonta a Platón y su clasificación de los modos enunciativos (enunciación simple, imitativa y mixta) en la *República*. El criterio básico es la distinción entre enunciación simple y ajena, ya presentada en forma de discurso de directo o como enunciación ajena insertada en la propia enunciación. En el caso de que la enunciación ajena insertada sea una narración, diremos que se ha creado un nuevo nivel narrativo.

Genette define así la noción de nivel narrativo (*niveau narratif* o *niveau diégétique*): “tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l’acte narratif producteur de ce récit” (1972: 238). El narrador ocupa el nivel *extradiégético* con respecto a su narración; el personaje ocupa el nivel *diégético* (o *intradiegético*). Una narración dentro de la narración principal será una narración *intradiegética* o un *relato intradiégético* (*méta-récit*, *hypo-récit*). El personaje protagonista de una narración intradiégética ocupa el nivel *intradiegético en segundo grado*.² El narrador de este relato ocupa, como hemos dicho, una posición extradiégética respecto del propio relato, pero su posición respecto del relato principal es *intradiegética*. Téngase en cuenta que estamos hablando del narrador sólo en tanto que narrador. En la narración homodiegética el yo-personaje es, por supuesto, intradiégético; pero el yo-narrador es siempre extradiégético con relación a su narración: “[l]a narration et la réception du récit premier ayant lieu hors de la diégèse, le *narrateur* et le *narrataire*

appartiennent au niveau narratif extradiégétique” (Lintvelt 1981: 210). Al margen de su posición en tanto que personaje, hablaremos del nivel del narrador en dos sentidos: a) con respecto a su propia narración; b) con respecto a la narración principal.³ Así, pues, al hablar de narradores intradieгéticos presuponemos un nivel exterior que engloba al relato de esos narradores; siempre habrá un narrador extradieгético.

Tomando una dirección virtual inversa, y adentrándonos en el relato, no encontramos límite alguno: siempre podemos insertar un nivel intradieгético en tercer grado, en cuarto grado, etc. Esto no es en absoluto un fenómeno exclusivo de la novela moderna, pues los ejemplos más extremos de múltiples inserciones provienen frecuentemente de un género tan rancio como la novela-marco.⁴ En pura lógica, los niveles discursivos intradieгéticos son multiplicables hasta el infinito.⁵ Esta multiplicación jerárquica no afecta grandemente al relato que sirve de marco, a no ser que la multiplicación de niveles desborde la memoria del lector y produzca incoherencias y cruces entre ellos: si se prolonga demasiado una narración intradieгética, el lector tiende a olvidar la existencia del nivel extradieгético que la introdujo. En palabras de Pratt, “the limits on embedding are pragmatic rather than logical” (1977: 211). Lo mismo sucede, en general, con cualquier complicación de la estructura narrativa.

La multiplicación recursiva del nivel del narrador no debe confundirse con la distinción jerárquica entre niveles narratológicos, la que separa la acción o *fabula* del relato y del discurso (véase el diagrama y definición de estos niveles de análisis en Onega y García Landa 1996, Introd.). Como observa Lanser (1981: 137) cada uno de los niveles de comunicación y organización del texto narrativo es potencialmente multiplicable: puede haber varios autores (reales y textuales), una multiplicidad de narradores, y de focalizadores. Pero añadiríamos que algunos de estos niveles, como el autor textual o el narrador extradieгético sólo se pueden multiplicar “horizontalmente”—por adición, y no por inserción. No hay problema en multiplicar los relatos intradieгéticos: aunque no tienen “la misma *jerarquía* lógica”, observa Martínez Bonati, “[t]ales narraciones tienen todas la misma naturaleza lógica” (1972: 64). El narrador extradieгético o el autor textual tienen, en cambio, una naturaleza lógica distinta uno de otro. Es decir, puede haber una obra con varios autores textuales o varios narradores extradieгéticos *en distintas secciones de la obra* (“horizontalmente”, por así decir) pero por definición no puede haber un narrador extradieгético cuya narración introduzca enunciativamente (“verticalmente”) a otro narrador

extradieгético.⁶ En algunos casos, donde se multiplica el acto de escritura o narración, sí aparece una jerarquía de autores textuales o narradores extradieгéticos, pero téngase en cuenta que son autores o narradores *de otra obra*, no de la que engloba todas esas figuras y relatos, y que por tanto están actuando en realidad como narradores secundarios, en un papel subordinado a la totalidad ideológica de la obra.

Algunas teorías (cf. por ejemplo Lanser 1981: 137) establecen una diferenciación entre *public narrator* y *private narrator*: el primero, aun pudiendo ser totalmente ficticio, se dirige al público en general (por ejemplo, Robinson Crusoe); la narración del segundo va dirigida hacia otro personaje ficticio, más bien que hacia un equivalente textual del público (es el caso de *L'Immoraliste*). Para nosotros no se trata de niveles diferentes, como parece indicar el cuadro de Lanser (1981: 144). En cada texto suele haber un narrador (público o privado) sin que sea necesario distinguirlos como dos niveles coexistentes, y aún menos jerarquizados; a no ser, claro, que en el caso de textos con un *private narrator* consideremos necesario postular algún editor virtual que haya transformado el documento privado en una obra literaria. En cualquier caso, se trata para nosotros de un artificio más de motivación del texto narrativo.⁷ Aún se podrían establecer ulteriores diferencias: por ejemplo, ¿es como obra literaria como se nos presenta la narración del narrador público, o cambia su sentido, a pesar de tener un destinatario colectivo?

Hay que prestar especial atención para no confundir la distinción de nivel (intradieгético/extradieгético) con un problema de persona narrativa: el sujeto que figura como narrador extradieгético puede estar presente también como personaje en la acción, puede ser tanto un narrador homodieгético como heterodieгético.⁸ También es crucial no confundir los niveles narrativos con los niveles de ficcionalidad, pues una diferencia de nivel narrativo no es condición necesaria ni suficiente para establecer una diferencia de nivel de ficcionalidad, y viceversa. La ficcionalidad o no ficcionalidad es una cuestión de *status narrativo* y no de persona o nivel. En este sentido, podríamos distinguir los relatos intradieгéticos homodieгéticos de los relatos intradieгéticos heterodieгéticos en mayor o menor grado, o ficticios en un segundo grado (cf. Lozano, Peña-Marín y Abril 1982: 141). Como observa Lanser (1981: 137), convendría ampliar la noción de nivel, no restringiéndola a la inserción narrativa, para dar cabida a fenómenos como los editores ficticios, etc., que se constituirían en un primer nivel más básico que el del narrador. En el caso de los editores no se trata de una enunciación

ficticia, sino de una transmisión o publicación ficticia de un escrito, aunque puede haber elementos de enunciación entremezclados en mayor o menor grado. La edición es un fenómeno si no enunciativo al menos comunicativo. El escalonamiento de los niveles enunciativos / comunicativos (y no exclusivamente narrativos) iría así desde el autor hacia los narradores intradieгéticos, pasando por el autor textual, los posibles editores ficticios, y el narrador extradieгético. Téngase en cuenta, sin embargo, que en el caso de los editores se utiliza un criterio distinto de la mera inserción enunciativa. La labor de un “editor” no necesariamente cambia el status ni el nivel de un narrador. Así, por ejemplo, Robinson Crusoe se dirige al público directamente como autor a pesar de la leve mediación de un editor ficticio, que presenta su narración como unas auténticas memorias y defiende su valor edificante.

Por otra parte, no toda inserción relevante en un texto narrativo tiene por qué ser una inserción narrativa. Es decir: podemos considerar útil una distinción de diferentes niveles dentro de un texto según criterios ajenos a la inserción discursiva. Se trataría de inserciones semióticas o psicológicas. Fenómenos de inserción semiótica comparables, pero de carácter no lingüístico, se han descrito en relación con otras artes narrativas, como el cine o la pintura (cf. Bal 1981: 203 ss; Cervellini 1984: 52). Estos fenómenos también afectan a la estructura del discurso.

Entendemos que hay una inserción semiótica cuando en el texto narrativo se menciona un objeto semiótico que codifica un mundo posible (real o ficticio) que puede coincidir o no con el mundo codificado por el texto narrativo que le sirve de base (es decir: tampoco hay que confundir estas diferencias de nivel semiológico con diferencias ontológicas entre mundos posibles, al margen de las presupuestas por el proceso mismo de codificación semiótica). Los niveles de representación psíquica provienen del contraste entre el nivel narrativo de base y las representaciones intencionales en el pensamiento y actividad psíquica de los personajes. En este sentido, los cambios de nivel narrativo distinguidos por Genette y a los cuales nos hemos referido en primer lugar no son sino un tipo particular de estos cambios de nivel semiótico. Los cambios de nivel de focalización de Bal serían otro tipo.⁹ Los pensamientos, los sueños de los personajes pueden dar lugar a otros tantos mundos posibles que dejan huellas relevantes en la coherencia del texto. Van Dijk habla del “predicado ‘creador de mundos’ *pensar* “ (1980: 160) y observa que “verbs like *to say, to present, to think, to dream, to hope, to predict*, etc. may have embedded textoids in which temporal indication and

semantic structure are incompatible with related textoids not dominated by those verbs” (1972: 304). La ruptura de cualquiera de estos tipos de nivel semiótico origina una figura narrativa cuya naturaleza habrá que especificar.

LOS RELATOS INTRADIEGÉTICOS

El relato intradiegético, o metadiegético según la terminología de Genette, es una variante particular de la narración de palabras, en general del discurso directo. No es un fenómeno único en su género, sino un caso particular de la inserción que puede efectuarse de cualquier tipo de discurso, incluidos otros géneros literarios o documentos escritos (poemas, cartas, noticias, estadísticas, etc; cf. Volek 1985: 118).

El relato intradiegético puede ser ficticio o no ficticio con respecto al lector por una parte y con respecto al mundo de la acción principal por otra. Es decir, puede referirse al mismo mundo de la acción principal y ser factual con respecto a ese mundo (aun siendo ficticio para nosotros) o puede hallarse un (segundo) grado de ficción más allá. Si es ficticio, y uno de los personajes es su autor, asistimos a un desdoblamiento de la estructura pragmática de la narración. Una estructura subordinada se añade a la del relato principal. Así, en *The Golden Notebook* Anna Wulf es la autora (y narradora heterodiegética) de la historia de Ella en “The Yellow Notebook”. En *Malone meurt* Malone es el autor de la historia de Macmann, y ve peligrar su posición de narrador heterodiegético a medida que el personaje se le va pareciendo más y más. Si ninguno de los personajes es el autor del nuevo relato podemos tener un caso como el de la novela de “El curioso impertinente” en el *Quijote*, en este caso con la complicación adicional de que Cervantes se nos presenta como el autor del relato que contiene la historia marco y del relato intradiegético ficticio. En general, serán aplicables a los relatos intradiegéticos las mismas categorías de análisis que al relato principal, aunque la finalidad narrativa a la que están dirigidos hará que algunas de estas categorías sean muy poco productivas en este segundo nivel.

Perteneciendo al mismo mundo ficticio, la acción del relato intradiegético puede pertenecer o no a la acción del relato principal. Puede ser una anécdota contada como real pero con personajes distintos a los de la acción principal. Es lo que sucede en la narración de Cardenio en el *Quijote*, o con las narraciones del *Heptaméron*. Puede también referirse a la misma acción y ser el equivalente de la narración del mensajero en la tragedia

griega: así, por ejemplo, el relato del posadero hacia el final de *Jane Eyre*. O puede tener un carácter retrospectivo, rememorativo, como la narración de Nelly Dean en *Wuthering Heights*.¹⁰ La importancia y el papel de los relatos intradieгéticos en relación al conjunto del discurso puede ser muy variable. En *Malone meurt* se utilizan como un artificio reflexivo sobre la propia creación, y el proceso de su escritura es parte del argumento. Pero pensemos en el variado papel que juegan en obras como el *Decamerón*, *El Conde Lucanor* o *The Canterbury Tales* por un lado, o *The Woman in White*, *Bleak House*, *Ulysses*, *The Golden Notebook*... los ejemplos son tan numerosos como relatos hay en el mundo. Aquí podemos hacer poco más que mencionar esa variedad, algunos de cuyos aspectos narratológicos pueden definirse mediante la utilización conjunta de las categorías que estamos aislando.

Genette¹¹ propone un mínimo esquema para clasificar los principales tipos de funciones del relato intradieгético:

- El primer tipo requiere un nexo causal entre el relato y el relato intradieгético (es decir, que ambos pertenezcan a la misma acción). La función del relato intradieгético será *explicativa*.. Para ello es preciso que el relato intradieгético sea *homodieгético*, es decir, que haya personajes comunes y acciones conectadas entre ambos.

- En el caso de una prolepsis intradieгética, la función es *predictiva*. Por ejemplo, es el caso del segundo mensaje que Youdi dirige a Moran en *Molloy*.

- La relación entre relato intradieгético y relato principal puede también ser *temática*. No hay relaciones de causalidad entre las acciones, sólo de contraste o analogía. Los casos más espectaculares y representativos de paralelismo serían las distintas variedades de reduplicación interna o “texto espejo” (Bal 1985: 151): ya no es sólo el acto narrativo el que se duplica, sino otros elementos temáticos o estructurales: el desenlace, el conflicto central... La reduplicación puede variar entre la mera analogía o relación figurativa hasta la inserción paradójica del relato en sí mismo.¹² “Toda parte de la obra de arte puede ser considerada como isomorfa en la obra entera” (Ming 1979: 142)—tal es el principio simbolista en el que se basa la reduplicación interna en la narrativa experimental moderna.

- La relación temática puede no cumplir una función puramente estética, sino *persuasiva* ; pensemos en *El Conde Lucanor*.

- En otros casos, las acciones no mantienen relaciones de ningún tipo: es el *acto de narración* del relato intradieгético lo que es significativo, cumpliendo una función obstructiva en la historia. El ejemplo de Genette es *Las*

Mil y Una Noches. La función también puede ser *distractiva*, como en el *Decamerón* (estas dos últimas funciones ya son distinguidas por Shklovski 1965: 189). Y, por supuesto, el valor obstructivo o distractivo de la narración puede simultanearse con otros valores: para Malone (en *Malone meurt*) su narración es un juego, una distracción, pero a la vez es una analogía temática de su propia situación, y quizá una retrospectiva a su vida pasada.

RUPTURAS DE MARCO

La transición de un nivel narrativo a otro está mediada por un acto narrativo que delimita la frontera de cada relato. Es bien conocido el efecto sorpresivo que causa la interferencia entre niveles narrativos, cuando, por ejemplo, personajes de un relato secundario independiente se mezclan repentinamente con personajes del nivel principal. Estas interferencias resultan fantásticas o humorísticas: son, en sus casos más extremos, lógicamente transgresivas.¹³ Genette denomina *metalepsis* (*métalepse*) a la transición ilegítima de un nivel narrativo a otro. Este no es el significado tradicional que tiene el término en retórica, y deriva de una definición poco sistemática de Fontanier. Para Fontanier, la *metalepsis* consistiría en “substituer l’expression indirecte à l’expression directe, c’est-à-dire, . . . faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l’accompagne, en est un adjoind, une circonstance quelconque, ou enfin s’y rattache ou s’y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l’esprit” (Fontanier 1977: 127-28). Fontanier incluye como una variante, de manera a nuestro parecer totalmente arbitraria, el tipo de ruptura de marco narrativo discutido por Genette. Arguye Fontanier que “On peut rapporter à la métalepse le tour par lequel un poète, un écrivain, est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu’il ne fait, au fond, que raconter ou décrire” (1977: 128); y añade como otra variante más la del poeta dirigiéndose directamente al objeto poético para darle órdenes y así describirlo. Se ve que la definición de este tropo se va alejando absurdamente de sus definiciones clásicas, centradas en la indirección¹⁴—hay un elemento de indirección en todas las variantes del término. Aunque está claro que no debemos esperar una definición unívoca de la retórica clásica, Fontanier parece ser la única fuente de las supuestas *metalepsis* “transgresivas” de Genette. Y en los ejemplos relativos a la acción/verbalización del poeta asimilados por Fontanier a la *metalepsis* no es la indirección la causa del efecto sorpresivo o chocante. Este viene dado por un

elemento ajeno a la definición que da Fontanier: la transgresión de las fronteras entre los niveles narrativos u ontológicos. Conviene, pues, evitar extender el nombre de metalepsis al tipo de figura narrativa que estamos discutiendo. En lo que sigue hablaremos de “rupturas de marco”, lo que también nos permitirá ampliar la definición demasiado limitada de Genette para incluir rupturas de marcos no sólo narrativos o enunciativos, sino más generalmente semióticos.

Como señala Genette, la ruptura de marco narrativo (“métalepse” entre comillas) es una figura corriente en sus versiones más moderadas; así algunas rupturas de marcos temporales “jouent sur la double temporalité de l’histoire et de la narration . . . comme si la narration était contemporaine de l’histoire et devait meubler ses temps morts” (1972: 244). Otras veces la ruptura de marco proporciona la situación central de la *acción*, como en algunas obras de Pirandello (Genette 1972: 245). Y también existen relatos que hacen de ella un uso sistemático, tanto narrativo como temático (por ejemplo, *Tristram Shandy* de Sterne, *Jacques le Fataliste*, de Diderot, o *Fragmentos de Apocalipsis*, de Torrente Ballester). La ruptura de marco puede ser también sólo aparente: así, un personaje intradiegético puede aparecer luego como por causalidad en el relato marco sin que haya inconsistencia lógica real, sino sólo más o menos aparente, según el status ficticio o no que se otorgue al relato inserto.

Esto nos lleva al problema de los tipos de marco y de fronteras entre ellos. Genette limita indebidamente la ruptura de marco-“métalepse” a la transgresión de nivel narrativo. Ya hemos señalado que hay varios posibles tipos de relato intradiegético. En cada uno de ellos la ruptura de marco narrativo tiene implicaciones distintas. La diferencia entre relatos intradiegéticos homodiegéticos y heterodiegéticos establecida por Genette (1982: 202) no recubre la diferencia de status ontológico: puede no haber interferencia ni conexión entre la acción de dos relatos (en el mismo nivel narrativo o en niveles distintos) sin que por ello uno sea ficticio con respecto al otro. Así pues, hay que cuidar de distinguir el nivel narrativo (*statut narratif* en Genette) del status ontológico; como hemos dicho antes, aquí reservaremos el nombre de *status* para la diferencia entre ficción y realidad.¹⁵

De hecho, podemos distinguir un tipo de ruptura de marco que no tiene que ver con la ruptura de niveles narrativos, y sí con la transgresión de la frontera entre mundos reales y posibles: un ejemplo lo vemos en el cuento de Yourcenar “Comment Wang-Fô fut sauvé”, en el que un pintor escapa a la muerte huyendo a través de uno de sus cuadros. El mismo tema aparece ate-

nuado o amagado en la autobiografía de Nabokov *Speak, Memory*, donde el autor sólo imagina que entra en un cuadro. No hay en estos ejemplos ruptura de nivel narrativo, pero sí una ruptura de marco ontológico/semiótico.¹⁶ Hay una transgresión de un nivel semiológico, el nivel de los signos pictóricos nombrados, que se identifica repentinamente al mundo de referencia efectivo del texto que leemos. La transgresión de un mundo real a un mundo ficticio sería sólo un tipo de transgresión ontológica. En efecto, no puede haber mundo ficticio, ni siquiera en un segundo nivel de significación, sin una jerarquía ontológica y una base semiótica que lo sustente. Pero no toda transgresión ontológica supone un paso de la realidad a la ficción. Una fotografía representa nuestro mundo real, pero no por ello podemos introducirnos dentro de ella. Toda frontera *significada* es una frontera virtual, que puede tanto respetarse como manifestar su artificialidad. Con esta ambigüedad juega la épica clásica al introducir la écfrasis, o descripción de una representación plástica que es animada de modo ambiguo o imposible por el movimiento de la narración (por ejemplo, el escudo de Aquiles en la *Iliada*).

En suma, parece más adecuado extender el concepto de ruptura de marco a una transgresión más general entre niveles reales y niveles significados (sea cual sea el código significante). Así serían también ejemplos de ruptura de marco el salto a través de la pantalla cinematográfica en *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen o las manos de Escher que se dibujan recíprocamente. Los diversos tipos de ruptura de marco podrían clasificarse formalmente, según la naturaleza y estructuración de los códigos semiológicos transgredidos, y ontológicamente, según el status real o ficticio de los mundos así comunicados. Por supuesto, son muy frecuentes los casos en los que se presentan simultáneamente dos o más tipos de ruptura de marco: el enunciativo y el de ficcionalidad, u otro tipo de jerarquía semiótica. Es lo que sucede cuando en el monólogo final de *Ulysses* Molly Bloom exclama “*Jamesy*” en lugar de “*God*”. “*Jamesy*” es el autor textual, en el cual se juntan papeles narrativos y creativos.

PERSONA

Puede establecerse una analogía entre la persona narrativa y la categoría gramatical de la persona verbal. A nivel gramatical, “la première personne signale l’identité d’un des protagonistes du procès de l’énoncé avec l’agent du procès de l’énonciation, et la seconde personne son identité avec le patient

actuel ou potentiel du procès de l'énonciation" (Jakobson 1963: 182). Siguiendo un rígido criterio gramatical, se ha propuesto frecuentemente una clasificación de las narraciones en base a la persona pronominal: podríamos hablar de relatos en primera persona y relatos en tercera persona, e incluso (más raramente) de relatos en segunda persona.¹⁷ Pero deberíamos tratar con precaución las transposiciones directas entre el sistema gramatical y la estructura discursiva. No hay relación necesaria entre la persona gramatical y la persona narrativa (cf. Lintvelt 1981: 56, 80), como no la hay entre tiempo verbal y temporalidad narrativa. Tras la aparente sencillez de la clasificación según la persona gramatical se esconde una variedad de criterios y una ambigüedad en cuanto a algo tan decisivo como el referente de ese pronombre. Al hablar de narración en primera persona, se da por supuesto que el referente es el narrador; al hablar de narración en tercera persona, el personaje. Bajo un concepto aparentemente sencillo se esconden varios criterios de clasificación. Cada uno de ellos es básico para caracterizar una narración; sólo la confusión existente en torno al tema podría justificar que Booth (1961: 150 ss) quite importancia al criterio de la persona narrativa.

La definición más literal de relato en primera persona sería *aquel relato en el que el narrador hace uso de la primera persona para referirse a sí mismo*. En ello no se diferenciaría el narrador de cualquier otro enunciador, pues todo enunciador utiliza necesariamente la primera persona para referirse a sí mismo. Según Prince, "we can say that the narrator is a first person, the narratee a second person and the being and object narrated about a third person" (1982: 7). En este sentido no podríamos hablar de relatos en segunda persona o en tercera persona salvo en aquellos casos en los cuales, guiado por alguna extraña estrategia retórica, el narrador se refiriese a sí mismo en segunda o en tercera persona. Ni siquiera obras como *La Modification*, *Esmond*, *De bello gallico* o la *Anábasis* parecen ajustarse estrictamente a esta definición, pues es el yo *personaje* quien es el referente de la segunda persona. Podemos decir que según esta definición, todos los relatos están escritos en primera persona. Para Genette es así en el sentido de que el narrador siempre puede aludir a sí mismo.¹⁸ Siempre hay un hablante (o escribiente, o pensante) en el nivel del discurso.

La observación no es tan perogrullesca como parece. Véase el concepto de *récit historique* propuesto por Benveniste (1968: 239): un estilo narrativo en el que se evita (en la medida de lo posible) toda referencia a la situación enunciativa. El narrador no hace referencia a sí mismo en primera persona porque no hace referencia a sí mismo en absoluto. Este tipo de narración

sería un derivado, una especie de técnica retórica de distanciamiento. Como señala Greimas,

podemos decir que la estructura económica de la enunciación en la medida en que se puede identificar con la comunicación de un objeto enunciado entre un remitente y un destinatario es lógicamente anterior y jerárquicamente superior a la estructura del enunciado simple. De esto se deduce que los enunciados lingüísticos del tipo “yo-tú” dan la impresión de estar más cerca del sujeto no lingüístico de la enunciación y producen una “ilusión de realidad” más intensa. (1976: 28-29)

La definición de “relato en primera persona” coincide, por tanto, con la “enunciación discursiva” descrita por Benveniste. El narrador que utiliza la primera persona reconoce en cierto modo que está haciendo una narración, establece un “contacto declarado” con el narratario. Por ello, es útil determinar un eje de posibles actitudes del narrador a este respecto, que van desde la continua referencia a su persona hasta su desaparición total como referente pronominal. Es lo que Lanser (1981: 174) denomina el *axis of directness* en su tipología de voces y perspectivas narrativas; Booth ya había distinguido (con bastante más ambigüedad) los *narradores dramatizados* de los *no dramatizados* (*dramatized / undramatized narrators*; 1961: 151 ss).

Pero si en cierto sentido todo relato está “en primera persona”, también es cierto que puede formar parte de la estrategia del hablante no aludir a sí mismo; no sólo se ha de juzgar al narrador por lo que *puede hacer*, sino también y ante todo por lo que *hace efectivamente*. Cuando el James de *The Ambassadors* se descuida y deja escapar un “I”, la intrusión es mucho más violenta que cualquiera imaginada por Trollope. Por supuesto, no es el uso de la primera persona del singular el único rasgo que hace más vívida la presencia del narrador: los pronombres de primera persona del plural, los pronombres de segunda persona, las referencias explícitas a su personalidad, el conocimiento que manifieste de acontecimientos distintos de la *acción* narrada... todo contribuye a personalizar o despersonalizar su imagen (cf. Prince 1982: 9).

La definición de “relato en primera persona” que hemos presentado, como sinónimo de la *énonciation discursive* de Benveniste no responde, sin embargo, al uso que se ha hecho de este término y de su correlato “relato en tercera persona”. Genette señala la vaguedad ambos términos, y el sentido real que se pretende darles:

Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages" ou par un narrateur étranger à cette histoire. (1972: 252)

La primera persona gramatical es en sí ambigua: puede referirse al narrador en tanto que narrador, lo cual no implicaría su presencia *dentro* de la *acción*, o puede señalar una identidad narrador-personaje, una narración hecha por uno de los actores de la acción. Esta es la "primera persona" en el sentido corriente,¹⁹ sentido que se veía complicado por la existencia de narradores como el Fielding de *Tom Jones*, narradores "en tercera persona", ausentes de la *acción*, y que sin embargo aluden constantemente a sí mismos usando el "yo". Como bien ve Genette, la distinción clásica entre relatos en primera persona y relatos en tercera persona debe definirse no en relación a la persona gramatical más frecuente, sino atendiendo a la identidad o no identidad del narrador con uno de los personajes de la acción :

On distingue donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte . . . , l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique* (1972: 252).

Stanzel (1984: 90 ss) observa que sólo el grado de presencia física, corporal, del narrador en el mundo de la *acción*, determina la persona narrativa. En la ausencia de acciones o referencias explícitas del narrador en este sentido, su situación respecto de la acción puede ser averiguada a partir del uso de los deícticos. Pero no olvidemos que éstos pueden obedecer a centros de orientación puramente conceptuales con una libertad que a veces se infravalora.²⁰

Observemos que existe cierta diferencia de criterio entre la simple *presencia o no presencia* del narrador en el mismo plano de los personajes y su *actuación* en la acción. A estas distinciones de persona parece referirse Booth cuando opone los "observadores" a los "agentes narradores" (1961: 154-155), aunque deberemos tener en cuenta su enormemente inclusivo concepto de "narrador", que incluye a los personajes focalizadores. Como observa Booth, la intervención en la acción del agente narrador puede ser

más o menos decisiva. Diremos con Genette (1972: 253) que un narrador homodiegético es *autodiegético* si es el protagonista de la *acción* en la cual aparece; “Qu’il y figure seul, ce serait la forme absolue de l’autodiegétique” (1983: 93). Es ésta la situación narrativa que Beckett ensaya en *L’Innommable*, llevando a la paradoja de que así proliferan las pseudo-identidades provisionales para el narrador. En modalidades más habituales, el narrador homodiegético puede ser un personaje importante, como en *Heart of Darkness*, un personaje secundario, como en *The Great Gatsby* o un simple observador, como en *La de Bringas*. Cada uno de estos situaciones motivará (o bien pondrá en evidencia la artificiosidad de) distintas perspectivas narrativas.²¹ De todos modos, la frontera entre la narración homodiegética y la heterodiegética no es tajante, sino borrosa (cf. Genette 1983: 55). Es útil la propuesta de Lanser (1981: 159) de ver en la narración heterodiegética y en la autodiegética dos polos extremos con muchas gradaciones posibles entre ellos.

La situación enunciativa de un narrador puede así determinarse en relación a muchos criterios, de los que resaltamos tres que se suelen prestar a confusión: el del *status* ficticio o no ficticio de la narración respecto del narrador, el de la *persona narrativa* (en el sentido de posición del narrador con respecto a la acción), que define narradores homodiegéticos (autodiegéticos o testigos) y heterodiegéticos (Genette 1972: 255 ss), y el del *nivel narrativo*, que definirá a los narradores extradiegéticos, intradiegéticos, intra-intradiegéticos, etc. Hay que recalcar que ninguno de estos criterios es la clave para todas las diferencias de voz: por ejemplo, un narrador ficticio homodiegético puede encontrarse en el mismo nivel narrativo que un narrador heterodiegético no ficticio (cf. Bal, *Narratologie* 31). Por último, recordemos que estos criterios no tienen por finalidad atender a la coincidencia o no coincidencia entre narrador y autor textual (un problema de estructuración ideológica) ni *status* ficticio del narrador respecto del autor (pues nos hemos referido al *status* de la narración respecto del narrador). Así, los narradores de la *Autobiography* de Trollope y de *Great Expectations* de Dickens son muy distintos en su caracterización estructural global, pero ambos son narradores factuales (no fabuladores), autodiegéticos y extradiegéticos.²²

La situación de un narrador no siempre es claramente determinable: pueden darse variaciones a lo largo de un relato como la que se da en *Madame Bovary*, donde el narrador comienza siendo extradiegético y homodiegético, para convertirse seguidamente en extradiegético y heterodiegético²³; también

puede darse una ambigüedad generalizada. Normalmente, la narración homodiegética se utiliza de modo realista, respetando su motivación autobiográfica, epistolar, etc.; es decir, se mantiene dentro de los límites de la credibilidad o al menos no los rompe abiertamente.²⁴ Este tipo de narración está más condicionado de entrada que la narración heterodiegética:

la narration homodiégétique, par nature ou convention (en l'occurrence c'est tout un), simule l'autobiographie bien plus étroitement que la narration hétérodiégétique ne simule ordinairement le récit historique. En fiction, le narrateur hétérodiégétique n'est pas comptable de son information, l'omniscience fait partie de son contrat. (Genette 1983: 52)

La elección de persona narrativa no es, por tanto, indiferente al contenido de la narración. Se dan casos de escritores que han comenzado a escribir un relato en primera persona para después pasar a la tercera, o al revés. Si Kafka reescribió en tercera persona su manuscrito de *Das Schloss*, Rushdie reescribió en primera persona el borrador en tercera persona de *Midnight's Children*. Estas revisiones suelen entrañar una profunda transformación del contenido narrativo.²⁵ Pero el discurso narrativo es infinitamente manipulable, y puede perfectamente darse una transposición directa entre personas narrativas; incluso se puede dar lugar así a efectos modales inusitados. Son así concebibles modos narrativos poco “naturales” (y altamente artísticos): por ejemplo, un relato en el que sólo se nos presenten focalizados perceptibles (“visión desde afuera”) y que sin embargo sea narrado en primera persona; es el caso de *L'Étranger*.²⁶ Podemos también tener varios tipos de interferencias o incoherencias entre la omnisciencia autorial y la perspectiva limitada del narrador homodiegético.²⁷ La literatura no se ha cansado de explorar el terreno que media entre la primera y la tercera persona, mostrando que su extensión no se agota, sino que crece a medida que se penetra en él. Para Stanzel,

the opposition between first and third person narration and the underlying opposition of the identity and non-identity of the realms of existence of the narrator and the fictional characters is still an area of immediate interest for contemporary authors.²⁸

Beckett no es el menos llamativo de estos autores: otros son Grass, Frisch, Brooke-Rose, Torrente Ballester, etc. En *Midnight's Children*, en

concreto, es crucial la movilidad del narrador entre posturas homodieéticas y otras que en principio se asocian a la narración “omnisciente” heterodieética: ambos modos quedan así problematizados; sus límites respectivos se usan y abusan productivamente. La literatura fantástica, en general, abre nuevas posibilidades para la narración homodieética que con frecuencia no son previstas en las tipologías (cf. por ejemplo las limitaciones impuestas por Lintvelt [1981: 79 ss]—la mayoría de ellas sólo tienen justificación en la literatura realista). Por ejemplo, nada impide que los narradores de *Malone meurt* o *Pincher Martin* nos narren su propia muerte; H. G. Wells llega a “matar” a su lector implícito en *The Man Who Worked Miracles* (Bronzwaer, “Implied Author” 8). Todo tipo de combinación entre voz y perspectiva es posible en principio (Genette 1983: 85 ss), aunque siempre habrá que distinguir entre lo común y lo excepcional: si todo es posible, no todo es probable, especialmente en la narración conversacional o en el realismo tradicional. La necesidad de esta distinción es especialmente evidente en el estudio diacrónico de la evolución de las técnicas narrativas (1983: 89). Este es quizá el mejor argumento para el estudio tipológico tradicional de las “situaciones narrativas”, en el que se combinan voz y perspectiva, un enfoque sintético (1983: 78), frente al analítico que hemos venido exponiendo.²⁹ En la segunda mitad de este trabajo, adoptaremos una perspectiva tipológica / sintética sobre algunas de las situaciones narrativas más características.

EL NARRADOR AUTODIEGÉTICO

En la narración homodieética, la distancia entre narrador y personaje no desaparece, si bien su sentido se modifica al ser los dos fases distintas de una identidad. Narrador y personaje son un mismo yo, dividido en dos roles: el yo actuante y el yo narrador, lo que Spitzer llamaba *erlebendes Ich* y *erzählendes Ich*.³⁰

Según Stanzel, en cada una de las situaciones narrativas básicas que él distingue (1ª persona, autorial, actorial) domina una determinada categoría de mediación: la voz, la perspectiva y el modo, respectivamente (1984: 5). A nuestro parecer “dominar” es vago: lo que sí parece darse es una *motivación* de una categoría distinta en cada situación: en una novela en primera persona se motiva el acto narrativo (y con él, la perspectiva); en una narración hetero-

diegética focalizada actorialmente, solamente se proporciona motivación a la perspectiva. La motivación de la perspectiva no es, por supuesto, la misma en la narración homodiegética y la heterodiegética. La focalización está en el primer caso ligada a un personaje y un cuerpo físico; esto impone sobre la focalización constricciones que no pueden ignorarse a la ligera (cf. Stanzel 1984: 93).

La narración homodiegética, y en particular la autodiegética, presenta otras peculiaridades. En este caso el acto narrativo resulta ser el punto final ideal, el último acontecimiento de la acción narrada. Es ésta una peculiaridad que puede ignorarse o explotarse. El yo está señalado no solamente por las referencias al presente de la narración, sino por la totalidad de la narración en tanto que indicio: el estilo de la narración homodiegética tiene la peculiaridad de remitir a la acción de esta doble manera (cf. Starobinski 1971: 286). La autobiografía o libro de memorias es la forma de narración homodiegética por excelencia. Su tema es el propio yo y sus experiencias. De hecho, la narración homodiegética novelesca deriva de las memorias auténticas, tanto lógicas como históricamente (cf. Watson 1979: 16 ss). Las memorias con frecuencia son publicadas póstumamente: de ahí lo que Watson llama la convención ficcional del “viejo arcón de roble” en el que un editor encuentra la narración que se nos ofrece, con la conveniente explicación en un prólogo. Por tanto, el narrador es con frecuencia un “narrador privado”; es el editor quien dirige la narración al público desde el nivel extradiegético. Esta tradición se presta a infinitas variantes, y parodias. Véanse los casos de prólogos auténticamente ambiguos y problemáticos, como el de algunas obras de Defoe,³¹ doble prólogo, con doble función, en casos como *The Unfortunate Traveller*,³² las alusiones fosilizadas a la vieja convención en algunas novelas del XIX (Watson 1979: 19), la resurrección de aquélla en el prólogo lleno de ironía y ambigüedad de *El nombre de la rosa*, etc.

El estilo de la autobiografía es especialmente revelador: “to the explicit self-reference of the narration itself the style adds the implicit self-referential value of a particular mode of speaking” (Starobinski 1971: 285). Ya hemos mencionado la distinción de Spitzer entre *erzählendes Ich* y *erlebendes Ich*, a los que llamaremos por mayor comodidad yo narrador y yo narrado. Una separación semejante no es en absoluto original de la narración homodiegética literaria: se encuentra implícita en fenómenos lingüísticos mucho más básicos, como el uso de la primera persona gramatical (cf.

Jakobson 1963) o las tomas de postura del enunciador tal como son definidas por Ducrot.³³

En principio, el yo narrador está separado del yo personaje por una distancia temporal, la que media entre los acontecimientos que se narran y el acto narrativo. Esta distancia temporal puede conllevar una diferencia de carácter. La competencia de uno y otro yo puede ser variable. Genette observa que normalmente se hallan separados por una diferencia de edad que permite al narrador tratar con superioridad y condescendencia al inexperto personaje. Starobinski señala una constante de la autobiografía confesional: el narrador ya no es el mismo que el personaje, pero asume la responsabilidad por las acciones pasadas (1971: 290 ss). Es conocido el virtuosismo que Dickens introdujo en el tratamiento de esta diferencia entre narrador y personaje en novelas como *David Copperfield* o *Great Expectations* (Watson 19 ss). Este progreso psicológico puede asumir matices muy distintos: pensemos, por ejemplo, en las *Confessions* de Rousseau tal como las describe Starobinski: “the past . . . is at once the object of nostalgia and the object of irony; the present is at once a state of (moral) degradation and (intellectual) superiority” (1971: 293). Starobinski encuentra en la autobiografía de Rousseau una alarma ante la vaciedad deíctica del pronombre “yo”, sujeto de la autobiografía, y un intento de sustancializarlo mediante la ficción.

the autobiographical “I”, the *auto-* in *autobiography*, is the exorcising substitute for the linguistic tautology that “I” is the one who says “I”. It tries to exorcise the tautology, to divert it, to substantivize and deformatize it. This is a process of “de-shifterizing” the shifter. How? By filling this “I” who says “I” with an image. (1971: 295-296)

No hay frontera clara entre autobiografía y novela; el autobiógrafo no sólo recuerda su pasado, sino que lo inventa y construye.³⁴ Utiliza hacia sí mismo la misma comprensión imaginativa que utilizamos para acceder a la conciencia de los demás a partir de su comportamiento externo y atribuir una intencionalidad a sus acciones. Se ha señalado con frecuencia este impulso ficcionalizador de la autobiografía, esta tendencia a buscar un patrón coherente en la propia vida, una sustancialidad en una personalidad en última instancia disgregada. El caso memorable de las *Confessions* de Rousseau estudiado por Starobinski nos recuerda también la empresa de Beckett en *The Unnamable*. Tanto uno como otro desarrollan ciertas tendencias inherentes al género autobiográfico. Starobinski señala la gama posible de objetivación de

la autobiografía basándose en la teoría de la enunciación de Benveniste. Esta gama va desde el relato “histórico” descrito por Benveniste y centrado en la *acción* (forma elegida, por ejemplo, por César en *De bello gallico*) hasta el modo extremadamente “discursivo” de las autobiografías líricas o meditativas. Estas tienden a centrarse en el yo narrador y el desarrollo del *discurso*. Para Starobinski, la concentración absoluta sobre un “yo” acaba por destruir la inmediatez de la primera persona, que ha de definirse frente a una tercera:

the exclusive affirmation of the “I” favours the interests of an apparently vanished “he.” The impersonal event becomes a secret parasite on the “I” of the monologue, fading and depersonalizing it. One need only examine the writings of Samuel Beckett to discover how the constantly repeated “first person” comes to be the equivalent of a “non-person.” (Starobinski 1971: 288)

La diferencia considerable entre yo narrador y yo personaje es, pues, una posibilidad estructuralmente justificada en la narración homodiegética autobiográfica. También puede, por supuesto, ignorarse, con lo que se asume una perfecta identidad psicológica entre narrador y personaje. La narración homodiegética implica inevitablemente una diferencia de conocimiento. El narrador en primera persona sabe el resultado que tendrán los actos del personaje; a mayor distancia temporal ente ambos, mayor será la perspectiva de que goce, y tanto más indiferenciada estará su narración de la de un narrador omnisciente. El uso de la focalización puede introducir nuevas modulaciones en este sentido.

Así pues, la narración homodiegética autobiográfica se presta en principio a dos tipos principales de perspectiva narrativa:

- El conocimiento a posteriori de los hechos, lo cual produce en ocasiones el fenómeno que hemos señalado, un efecto semejante a la omnisciencia³⁵; hay que distinguir, sin embargo entre estos dos tipos de visión “por detrás”. Una convención útil para la narración homodiegética, aunque no imprescindible, es la memoria perfecta del narrador (cf. Cohn 1978: 144).
- La visión “con” el personaje, es decir, el relato en el que el yo personaje, y no el yo narrador, es el focalizador (cf. Lintvelt 1971: 86). Esta posibilidad, bien descrita por Cohn, es descuidada por muchos teorizadores, que no distinguen las visiones del yo personaje y el yo narrador (por ejemplo Ingarden 1973: 230). Ello no quiere decir que sea rara, ni mucho menos.

En la mayoría de los casos se establecerá una tensión y un vaivén entre estas dos modalidades. Aún otra posibilidad es la ausencia de distancia entre yo narrador y yo narrado. Puede justificarse de diversas maneras, y servir a su vez de justificación a efectos distintos de la reposada meditación sobre el propio pasado. También Beckett sirve como ejemplo límite a Stanzel:

the narrative distance, which in the quasi-autobiographical first-person novel constitutes the prerequisite for the well-balanced and judicious attitude of the narrating self to his earlier experiences, almost always decreases with the withdrawal of the narrating self.... Beckett's first-person characters vegetate towards their existential disintegration, a disintegration which can also be observed in the absence of distance between the narrating and experiencing selves. (Stanzel 1984: 211)

No hay que confundir el uso del yo narrado como focalizador con la ausencia absoluta de distancia entre el yo narrador y el yo narrado. En el primer caso, se trata de una estrategia retórica atribuible al narrador; en el segundo caso, toda la retórica es del autor.

Otra forma autodiegética relevante es el diario ficticio. La diferencia principal entre autobiografía y diario usados como motivación ficticia para la novela (al margen de la estructuración temporal) es que la autobiografía suele ir dirigida al público desconocido, mientras que en el diario el único narratario es el propio narrador. Así pues, tienen en principio menos justificación las maniobras retóricas, la creación intencionada de suspense, la exposición ordenada, etc. La ruptura de la motivación es más grotesca cuanto más dista de la novela el artificio usado para la motivación. Beckett es también aquí un buen ejemplo de usos paródicos del artificio: "why should the dying Malone decide 'to remind [him]self briefly of [his] present state before embarking on [his] stories?'" (Sternberg 1978: 278).

Una forma próxima al diario es la novela epistolar de un solo autor, como las *Lettres d'une religieuse portugaise*. Ya las diferencias son notables: el narratario es otro personaje; no estamos ante un monólogo sino ante un diálogo. Si la novela epistolar comenzó utilizando las cartas de un solo personaje, pronto adquirió una forma más específica. Se transforma en un dúo (*Love Letters Between a Nobleman and his Sister*, de Aphra Behn) o combina las narraciones epistolares de varios personajes, como sucede en las novelas de Richardson o *Les Liaisons Dangereuses* (cf. Watson 1979: 30 ss). La novela epistolar es, pues, una forma espontánea de la narración múltiple.

También es ésta una forma que se presta a ser “editada” e introducida por un personaje más o menos anónimo; y también aquí se fosiliza pronto esta convención, transformándose en la excusa para un juego de voces ya en Richardson o Laclos.³⁶

Caben asimismo muchas otras formas de narración múltiple no epistolar: podemos tener una combinación del diario de dos personajes, colecciones de informes, combinaciones de diario, informe, carta, etc. como sucede en *The Woman in White*, o de narración “real” y narración ficticia en segundo grado, como en *Malone meurt*. Las variaciones concretas son infinitas.

EL NARRADOR TESTIGO

En esta variedad de la narración homodiegética, el protagonista no es el narrador, sino un personaje conocido por el narrador (cf. Friedman 1972: 125). Con frecuencia, este personaje ha vivido una experiencia de importancia transcendental. Su carácter excepcional, sagrado, terrorífico o simplemente indefinible hace necesario el desdoblamiento en narrador y protagonista.

Según Kawin (1982: 34), la narración testimonial es adoptada a menudo por sus posibilidades dramáticas. El lector comparte la experiencia del narrador; ambos se encuentran excluidos de la experiencia fundamental del protagonista, que puede ser de un carácter no fácilmente comunicable. El narrador testigo es un intermediario ante la experiencia de lo innombrable: la señala, sin llegar a mostrarla, utilizando como excusa la relativa inferioridad de la experiencia del narrador. Es lo que sucede en *Moby Dick* :

Melville uses the limitations of the narrator’s metaphysical insights to hint things that could be meaningless if said directly.

Thus the author of a secondary first-person novel is not forced to deal directly with transcendent experience but can deal with it through the mask of a compulsive narrator who has experienced as much as can be talked about, yet who urges himself, in the aim of relating the hero’s experience, even deeper into regions that can hardly be guessed at. (Kawin 1982: 49, 35)

En *Moby Dick* hay para Kawin toda una serie de acercamientos progresivos a lo inefable; esta experiencia es transmitida al lector a través de filtros sucesi-

vos: el narrador Ishmael, Ahab y la misma ballena. Una estructura parecida descubre Kawin en *Heart of Darkness*, donde la experiencia de lo inefable es intuída a través de la narración de Marlow, de la aventura de Kurtz y del corazón de las tinieblas. Otros ejemplos aportados por Kawin son *Pale Fire* o las obras de Castaneda.

It is characteristic that a secondary first-person narrator be a man of words and blame his "inability" to deal with or adequately convey the hero's experience in his own moody bookishness; it is also characteristic that this specific limitation is his chief asset. (Kawin 1982: 72)

En el corpus beckettiano que viene sirviéndonos como fuente de casos límite hay una obra, *Watt*, que presenta rasgos semejantes a los mencionados (Kawin 1982: 64 ss), si bien algo más complejos. En general, la narración testimonial se presta a una moderada reflexividad, predominando su aspecto de motivación realista. En *Watt*, la estructura narrativa duplica el tema de la obra. El narrador Sam es un intermediario entre la experiencia de Watt y el lector, como Watt es un intermediario entre la experiencia de lo inefable en la casa de Mr. Knott y la narración de Sam. Una modalidad más radical de narración testimonial aparece en *L'Innommable* (Kawin 1982: 37). Aquí el narrador proyecta yoes y va desprendiéndose de ellos, y da testimonio de su propia inestabilidad ontológica. *L'Innommable* es un caso de reflexividad extrema, que subsume o más bien desconstruye la estructura de la narración testimonial como desconstruye toda otra estructura narrativa.

EL NARRADOR-AUTOR

Es ya una especie de tradición en la teoría de la novela el confundir las atribuciones respectivas del narrador y el autor. Narrador y autor no pueden distinguirse sin más diciendo que el narrador es ficticio y el autor no lo es.

El autor es el creador de una obra literaria; el narrador no tiene por qué serlo. Hay narradores que son escritores (de ficción o no), que pueden incluso aludir con frecuencia a su actividad, hasta convertirla en un tema de la propia narración.³⁷ Este fenómeno tiene obviamente influencias enormes en la estructura de la narración: el narrador es consciente (dentro de la ficción) de enfrentarse a un público, y esto facilita el acceso a la narración

por parte del lector real. La motivación está en cierto modo asegurada, por la duplicación de la función narrativa.³⁸

No es infrecuente que el narrador extradiegético se presente abiertamente como un autor. Este es el caso no marcado en una consideración histórica. Si observamos las tempranas clasificaciones de voces narrativas, desde Platón a los formalistas rusos, veremos que dan por hecho que el narrador extradiegético en tercera persona es “el autor”.³⁹ Como se deducirá de nuestra teoría, no hay diferencias tajantes entre esta figura y el autor real (o el “autor narrador” que discutimos a continuación), sino una difuminación gradual que varía de una obra narrativa a otra: el narrador autorial puede ser un narrador completamente ficticio, de un *alter ego* del autor, o sencillamente, la representación de su *ego*. Si los escritores cobran derechos de autor en persona, es justo que se les conceda la oportunidad de contarnos sus historias en persona.

La posible duplicación (o multiplicación) de la función de autor es ignorada con frecuencia por la teoría.⁴⁰ Por último, deberemos recordar que hay que diferenciar los narradores que no aluden a su actividad compositiva de los que explícitamente se nos presentan como *no-escritores*, es decir, como hablantes, pensadores, etc. En la tradición del siglo XVIII, el narrador puede escribir un diario, una carta o unas memorias. Así se hace necesaria la intervención de un nuevo personaje, implícito o explícito, perteneciente a la “esfera de acción” del narrador: el *editor*, el personaje ficticio que recoge ese documento privado para presentarlo después al lector. Su importancia puede variar, según sea un simple marco y un transmisor, o intervenga (como artificio de motivación) sobre la presentación del texto. También los editores tienen cierta autoridad retórica, en especial a la hora de reducir, censurar y suprimir. Pensemos en los “editores” de *Roxana* o *Moll Flanders*, que no sólo recogen y transcriben unas memorias, sino que mejoran el estilo, sin por ello abandonar la primera persona de la protagonista.

EL AUTOR-NARRADOR

Una vez rechazado el mito del discurso impersonal o incluso de la “muerte del autor”,⁴¹ la semiótica actual insiste en señalar la presencia necesaria del enunciador en su enunciación. En literatura podemos encontrarnos con el autor de manera implícita (autor textual) o apareciendo explícitamente, asumiendo el discurso como obra suya. Se trata de un tipo determinado de las

clásicas “intrusiones del autor”, aquéllas en las que comenta sobre su actividad. Se trataría de un desarrollo a nivel *discursivo* de la clase de enunciados performativos “parentéticos” (Lyons 1977: 739) del tipo “pienso”, “creo”, etc. Se trata, según Lozano, Peña-Marín y Abril, de “indicadores metalingüísticos, expresiones de una relación del enunciadador con su enunciado”.⁴² En palabras de Greimas, “el *enunciado llamado enunciación* se muestra como una posible isotopía del discurso poético” (1976: 28). Greimas propone clasificar semánticamente esta isotopía en tres tipos de contenidos: los relativos al *ser* del autor, los relativos a su *hacer* y los relativos a la *finalidad de su hacer* (1976: 28). Aquí nos interesa particularmente la actitud del autor frente al status ficticio o real de la acción.

El autor puede señalar su ficción como tal ficción, introduciéndose en el texto como el creador del mundo ficticio; es lo que hace Diderot, por ejemplo, en *Jacques le fataliste et son maître*, así también el Fielding de *Tom Jones*, el Trollope de *Barchester Towers* o el Thackeray de *Vanity Fair*. Si queremos, podemos pensar que no se trata del autor, sino de un *autor-narrador*; habría que estudiar en cada caso la relevancia de esta distinción. Pero si el autor habla en tanto que autor no está atribuyendo sus actos de habla a nadie: mientras esté comentando la ficcionalidad de su creación tiene (en principio, y simplificando mucho) las cartas sobre la mesa. O, mejor dicho, debemos suponer provisionalmente que las tiene aunque sólo sea para seguir el hilo de su estrategia narrativa. El autor-narrador se desdobra en autor (que comenta la ficcionalidad de la obra) y en narrador (que, sin inmutarse por ello, continúa inmediatamente narrando la historia). En tanto que habla como autor, debemos suponer una interacción comunicativa entre él y el lector. La frontera entre la novela, el ensayo, la biografía o la historia puede ser muy tenue, debido precisamente a esta capacidad del autor para desdoblarse en narrador de manera casi imperceptible, sin un cambio de identidad. Nada impide al autor aludir al (probable) contexto real en el que su obra se leerá. Pero esos fragmentos se definen precisamente en relación a los fragmentos propiamente narrativos, los que nos transmiten el *relato*. Y en esos fragmentos el valor de verdad de las frases del narrador no es el mismo. Las frases narrativas deben ser entendidas como atribuidas al rol narrativo del autor-narrador, a su actividad en tanto en cuanto es narrador. Al adoptar el papel de narrador, el autor se coloca dentro de la ficción, y habla en función de ella. Es de gran interés estudiar la transición de unas actitudes a otras en estos tipos de discurso (un tipo más del dialogismo teorizado por Bajtín). El autor no tiene por qué adoptar una postura coherente. La figura

autorial de una novela dada puede muy bien ser coherente con su papel de principio a fin, pero la de otra puede tan pronto jugar con las cartas sobre la mesa como cambiar las reglas del juego a su libre albedrío; así el autor-narrador “Diderot” en *Jacques le fataliste*, tras reconocerse como el creador de la ficción, finge ignorancia sobre un punto de la *acción* en un momento dado (1973: 264).

Por supuesto, la definición del autor-narrador es de gran complejidad teórica. Se presuponen en ella formas de narración estructuralmente más simples, como la narración homodiegética y la narración heterodiegética ficticia; la definición de ésta, a su vez, presupone la narración heterodiegética real. Es decir, el narrador, al menos en uno de sus roles, está realizando actos de habla, que se interpretan comunicativamente. El elemento de comunicación está implícito en la estructura de la narración ficticia, aunque otros se le hayan superpuesto.

En lo anteriormente expuesto hemos señalado sólo algunas de las estructuras enunciativas que han de tenerse en cuenta para una caracterización semiótica de los diversos planos del relato literario. Que la narración literaria sea tan compleja estructuralmente es una indicación de su complejidad funcional y pragmática, pues sigue tratándose en todo caso de un discurso intencional e ideológicamente orientado.^a

NOTAS

1. Cf. Martínez Bonati 1972: 64; Todorov 1973b: 173; Bal 1985: 140, 147, 153.

2. *Metadieético* (*métadiégétique*) en Genette (1972: 238-239); la extensión perfectamente lógica del prefijo *intra-* también es insinuada por Genette (1983: 61), sin que por ello se decida a adoptarla. Aunque seguimos en líneas generales la terminología de Genette, nos parece que es acertada la crítica de Bal: el prefijo *meta-* tendría aquí un sentido contrario al que tiene, por ejemplo, en el término *metaficción*: debería utilizarse un prefijo que indicase un nivel inferior, menos inclusivo (1977: 35; cf. Lozano, Peña-Marín y Abril 1982: 141; Volek 1985: 174). Bal propone *hypo-récit*, *hypo-diégétique*. Prince (1982: 15) habla de *main*, *secondary*, *tertiary narrators*. Aquí utilizaremos el mismo prefijo *intra-* para hablar tanto de narradores como de narraciones, pero en caso en que se superpongan varios niveles es preferible utilizar una numeración, porque la repetición del prefijo lleva a confusión. Sobre la noción de inserción narrativa, cf. también Shklovski (1965: 189 ss); Pratt (1977: 209); Ruthrof (1981: 93 ss).

3. Cf. Bal 1977: 31; Berendsen 1984: 149 ss.

4. Todorov (1973b: 173ss) y Genette (1972: 241) señalan la multiplicación de niveles en las *Mil y Una Noches*.

5. Cf. Martínez Bonati 1972: 64; Todorov 1973b; Bal 1977: 35.

6. A menos que haya ruptura de marco. En la novela de Mailer *Why Are We in Vietnam?* cada uno de los dos narradores inventa al otro.

7. La noción de motivación fue desarrollada por los formalistas rusos (véase Tomashevski 1982: 195 o Eijzenbaum 1965). Para Sternberg motivación es “the explicit or implicit justification, explanation or dissimulation of an artistic convention, device, or necessity either in the terms of artistic exigencies, goals, and functionality (aesthetic or rhetorical motivation) or in terms of the referential pattern of the fictive world (realistic or quasi-mimetic motivation)” (1978: 247).

8. Cf. Bronzwaer 1978: 2; Genette 1983.

9. Sobre la noción de cambio de nivel de focalización, cf. Bal (1977: 38 ss; 1981: 203 ss); para una crítica a la concepción de Bal, cf. Bronzwaer (1981: 197ss) Genette (1983: 51).

10. Se pueden establecer subdivisiones ulteriores: según la teoría dramática neoclásica, la narración del mensajero es de dos tipos: puede colocar al público en antecedentes de una situación o bien referir el resultado de alguna línea de acción que se ha desarrollado sobre escena (Corneille 1971: 221 ss ; Dryden 1970: 44).

11. Ver Genette 1982: 202ss; 1972: 241 ss; 1983: 62-63.

12. Sólo podemos apuntar la relevancia de este tema para un tratamiento de los niveles narrativos, y remitir a la obra de Lucien Dällenbach (1978) para un tratamiento detallado.

13. Todorov 1973b: 175; Genette 1972: 243-244; Lintvelt 1981: 210.

14. Por ejemplo, en Pseudo-Plutarco la metalepsis “por sinonimia indica una cosa diferente” (§ II 21; 1989: 59); para San Isidoro, “*Metalepsis* es un tropo por el que el consiguiente se toma del antecedente” (I.37.7; 1993: 340-41); du Marsais, Littré y Lausberg también definen la metalepsis como una figura donde el antecedente se toma por el consecuente; Dupriez, que recoge éstas y otras variantes, relaciona la figura con la alusión, la metonimia y el eufemismo (Dupriez 1984: 284-85). Para Lázaro Carreter, en la metalepsis “en lugar de una palabra se emplea otra que es sinónima de su homónimo” (1974: 311). Prince (1988), repite la definición de Genette (con errores conceptuales en su ejemplo, por cierto). La primera alusión de Genette a la metalepsis (1982: 215-16) se ceñía más a la definición de Fontanier.

15. Cf. García Landa (1992: 22-23). Recalquemos la existencia de diversas relaciones de status: por ejemplo, entre el autor textual y el narrador (a) y entre el narrador y su narración (b). Un narrador ficticio puede narrar un relato que es factual *para él*.

16. En Todorov, que habla de “pasos de un grado a otro” (1973: 175) tampoco se aprecia un intento de diferenciar conceptualmente el status (ficticio / no ficticio) de la simple diferencia de nivel (diegético / intradiegético).

17. Cf. Booth 1961: 150; Fügler 1972: 272 ss (cit. en Lintvelt 1981: 136); Kristeva 1974: 134; Fludernik 1994.

18. 1972: 252; 1983: 66; cf. Bal 1977: 34; Sternberg 1978: 279, Stanzel 1984: 48. Esta inevitabilidad de la primera persona, dada por la misma naturaleza del lenguaje, ya era subrayada por Theodor Lipps (1903: 497; cit. en Ingarden 1973: 206).

19. El sentido en que utilizan este término Leibfried (1972), Fügler (1972) o Doležel (1973) (cits. por Lintvelt 1981: 134 ss), Stanzel (1984: 48), Tacca (1973: 65), Ruthrof (1981: 103), Prince (1982: 13), etc.

20. Por ejemplo por el mismo Stanzel 1984: 92. Sobre el uso de los deícticos para ordenar el texto en relación a diversos focalizadores o diversos presupuestos cognoscitivos, cf. Bronzwaer (1978: 4); John Tynan (1988).

21. Cf. Prince 1982: 14; Stanzel 1984: 49. Recalquemos que Booth (1961: 153) utiliza *observer* en un sentido distinto, incluyendo (¿solamente?) a los narradores heterodiegéticos.

22. De no atender a esta limitación de alcance, la definición de “narración en primera persona” se puede complicar innecesariamente. Así, según Pratt, “[t]he author of a literary work may identify the fictional speaker as someone other than himself, usually by giving him a proper name. This is the configuration we normally call first-person narration. *Jane Eyre* is a good example of a first person novel in which the unmarked case is realized” (1977: 208). Pero según esta definición no podríamos llamar “narración en primera persona” a la narración real, autobiográfica, (cuando en realidad es éste el caso no marcado). Un descuido semejante comete Stanzel en su propia definición de la primera persona (1984: 48).

23. Genette 1972: 253; cf. Lanser 1981: 159.

24. Genette observa en Proust una sorprendente indiferencia a esta convención: el narrador de *A la recherche du temps perdu* “n’en sait pas seulement, et tout empiriquement, *d’avantage* que le héros: il *sait*, dans l’absolu, il connaît la Vérité” (1972: 260).

25. Cohn 1978: 169 ss; Genette 1983: 74 ss; Stanzel 1984: 84 ss. Cf. sin embargo Genette: “Les conséquences modales du choix narratif ne me paraissent ni si massives ni surtout si mécaniques qu’on le dit souvent “ (1983: 76).

26. Genette (1983: 83 ss). Algunos teorizadores no acaban de aceptar esta independencia entre la perspectiva y la persona, entre el relato y el discurso. Lintvelt (1981: 84) niega la posibilidad de este fenómeno, al que hipotéticamente denomina “homodiegético neutro”. Como señala Genette, esta negativa se debe a una diferenciación insuficiente por parte de Lintvelt entre dos tipos de “objetividad”: la de los pensamientos y la de las percepciones. La teoría de Bal evita este tipo de confusiones.

27. Kayser 1977: 75 ss; Genette 1972: 214 ss.
28. Stanzel 1984: 84. Stanzel relaciona el juego de ambigüedad entre primera y tercera persona con la psicología de la personalidad dividida (1984: 106; 150).
29. Enfoques tipológicos de distintos tipos se encuentran en Richardson (en Allott 1968: 258), Lee (1968), Lubbock (1921), Friedman (1972), Stanzel (1984), Booth (1961), Lintvelt (1981), etc. Algunos críticos miran estos enfoques sintéticos con desconfianza; cf. Genette (1983: 77 ss); Chatman (1978: 165 ss); Ruthrof (1981: 4 ss). Para una defensa del método tipológico, cf. Stanzel (1984: 58 ss).
30. Spitzer 1928, cit. en Cohn 1978: 298 n.3. Cf. Cohn 1978: 143 ss, Ruthrof 1981: 63, Tacca 1973: 138.
31. Cf. Watson 1979: 17, Hawthorn 1986: 89; Couturier 1995.
32. Cf. Onega 1985: 54.
33. Ducrot distingue entre el enunciador en tanto que tal (“ Je_1 ”) y el enunciador en tanto que persona del mundo que coincide con el enunciador (“ Je_2 : ”) (1980: 531, 574).
34. Pouillon 1970: 44 ss; Frye 1957: 307; Cerny (1975) rastrea este mismo fenómeno en la autobiografía ficticia de *David Copperfield* (cit. en Stanzel 1984: 82). Es especialmente recomendable el libro de Freeman (1993) sobre la articulación narrativa del yo.
35. Cf. García Landa 1996; Lintvelt 1981: 84.
36. Cf. Todorov 1966: 127; Watson 1979: 33; Couturier 1995.
37. Cf. los *self-conscious narrators* de Booth (1961: 155). Cf. Prince 1982: 12; Tacca 1973: 113 ss.
38. Véase García Landa (1995: § 3.1.3); cf. Sternberg (1978: 254 ss). Pozuelo llega a incluir al narrador-autor en su esquema básico de la comunicación literaria, llamándolo “autor implícito representado” y distinguiéndolo tanto del narrador como del autor textual, al que llama “autor implícito no representado” (1988: 236, 239). Para nosotros, se trata de una figura derivada mediante una reduplicación de una estructura más básica y corriente, y en modo alguno esencial en un esquema básico de la comunicación narrativa.
39. Platón, *República* III; 1983: 102; Aristóteles, *Poética* XXIV, 1460 a; Richardson (en Allott 1968: 258).
40. Por ejemplo, por Jon-K. Adams en su tratamiento de la “autoridad retórica”: “the writer’s authority over the speaker is different from the speaker’s authority over a character, for the levels of embedding are not comparable. The speaker has rhetorical authority over a character because both are in the same fictional world” (1985: 60). Tanto el narrador como los

personajes están en un mundo ficticio, pero ese mundo no tiene por qué ser el mismo. Si queremos llamar *speaker* o “narrador” a la voz narrativa que abre *El amigo Manso* de Galdós, ahí tenemos un ejemplo. Si no, *La dentellière* de Pascal Lainé o *Fragments de Apocalipsis* de Torrente Ballester presentan otras variantes.

41. Ver por ej. Burke 1992; Couturier 1995.

42. *Análisis del discurso* 1982: 185. Como señalan estos autores, los enunciados realizativos metalingüísticos se pueden relacionar con los verbos realizativos “expositivos” de Austin (1980: 161).

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (DGICYT: Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento, no. PS94-0057).

REFERENCIAS

- ADAMS, Hazard, ed. 1971. *Critical Theory Since Plato*. San Diego: Harcourt.
- ADAMS, Jon-K. 1985. *Pragmatics and Fiction*. Amsterdam: Benjamins.
- ALLOTT, Miriam. 1968. *Novelists on the Novel*. 1959. Londres: Routledge.
- ARISTOTELES. 1982. *Poética*. Ed. and trans. Juan David García Bacca. 4ª ed. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.
- AUSTIN, J. L. 1980. *How to Do Things with Words*. 1962. 2ª ed. Oxford: Oxford UP.
- BAJTÍN, M. M. 1989. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BAL, Mieke. 1977. *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. París: Klincksieck.
- . 1981. “The Laughing Mice, or: On Focalization”. *Poetics Today* 2.2: 202-210.
- . 1985. *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra. Trad. de *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg: Coutinho, 1978.
- BARTHES, Roland, et al. 1977. *Poétique du récit*. París: Seuil.
- BENVENISTE, Emile. 1968. “Les relations de temps dans le verbe français”. *Bulletin de la Société de Linguistique* 54.1 (1959). Reimp. en Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard.
- BERENDSEN, Marjet. 1981. “Formal Criteria of Narrative Embedding”. *Journal of Literary Semantics* 10.2: 79-84.

- -. 1984. "The Teller and the Observer: Narration and Focalization in Narrative Texts". *Style* 18.2: 140-156.
- BOOTH, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P.
- BRONZWAER, W. 1978. "Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader [...]". *Neophilologus* 62: 1-18.
- -. 1981. "Mieke Bal's Concept of Focalization". *Poetics Today* 2.2: 193-201.
- BURKE, Sean. 1992. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edimburgo: Edinburgh UP.
- CERNY, Lothar. 1975. *Erinnerung bei Dickens*. Amsterdam.
- CERVELLINI, M. 1984. "Focalizzazione e manifestazione pittorica". *Estudios semióticos* 1: 39-59.
- CHATMAN, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- -, ed. 1971. *Literary Style : A Symposium*. Londres: Oxford UP.
- COHN, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton (NJ): Princeton UP.
- CORNEILLE, Pierre. 1711. "Of the Three Unities of Action, Time and Place". 1660. En Adams 1971: 218-227.
- COUTURIER, Maurice. 1995. *La Figure de l'auteur*. París: Seuil.
- DÄLLENBACH, Lucien. 1978. *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. París: Seuil.
- DIDEROT, Denis. 1773. *Jacques le Fataliste et son maître*. (Folio). Paris: Gallimard.
- DIJK, Teun A. van. 1972. *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague: Mouton.
- -. 1980. *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra. Trad. de *Text and Context: Semantics and Pragmatics of Discourse*. Londres: Longman, 1977.
- DOLEŽEL, Lubomír. 1973. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: U of Toronto P.
- DRYDEN, John. 1700. "Of Dramatic Poesy: An Essay". 1668. En *Selected Criticism*. Ed. James Kinsley y George Parfitt. Oxford: Oxford UP. 16-76.
- DUCROT, Oswald. 1980. "Pragmatique Linguistique II: Essai d'application: Mais - Les allusions à l'énonciation - Delocutifs, performatifs, discours indirect". En Parret et al. 1980: 487-575.
- DUPRIEZ, Bernard. 1984. *Gradus: Les procédés littéraires*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- EIJENBAUM, Boris M. 1965. "Théorie de la méthode formelle". En Todorov, *Théorie de la littérature* 31-75. Selec. y trad. de *Literatura, teoriia, kritika, polemika*. Leningrado, 1927. 116-148.
- FLUDERNIK, Monika, ed. *Second-Person Narrative*. Special issue of *Style* 28.3.
- FONTANIER, Pierre. 1977. *Les figures du discours*. 1821, 1827. París: Flammarion.

- FREEMAN, Mark. 1993. *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*. Londres: Routledge.
- FRIEDMAN, Norman. 1972. "Point-of-View in Fiction: The Development of a Critical Concept". *PMLA* 70 (1955). Reimp. en *The Theory of the Novel*, ed. P. Stevick. Nueva York: Free Press.
- FRYE, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. Princeton (NJ): Princeton UP.
- FÜGER, Wilhelm. 1972. "Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen 'Grammatik' des Erzählens". *Poetica* 5: 268-292.
- GARCÍA LANDA, José Angel. 1992. *Samuel Beckett y la narración reflexiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- - -. 1995. *Acción, relato, discurso: La estructura de la ficción narrativa*. Manuscrito. Zaragoza: Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de Zaragoza.
- - -. 1996. "Sobre la competencia del narrador en la ficción." *Atlantis* (en prensa).
- GENETTE, Gérard. 1972. "Discours du récit". En Gérard Genette, *Figures III*. París: Seuil. 71-273.
- - -. 1982. *Figures II*. París: Seuil, 1969 (Col. Points).
- - -. 1983. *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- GREIMAS, Algirdas-Julien. 1976. "Hacia una teoría del discurso poético". En Greimas et al. 8-34.
- GREIMAS, A. J., et al. 1976. *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta. Trad. de *Essais de sémiotique poétique*. París: Larousse, 1972.
- HAWTHORN, Jeremy. 1986. *Unlocking the Text : Fundamental Issues in Literary Theory*. Londres: Arnold.
- INGARDEN, Roman. 1973. *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern UP. Trad. de *Das Literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer, 1931 (3ª ed., 1965).
- ISIDORO DE SEVILLA (San). 1993. *Etimologías*. Ed. bilingüe. 2 vols. Ed. José Oroz Reta and Manuel-A. Marcos Casquero. Introd. Manuel C. Díaz y Díaz. 2ª ed. Madrid: BAC.
- JAKOBSON, Roman. 1963. "Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe". En Jakobson, *Essais de linguistique générale*. 2 vols. París: Minuit. 1.176-196. Trad. de *Russian Language Project*. Cambridge (MA): Department of Slavic Languages and Literatures, Harvard University, 1959.
- KAWIN, Bruce F. 1982. *The Mind of the Novel: Reflexive Fiction and the Ineffable*. Princeton (NJ): Princeton UP.
- KAYSER, Wolfgang. 1977. "Qui raconte le roman?" En Barthes et al. 59-84. Seleccionado y traducido de *Die Vortragsreise*. Berne: Francke, 1958.
- KRISTEVA, Julia. 1974. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen. Trad. de *Le texte du roman*. La Haya: Mouton, 1970.
- LANSER, Susan Sniader. 1981. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton UP.

- LÁZARO CARRETER, F. 1974. *Diccionario de términos filológicos y literarios*. Madrid: Gredos.
- LEE, Vernon. 1968. "On Literary Construction". 1895. En Vernon Lee, *The Handling of Words*. 1927. Lincoln: U of Nebraska P.
- LEIBFRIED, Erwin. 1972. *Kritische Wissenschaft vom Text: Manipulation, Reflexion, transparente Poetologie*. Stuttgart: Metzler, 1970. 2ª ed.
- LINTVELT, Jaap. 1981. *Essai de typologie narrative: Le "point de vue". Théorie et analyse*. París: Corti.
- LIPPS, Theodor. 1903. *Grundlegung der Ästhetik*. Leipzig.
- LOZANO, Jorge; Cristina PEÑA-MARÍN y Gonzalo ABRIL. 1982. *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- LUBBOCK, Percy. 1921. *The Craft of Fiction*. Londres: Cape.
- LYONS, John. 1977. *Semantics*. 2 vols. Cambridge: Cambridge UP.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. 1972. *La estructura de la obra literaria*. 1960. Barcelona: Seix-Barral.
- MING, Z. G. 1979. "El concepto de texto y la estética simbolista." 1974. En *Semiótica de la cultura*. Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu. Ed. Jorge Lozano. Trad. Nieves Méndez. Madrid: Cátedra. 137-44.
- ONEGA, Susana. 1985. "Sobre la importancia del punto de vista en la novela". *Didáctica de la Lengua y Literatura Inglesa 2*. Huesca: Colegio Universitario de Huesca, Departamento de Inglés. 51-62.
- ONEGA, Susana, y José Ángel GARCÍA LANDA, eds. 1996. *Narratology: An Introduction*. Londres: Longman.
- PARRET, Herman, et al. 1980. *Le langage en contexte : Etudes philosophiques et linguistiques de pragmatique*. Amsterdam: Benjamin.
- PLATÓN. 1983. *La República o El Estado*. Madrid: Espasa-Calpe.
- POUILLON, Jean. 1970. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós. Trad. de *Temps et roman*. París: Gallimard, 1948.
- POZUELO YVANCOS, José María. 1988. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- PRATT, Marie Louise. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington : Indiana UP.
- PRINCE, Gerald. 1982. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton.
- . 1988. *A Dictionary of Narratology*. U of Nebraska P.
- PRINCE, Gerald. 1982. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton.
- PSEUDO-PLUTARCO. 1989. *De vita et poesi Homeri*. 3rd century A. D.? Trad.: *Sobre la vida y poesía de Homero*. (en 1 vol. con *El antro de las ninfas de la Odisea de Porfirio y Sobre los dioses y el mundo de Salustio*). Trans. Enrique Angel Ramos Jurado. Madrid: Gredos. 8-191.

- RUTHROF, Horst. 1981. *The Reader's Construction of Narrative*. Londres: Routledge.
- SHKLOVSKI, Viktor. 1965. "La construction de la nouvelle et du roman". En Todorov 1965: 170-92.
- SPITZER, Leo. 1928. *Stilstudien 2*. Munich: Hueber.
- STANZEL, F. K. 1984. *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge UP. Trad. de *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1979. 2ª ed. 1982.
- STAROBINSKI, Jean. 1971. "The Style of Autobiography". En Chatman 1971: 285-294.
- STERNBERG, Meir. 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Londres: Johns Hopkins UP.
- TACCA, Oscar. 1973. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- TODOROV, Tzvetan. 1966. "Les catégories du récit littéraire". *Communications* 8: 125-151.
- - -. 1973a. *Gramática del Decamerón*. Trad. María Dolores Echevarría. 1969. Madrid: Josefina Betancor. Trad. de *Grammaire du Décaméron*. La Haya: Mouton, 1969.
- - -. 1973b. "Los hombres-relatos." En Todorov 1973a: 163-87. Trad. de "Les Hommes-récits." *Tel Quel* 31 (1967): 64-73.
- , ed. 1965. *Théorie de la littérature: Textes des Formalistes Russes*. París: Seuil.
- TOMASHEVSKI, Boris. 1982. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal. Trad. de *Teoriia literaturny*. Ed. rev. Leningrado: Gosud', 1928.
- TYNAN, John. 1988. "Pronouns and Possible Worlds". *Actas del X Congreso Nacional AEDEAN*. Zaragoza: AEDEAN. 477-483.
- TYNIA NOV, Iuri. 1965. "De l'évolution littéraire". En Todorov 1965: 120-137. Selecc. y trad. de *Arjaisty i novatory*. Leningrado, 1929.
- VOLEK, Emil. 1985. *Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Fundamentos.
- WATSON, George. 1979. *The Story of the Novel*. Londres: Macmillan.