

SOBRE LA COMPETENCIA DEL NARRADOR EN LA FICCIÓN



José Angel García Landa
Universidad de Zaragoza

This paper tries to bridge some of the gaps between narratology and pragmatics by means of a semiotic approach to the concept of narratorial competence in fiction. Narrative enunciation and the concepts of voice and person in fiction are analyzed using Greimas' theory of modality and concepts developed by linguistic pragmatics. Classical theories of narrative can be reinterpreted within this paradigm. Reading narrative involves the simultaneous construction of textual subjects (the characters, the narrator, the implied author) which are both autonomous and hierarchically structured, and yet can be analyzed with the semiotic tools used for the definition of action and agents in general.

1. INTRODUCCIÓN

Intentaremos en este trabajo definir la competencia narrativa del narrador de ficción, proporcionando una caracterización pragmática y modal de su actividad. Por narrador entendemos aquí el enunciador del texto narrativo de ficción (no su autor efectivo ni la imagen textual del autor). Con el estudio de la enunciación tendremos que discutir lo que Gérard Genette denomina problemas de *voz* (*voix*). En su teoría estructural, la voz narrativa deriva de una categoría verbal, la voz, entendida como «aspect de l'action verbale considérée dans ses rapports avec le sujet»¹ (el sujeto de la enunciación, entiende Genette). Jakobson distingue teóricamente entre sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado (Jakobson 1963, 181; cf. Kristeva 1974, 133); así nos proporciona otra analogía gramatical corriente para el estudio de la enunciación: la *persona* verbal. En efecto, según Jakobson «La *personne* caractérise les protagonistes du procès de l'énoncé par référence aux protagonistes du procès de l'énonciation» (1963, 182). Encontraremos en la narración ficticia que, si bien hay un sujeto de la enunciación bien delimitado (el autor) y un sujeto del enunciado bien delimitado (el personaje), existe como mediación entre uno y otro la figura del narrador, que comparte características de ambos y hace considerablemente problemático el estudio de la enunciación literaria.² El estudio del narrador consistirá en deter-

¹ Vendryès (1921), cit. por Genette (1972, 226). Esta definición de voz gramatical es un poco sospechosa: según Jakobson, «la *Voix* caractérise la relation qui lie le procès de l'énoncé à ses protagonistes sans référence au procès de l'énonciation ou au locuteur» (1963, 183). De hecho, el sujeto al que se refiere la definición de Vendryès es el sujeto de la acción, y no el de la enunciación, como parece creer Genette. Podemos conservar, sin embargo, el término *voz narrativa* para referirnos a todos los problemas de la enunciación narrativa, aun despreciando la analogía gramatical.

² Cf. Greimas y Courtès (*sub* «Narrateur»); Segre (1985, 20). No es infrecuente oír que el narrador es el sujeto de la enunciación (por ej. en Todorov 1975, 74). Esto puede llevar a confusión. Ya hemos visto que en el fenómeno literario hay con frecuencia una superposición de enunciaciones. El narrador es el sujeto de *una* enunciación, pero no de *la* enunciación global del fenómeno lite-

minar la proporción de autor (enunciador) y la proporción de personaje (enunciado) que hay en él. Por tanto, la clasificación de los tipos de narración estará fundada en la oposición básica enunciador-enunciado.³

2. SOBRE LA HISTORIA DEL CONCEPTO DE VOZ NARRATIVA

El status de las voces narrativas textuales refleja de manera en cierto modo filogenética el planteamiento del problema de la enunciación. En principio, tanto histórica como estructuralmente, la voz narrativa es la voz del autor, la voz «autorizada», fiable, que encontramos en la épica clásica. La voz narrativa autorial actúa a modo del coro de la tragedia, y contempla la *acción* desde el punto de vista de una colectividad que engloba igualmente al lector textual o implícito y a los lectores históricos originales. Con la desintegración del feudalismo y la aparición del espíritu burgués, la posición discursiva del enunciador se problematiza, se subjetiviza y se multiplica en una variedad de roles (cf. Lukács 1975; Weimann 1962).

En la novela clásica en tercera persona sigue predominando durante mucho tiempo una voz narrativa autorizada (es la de Cervantes, de Fielding o de Trollope, incluso la de James), pero al menos en los autores clave, esa voz es más bien una representación o parodia de la voz épica; es una voz proteica que juega con el papel autorial así como con otras posiciones. Y aun el reducto de fiabilidad que da un narrador autorial personalizado es finalmente minando por la novela contemporánea.

Elemento fundamental en este proceso es el desarrollo de la figura del narrador. El «yo» del texto narrativo puede remitir a un enunciador que no es el autor (Stanzel 1984, 15). ¿Cómo surge la conciencia de este fenómeno? Platón distinguió la enunciación «imitativa» de la enunciación «simple» en poesía. En la primera, el enunciador (poeta) «habla por boca de otro» y «trata de conformarse todo lo posible con el lenguaje de aquél en cuyo nombre habla» (1986, 101). Platón engloba bajo el concepto de enunciación imitativa tanto el simple discurso directo de la epopeya homérica como los parlamentos de los actores en la tragedia y la comedia. Paralelamente, habremos de reconocer aquí que los problemas de voz narrativa tienen un estrecho parentesco con la diferencia entre el discurso directo y el indirecto; en la diferencia platónica entre enunciación simple y discurso directo, se encuentra el germen, la base lingüística elemental, de toda la variedad de problemas de voz narrativa (cf. Todorov 1966, 144).

Aristóteles ya distingue el discurso directo de la representación teatral (*Poética* 1448 a). Platón condenaba la enunciación imitativa; Aristóteles, por el contrario, considera que «el poeta mismo ha de hablar lo menos posible por cuenta propia, pues así no sería imitador» (*Poética* 1460 a). Homero siempre cede la palabra a alguno de sus personajes e interviene en persona lo menos posible; es el mejor de los poetas épicos porque es el más

rario: esa enunciación es la del autor. La confusión creada por Todorov analizando una novela epistolar, *Les liaisons dangereuses*, es aún mayor. «Le narrateur dans les *Liaisons dangereuses* n'est évidemment pas Valmont, celui-ci n'est qu'un personnage provisoirement chargé de la narration (1966, 146). Ahora Todorov niega el papel de narrador al enunciador ficticio, e identifica narrador y autor textual: un uso del término que es contrario a toda la tradición crítica.

³ Lintvelt (1981, 37) considera que la oposición básica es la oposición narrador - personaje. Pero una figura tan derivada como es el narrador (ficticio) no puede hallarse en la base de una clasificación.

dramático, el menos entrometido. Esta idea se repite frecuentemente en los tratados clásicos sobre la narración, y tiene numerosas versiones modernas, más o menos prescriptivas.⁴ Aristóteles ve en el diseño de la *acción* una palabra indirecta del autor, con vistas a provocar un efecto (perlocucionario) determinado, de manera comparable a como lo haría un discurso. Aunque favorece la presentación inmediata, dramática, de la *acción*, reconoce que la palabra directa del autor también tiene sus valores propios:

Hay que tratar, evidentemente, las acciones según estas mismas ideas [propias de la retórica] siempre que hayan de ser en efecto compasivas, tremeficientes, grandiosas o verosímiles; la diferencia está en que las acciones han de aparecer por sí mismas, sin instrucciones; *mientras que los efectos de la palabra tienen que ser preparados por el orador y provenir del discurso mismo*. Porque si no, ¿para qué serviría el que habla si su pensamiento apareciera por sí mismo, y no mediante sus palabras? (*Poética* 1456 b)

Lo que ni Platón ni Aristóteles toman en consideración es la posibilidad de una narración en la que incluso el marco narrativo que encuadra al discurso directo sea imitativo: que el «yo» del *narrador* no remita al autor.

Esta idea ya aparece en Dryden (1970, 11), que contrasta los estilos poéticos de Ovidio y Virgilio basándose en una distinción semejante a la platónica: Virgilio habla con su propia voz, y Ovidio habla como los dramaturgos, con la voz de sus personajes (Dryden se refiere al Ovidio de las *Heroidas*). Para Dryden, este último estilo requiere una especial atención a la expresión (frente a la invención y disposición del material), y es especialmente apto para la presentación de caracteres, mientras que el de Virgilio se presta más a la *narración de acciones*.

La diferenciación entre narrador y personaje requiere una caracterización lingüística de ambos. Wordsworth habla de «dramatic parts» en sus poemas: son «those parts when the poet speaks through the mouth of his characters» (1971, 439); deben estas partes guardar un calculado *decorum*, ciñéndose estrictamente al vocabulario e ideas del personaje-narrador, y no presentar una elaboración lingüística excesiva que convendría más bien a la propia voz del poeta. Coleridge señala un peligro del uso de un narrador ficticio: «a species of ventriloquism, where two are represented as talking while in truth one man only speaks» (1975, 258). Wordsworth, a pesar de sus propósitos, ha caído en este defecto en opinión de Coleridge. La imaginación romántica (aunque es un riesgo generalizar) con frecuencia establece un cortocircuito entre el autor y los personajes, que aparecen como emanaciones parcialmente objetivadas de la vida espiritual de su creador.

Estas distinciones entre narrador y autor relativamente tempranas se refieren únicamente a la narración homodiegética o en primera persona. Uno de los primeros narratólogos modernos, Friedrich Spielhagen, separa claramente en su teoría el autor y el narrador en primera persona:

Wir nennen in der Kunstsprache einen Roman, dessen Held als Selbsterzähler seiner Fata auftritt, einen Ich-Roman zum Unterschiede von den anderen Romanen, in welchen der Held eine dritte Person ist, dessen Schicksale uns von dem Dichter erzählt werden. (Spielhagen 1883, 131)

⁴ Boileau, *Art poétique* III, versos 295-307; Ignacio de Luzán, *La poética* IV, xi, (1977, 606); cf. Blake (1971, 415); Coleridge (1975, 177); Ruskin (1971, 619); Zola (1971, 652); James (1968, 167); Babbitt (1971, 793 ss); Stanzel (1984, 11); Labov (1972, 372-373).

Pero esta separación de roles no se hace extensiva a la narración en tercera persona hasta una fecha relativamente tardía. La crítica de la primera mitad de nuestro siglo confunde a menudo aún las áreas del narrador y del autor en la narración heterodiegética. Tanto James como Vernon Lee, Perry o Tomashevski hablan de «autor» para referirse al narrador heterodiegético. Para Tomashevski, sólo hay narrador cuando la narración imita formas orales, y se crea un personaje concreto que se haga cargo de la narración. Esto no sucede siempre, pues es frecuente encontrar «narración abstracta, sin narrador y sin desarrollo del *skaz* [relato oral]» (1982, 254; cf. Eijzenbaum 1965b, 199; 1965a, 212). Ahora bien, son conscientes los formalistas de que este «autor» que narra no es identificable con el autor real. Eijzenbaum lo expresa de modo un tanto exagerado: «pas une seule phrase de l'oeuvre littéraire ne peut être en soi une 'expression' directe des sentiments personnels de l'auteur, mais elle est toujours construction et jeu» (1965a, 228).

En gran número de teorizadores de la literatura de la primera mitad de nuestro siglo todavía no se considera la posibilidad de distanciamiento estético que se produce entre el autor y su creación. Para Croce o Vossler, la obra es expresión directa de la subjetividad del autor, lo cual es una concepción romántica tardía. Era de esperar que se reaccionase violentamente contra estas posturas (cf. Martínez Bonati 1972, 154). Una reacción tal representan los formalismos del siglo XX, anunciados por la famosa «deshumanización del arte» de Ortega y Gasset o por T. E. Hulme (1971). Cuando se generaliza con el *New Criticism* y el estructuralismo un esfuerzo diferenciador entre el autor y su obra, éste es a menudo exagerado. «L'artiste, homme sensible qui éprouve telle ou telle humeur,» afirma Eijzenbaum, «ne peut et ne doit pas être recréé à partir de sa création» (1965a, 228). También se sitúa en este contexto la afirmación excesivamente general y absolutista de Wolfgang Kayser: «le narrateur n'est pas l'auteur...; le narrateur est un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé» (1977, 72). Pero habremos de reconocer que la voz y la perspectiva de ese narrador son de alguna manera la responsabilidad del autor: negar la responsabilidad autorial sería ignorar un aspecto fundamental del fenómeno literario (cf. Booth 1961; Weimann 1962; Lanser 1980, 49; Bronzwaer 1978).

Es de notar que si las concepciones sobre la enunciación literaria varían con el tiempo, es entre otras razones porque también varía su objeto de estudio. Formas literarias y conceptos críticos, y el uso que se da a unas y otros, son fenómenos históricos: el desarrollo de ambos está dialécticamente ligado, y también ligado a la vida entera de una cultura. Weimann observa que estaría fuera de lugar analizar la voz de la épica clásica con presupuestos inmanentistas como los del *New Criticism* (1962, 392). Y, efectivamente, estaría fuera de lugar *para nosotros*, pero por razones hermenéuticas aún más complejas, que dependen tanto de la naturaleza del objeto de estudio como de la evolución de la perspectiva crítica.

3. LA AUTONOMÍA DEL NIVEL DE LA NARRACIÓN

Debemos, pues, ver en qué sentido el nivel de la narración no se identifica con la actividad del autor, sin ser por ello independiente de ella. Para ello debemos analizar los fundamentos de la teoría de la enunciación en la que se basan los enfoques estructuralistas. La lingüística moderna ha insistido en la presencia de la enunciación en el enunciado, ya sea como un contenido transmitido (Greimas 1976, 28; Todorov 1975; 58; Ducrot 1980, 534) o como un punto de referencia necesario. Un buen ejemplo de esta última idea aparece en la teoría de Benveniste:

Le langage n'est possible que parce que chaque locuteur se pose comme *sujet*, en renvoyant à lui-même comme *je* dans son discours.... [J]e se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours, et qui n'a de référence qu'actuelle. (Benveniste 1966a, 260).

La insistencia de Benveniste en la vaciedad de sentido de este deíctico («est 'ego' qui dit 'ego'» [1966a, 260]) oscurece algunas posibles complicaciones que puede presentar la enunciación. La formulación de Benveniste podría sugerir una relación simple, rígida y mecánica entre lenguaje y subjetividad. En lo que se refiere a la narración, pasa por alto la diferencia existente entre la referencia «discursiva» a un personaje y la referencia al narrador (Lintvelt 1981, 58; cf. Lozano, Peña-Marín y Abril 1984, 102). De un modo más general, no entra en consideración de lo que Bühler (1967, 199 ss) llama *deixis en fantasma*, o *deixis mediata*, que también puede afectar al deíctico «yo», como a cualquier otro. El sistema de coordenadas lingüísticas «yo-aquí-ahora» no es inamovible, sino desplazable, manipulable (cf. Bühler 1967, 170, 216, 547). La existencia misma del sujeto gramatical es en parte un recurso para desligar la enunciación del hablante (Bühler 1967, 549). En un momento ulterior, el enunciador se puede desligar de los mismos deícticos que señalan hacia él, instrumentalizándolos, convirtiéndolos en símbolos. No siempre es «ego» quien dice «ego»; quien dice «ego» puede estar citando a alguien que dice «ego». Esta confusión se deriva de un malentendido más fundamental relativo al funcionamiento de los deícticos. Benveniste parte de la constatación jakobsoniana (1963) de la variabilidad de sentido de los deícticos (*shifters* o *embrayeurs*) según el contexto en que se emitan.⁵ Pero la variabilidad contextual de los deícticos es aún más amplia de lo que nos llevaría a creer la exposición de Jakobson o Benveniste, porque la variabilidad (cualitativa) de contextos es también mayor. La *deixis* no está ligada directamente al uso efectivo, como parece sugerir Benveniste: apunta a un contexto, pero a un contexto significado; es un *contenido* transmitido por el signo deíctico (Eco 1977, 211). Los deícticos se orientan en base a un punto focal espacio-temporal que puede muy bien ser el punto de la enunciación, pero también puede ser un punto virtual proyectado por el discurso, un punto que carezca incluso de una base material significada (cf. Stanzel 1984, 92). La más inmediata actualidad del contexto enunciativo no es suficiente para identificar al enunciador. Nuestro discurso está heredado del discurso de los demás; a veces, recreamos incluso la situación comunicativa originaria de las palabras que repetimos. Si reproducimos en discurso directo las palabras de alguien, «yo» significará ese hablante, «aquí» y «ahora» se referirán al contexto comunicativo originario. Sólo en este sentido nos parece necesario insistir con Ducrot en la diferencia entre locución y enunciación (Ducrot 1980, 518). La actividad de enunciación puede influir en ciertas estructuras lingüísticas, o haberlas originado, pero ello no quiere decir que esté representada forzosamente por ellas. «Seule son effectuation la manifeste ..., sa place dans l'énoncé est une place vide» (Ducrot 1980, 534). Por tanto, «yo» no es un creador de subjetividad, como afirma Benveniste; es un *operador* de la subjetividad.⁶ Debemos tener en cuenta esta posibilidad estructural, que en

⁵ Cf. esta misma idea referida a la extensionalidad de nombres y predicados en Lyons (1977, 172); van Overbeke 1980, 432.

⁶ Que *puede* utilizarse para crear subjetividad, o más bien para objetivar la subjetividad. La autobiografía, señala Starobinski, pretende objetivar y des-formalizar este pronombre vacío, llenarlo de contenido (1971, 290). Cf. también las observaciones sobre lenguaje y subjetividad en Lacan (1966). Para otras críticas a la rigidez del sistema de Benveniste, cf. Starobinski (1971, 287; Ducrot (1972, 99); Culler (1975, 198); Cohn (1978, 188-189).

literatura da origen, por derivación, a la figura del narrador. En una descripción pragmática de un texto con un narrador ficticio deberíamos, por tanto, suponer una enunciación implícita o no manifestada como tal en el enunciado: la del autor. Van Dijk propone introducir en la descripción de la estructura profunda un verbo realizativo (*performative*) suprimido por transformación en la estructura superficial.⁷ «In this case the *I* of the text can in fact be considered to be a third person category in deep structure which is realized as *I* in surface structure» (1972, 300). Este hecho no sería muy distinto de las simples transformaciones necesarias para explicar el uso de los deícticos en el discurso directo (cf. el ejemplo de Van Dijk 1972, 301). Por ello no habría que proponerlo como un rasgo específico de la pragmática literaria, como hace el propio Van Dijk (1972, 334). Da origen a fenómenos específicamente literarios, pero también a otros que no lo son: también en contextos no literarios utilizamos una variedad de «voces» que desligamos parcialmente de nuestra identidad. Lo que sí parece darse en literatura es el máximo desligamiento posible entre las circunstancias de la enunciación original y el enunciado efectivamente transmitido. «La necesidad de liberar del campo mostrativo actual el contenido representativo de un decir», observa Bühler, «surge en el discurso narrativo» (Bühler 1967, 554). La literatura, y en particular la narración ficticia, llevan a un extremo esta posibilidad inherente al lenguaje.⁸

Otros deícticos, al margen del pronombre de primera persona, pueden ser utilizados de manera virtual o figurativa (por ejemplo, por un narrador extradiegético): así los demostrativos o los indicadores de tiempo en el estilo indirecto libre. Se pueden así crear sujetos hipotéticos secundarios, que desempeñen, por ejemplo, el papel de focalizadores.⁹ Hay, por tanto, maniobras de creación de sujetos textuales más fundamentales que otras.

Mediante este recurso, el autor real puede desligar la enunciación de su persona en la medida en que lo desee. Puede no decir «yo» nunca; todo «yo» del texto remitirá a otro enunciativo distinto del inmediato. El caso más sencillo y frecuente es la creación de un narrador-personaje ficticio, como Huckleberry Finn o Gulliver. El «yo» también puede aludir al autor, pero de una forma más o menos equívoca o parcial; podemos hablar de narrador ficticio tanto en textos escritos en primera como en tercera persona.¹⁰

Es más: en principio, el autor real puede aparecer en la narración y ser aludido en tercera persona, puede ser un «él», mientras el «yo» narrativo se reserva para un narrador ficticio. Es lo que sucede de maneras distintas en los escritos históricos de César y en la alusión a Cervantes en la historia del Cautivo del *Quijote* (I, XXXIX-XLII). Ciertas estrategias discursivas se podrían describir, de modo inverso, como resultado de la cancelación parcial del sujeto de la enunciación, de su renuncia a las señales de persona, de tiempo, etc. (cf. Lozano, Peña-Marín y Abril 1982, 118 ss). El nivel de la narración puede gozar,

⁷ Según la teoría semántica a la que se adhería en este momento van Dijk, esto no sería más que un caso particular de este tipo de transformaciones, que siempre suprimirían en las oraciones de superficie elementos como los verbos performativos, las presuposiciones, etc. Cf. Ross (1970); Sadock (1970). Para una aplicación específica de esta teoría a la literatura y a la narración ficticia, cf. Levin (1987); Rauh (1978) Para una crítica a este modelo de descripción, cf. Gazdar (1979), cap. II; Searle (1979), capítulo final.

⁸ Cf. Tomashevski (1982, 13-14); Aguiar e Silva (1972, 16 ss).

⁹ Ver también Genette (1972, 203 ss); Bal (1977, 28 ss); Lozano, Peña-Marín y Abril (1982, 102); Bronzwaer (1978, 11 ss).

¹⁰ Cf. Martínez Bonati (1972, 169); Fowler (1977, 83); Tacca (1973, 67); Sternberg (1978, 255-256).

pues, de una completa autonomía. La «instancia narrativa» no debe ser confundida con el focalizador ni con el autor: «le narrateur est un rôle fictif, fût-il directement assumé par l'auteur» (Genette 1972, 226); «qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie), et qui écrit n'est pas qui est» (Barthes 1966, 20). Podríamos preguntarnos si esta enunciación ficticia sólo se da en aquellos casos en que se presenta de manera explícita. De su gran autonomía respecto de la enunciación real se saca a veces la conclusión de que el «yo» narrativo en una narración literaria no puede remitir al autor, lo cual parece excesivo. Además, hay que mantener una diferenciación entre una *identidad ficticia* sostenida y un *rol discursivo* ocasional.

En un cierto sentido, el enunciador que emana del texto es un ser de papel. Pero hay que matizar: esta concepción procedente del estructuralismo es problemática si se extrema. Puede conducirnos al solipsismo absurdo de creer que el autor no puede hacer acto de presencia en la obra en modo alguno, que todo enunciador es igualmente ficticio. Veremos que el autor siempre está presente en la obra como *autor textual*.¹¹ El «yo» narrativo puede remitir a una situación enunciativa imaginaria, pero también a una real, la enunciación del propio texto literario.

Siempre hay un autor real y un autor textual en un relato; puede no haber un narrador ficticio, en cuyo caso se atribuye la enunciación directamente al autor textual.¹² «On the whole», opina Lanser, «it is safe to posit an inverse relationship between author-narrator equivalence and the degree to which the narrator is 'fleshed-out' as a textual character» (1981, 153). Narradores como los de Beckett, señala Lanser, se encontrarían en el extremo opuesto a la identificación con el autor. Por supuesto, la gradación entre enunciación real y ficticia es infinita; los casos intermedios, numerosísimos. Pero ello no quita validez a la polaridad conceptual necesaria para la definición (cf. Volek 1985, 30 ss).

Lo que sí es de resaltar es que en la literatura (especialmente en la moderna) no está determinado por adelantado el papel del enunciador (cf. Weimann 1962, 392; Ruthrof 1981: viii ss): la actuación discursiva- (inter)textual lo modela con enorme libertad, y también modela el papel del destinatario. En este sentido sí podemos decir que el emisor y el receptor están presentes en el texto no sólo como los interlocutores entre los que el texto circula, sino como roles actanciales del significado textual (autor/lector textuales).¹³ No tienen por qué ser mencionados explícitamente, aunque siempre están presentes en

¹¹ Hay conceptos comparables en Booth (1961, 71); Chatman (1978, 31), etc.

¹² Es decir: la casilla del autor y la del narrador (siempre teóricamente diferenciables) están ocupadas por el mismo sujeto. Cf. Tomashevski (1965, 278); Friedman (1972, 125); Booth (1961, 151); Weimann (1962, 373); Genette (1966, 162); Miller (1968, 29); Van Dijk (1972, 302); Tacca (1973, 35); Pratt (1977, 173); Chatman (1978, 147 ss); Bronzwaer (1978, 8); Lanser (1981, 44, 152); Segre (1985, 26); Hawthorn (1986, 94). Ello equivale a decir que, si bien en un sentido tanto la narración autorial como la ficticia son fenómenos de la estructura superficial del *discurso* (como afirma Stanzel [1984, 15 ss]) en el segundo caso esa estructura superficial es más compleja, y consta de más niveles enunciativos. La coincidencia entre autor textual y narrador es el caso no marcado lógicamente e históricamente. Esta flexibilidad de la estructura narrativa plantea problemas terminológicos, que sólo se resolverían con una fastidiosa exactitud en el uso de términos: «autor textual no identificado con el narrador ficticio», etc. Preferimos dar por supuesta esta flexibilidad, y que el contexto aclare cuándo nos referimos a un autor textual en funciones de narrador y cuándo a un narrador ficticio.

¹³ Cf. Jakobson (1963); Eco (1981, 88); Greimas y Courtés (1979, 125); Lozano, Peña-Marín y Abril (1982, 42, 90); Lanser (1981, 118).

tanto que sujeto y destinatario de la enunciación real que circula del autor textual al lector enmarcando la enunciación ficticia (cf. Chatman 1978, 31). Por lo mismo, las dimensiones del análisis del discurso aplicables al estudio de la enunciación autorial (la dimensión colectiva: cultura, sociedad, ideología... así como la individual: caracterización personal, biografía, psicología...) son también un elemento textualizable (cf. Harris 1988, 116); no sólo son dimensiones discursivas presentes como huellas, sino también imitables y tematizables en un plano ficcional.

Para algunos teorizadores (Kayser 1977, Martínez Bonati 1972, J. K. Adams 1985) siempre existe el narrador en tanto que hablante ficticio. El hecho de que haya un discurso implica un hablante: si este discurso no es asumido por el hablante real, el autor, debemos postular un hablante ficticio o narrador. El narrador (*speaker*) es siempre ficticio para J. K. Adams mientras nos hallemos ante un texto de ficción. Esto parece obvio en los textos en primera persona, pero requiere especial argumentación en los textos en tercera persona:

The problem that third person narratives present is that in many of them the speaker lacks all characteristic except the ability to narrate, and therefore, it is difficult to attribute fictional characteristics—or any other kind of characteristics—to him. (1985, 19)

Así se ha llegado a hablar de relatos que se cuentan a sí mismos, relatos «impersonales», «sin narrador», en los que no se manifestaría la función expresiva (Ingarden 1973, 206; Kayser 1977, 80). Benveniste ve en lo que él denomina *énonciation historique* una modalidad narrativa que se caracterizaría por su objetividad, por la no intervención del enunciador en el discurso:

A vrai dire, il n'y a même plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur.¹⁴

La *énonciation discursive* está personalizada: en ella aparecen constantes referencias al locutor, al interlocutor y a la situación comunicativa: gira alrededor de lo que para Benveniste son propiamente hablando las formas personales del pronombre, *yo* y *tú*, acompañados por todos los indicadores lingüísticos que remiten a una enunciación concreta: deícticos, tiempos verbales referidos al tiempo de la narración, interrogaciones y exclamaciones, modalizaciones, etc. *Yo* y *tú* constituyen la situación comunicativa; *él* es en principio un elemento ajeno, aunque necesario, cuyo tiempo característico es el pasado:

El intercambio dialógico *yo-tú* no es posible en su forma pura; en ese caso debería excluir terceras personas ausentes y el pasado, cuando *yo* y *tú* no dialogaban todavía, sino que se encontraban en otras situaciones dialógicas. (Segre 1985, 25)

¹⁴ Benveniste (1966b, 241). Cf. Kristeva (1974, 255); Lintvelt (1981, 58); Lozano, Peña-Marín y Abril (1982, 93 ss). La paradoja de que el discurso «histórico» de Benveniste sea precisamente el más específicamente *narrativo* (y no, por ejemplo, «conversacional») se hace evidente cuando Doležel llama «discurso del *narrador*» a algo equivalente al discurso «histórico» de Benveniste, que supuestamente no tenía narrador (1973, 4). Sobre la objetividad narrativa, véase mi artículo «El modo del género narrativo: diversas interpretaciones». En cuanto al aoristo narrativo, ya Jespersen (1968, 276) observa que carece del tono emotivo que suele ir asociado al imperfecto. Véanse también las interpretaciones de Hamburger (1977, 84), Benveniste (1966b) y Genette (1972, 232 ss) sobre este particular.

No hay *discours* sin *histoire*, no hay enunciación totalmente presente y centrada en los interlocutores. Pero Benveniste sostiene que puede haber *histoire* sin *discours*, algo también difícil de concebir. En el relato histórico habría según Benveniste una ausencia de persona: sólo interviene en él una «no-persona», la tercera persona *él*. El discurso centrado en «*él*» tiende a evitar referencias a sí mismo; nos presenta el mundo de la acción como una objetividad sólida, mientras que en el diálogo o el monólogo el acento suele desplazarse al *discurso* mismo y a sus interlocutores e incluso a veces la atención narrativa se desplaza de la acción al desarrollo mismo del *discurso* (Starobinski 1971, 288). La narración que aspire a la neutralidad utilizará palabras sencillas y se limitará a referirse a hechos de la acción: eso es lo que por convención consideramos neutralidad narrativa (Chatman 1978, 168). La «*persona tertia*» ya había sido caracterizada por Bühler como perteneciente a un plano distinto a *yo* y *tú*; Bühler ve en la tercera persona el límite de la objetivación en el lenguaje natural, la mayor desligación posible de las circunstancias de la enunciación.¹⁵ Pero Bühler en ningún momento insinúa que la enunciación real desaparezca de la vista.¹⁶ Greimas, por su parte, señala la prioridad lógica de la enunciación discursiva sobre la histórica:

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).

Observemos, sin embargo, que la narración escrita tradicional no suele poner explícitamente de manifiesto el intercambio discursivo, y deja que el narrador se mantenga impersonal, emanando simplemente de sus historia (Segre 1985, 26; cf. Stanzel 1984, 8).

Para Genette el «relato histórico» de Benveniste es un mito, una hipérbole abusiva: «enfin, tout énoncé est en lui-même une trace de l'énonciation; c'est, me semble-t-il, un des enseignements de la pragmatique».¹⁷ La interpretación literal de esa postura ya está suficientemente refutada por varias décadas de estudios sobre la enunciación. Aunque no hubiese narrador para hacerse cargo de los sucesos narrados, nunca podríamos renunciar a la presencia del autor. El concepto de una posible «ausencia de narrador» parece resultar, sin embargo, especialmente fascinante para muchos teorizadores.¹⁸

¹⁵ Cf. la oposición entre la narración «personal» en 1ª o 2ª persona y la «apersonal» en 3ª persona según Fügler (1972, 274; cit. por Lintvelt 1981, 136). La tercera persona es la persona «épica» por excelencia; a veces se ha hablado del efecto lírico de la narración en primera persona (Freedman 1969; Stanzel 1955, 163-168; Ruthrof 1981, 65).

¹⁶ Tiene muchas analogías con esta idea de Benveniste la teoría de Banfield sobre la ausencia de narrador en el estilo indirecto libre (Banfield 1982; cit. en Berendsen 1981, 85; 1984, 142).

¹⁷ Genette (1983, 66). Aquí se retracta Genette de la postura mantenida en su artículo de 1966, donde, siguiendo a Benveniste, defendía la posibilidad de este relato impersonal.

¹⁸ Banfield (1982), cit. en J. K. Adams (1985, 16 ss) ha negado la necesidad de un narrador, basándose en una argumentación sintáctico-generativa. Como observa Adams, esta argumentación no está bien dirigida, pues la presencia o no de narrador es un fenómeno pragmático; una sintaxis determinada será una consecuencia más de la estructura pragmática. Los presupuestos metodológicos del modelo de Banfield son inadecuados para un estudio discursivo y textual de la narración.

Muchas veces la cuestión está mal planteada. Presumiblemente, pocos de estos teóricos negarían que estos relatos «neutros» son narrados por el autor. Según Hamburger, esto es lo que sucede en la narración «épica», heterodiegética:

Nur scheinbar weicht man der Personifizierung des «Erzählers» aus, wenn man einen «fiktiven Erzähler» aufstellt, um eine biographische Identität mit dem Autor zu umgehen. Einen fiktiven Erzähler, der, wie es offenbar vorgestellt wird, als eine Projection des Autors aufzufassen wäre, ja als «eine vom Autor geschaffene Gestalt» (F. Stanzel), gibt es nicht, gibt es auch in den Fällen nicht, wo durch eingestreute Ich-Floskeln wie ich, wir, unser Held, u.a. dieser Anschein erweckt wird... *Es gibt nur den erzählenden Dichter und sein Erzählen.* Und nur dann, wenn der erzählende Dichter wirklich einen Erzähler «schafft», nämlich den Ich-Erzähler der Ich-Erzählung, kann man von diesem als einem (fiktiven) Ich Erzähler sprechen. (Hamburger 1977, 115).

Pero esto no es siempre así: no hay relación necesaria entre la ficcionalidad del narrador y el hecho de que sea homodiegético o heterodiegético. Además, a falta de una caracterización diferenciada del narrador, éste se identifica automáticamente con el autor *textual* (es decir, la identidad *autor textual / narrador* es el caso no marcado en nuestra clasificación (cf. Lanser 1981, 151). Semejante aserción parece ir en contra de la tradición estructuralista y formalista; pero no vemos argumentos válidos para rebatirla. En las teorías de Kayser (1977), Hamburger (1977), J. K. Adams (1985), o Martínez Bonati (1972, 151) se revela una distinción insuficiente entre estas tres figuras: narrador ficticio, autor textual y autor histórico. Esta distinción ya es expuesta bastante claramente por Booth: «'Narrator' is usually taken to mean the «I» of a work, but the «I» is seldom if ever identical with the implied image of the artist» (Booth 1961, 73; cf. Prince 1973, 178). Siempre hay un autor textual, un segundo yo o imagen del autor, tal como es reconstruido a partir de la obra. El autor textual asume en principio la narración, a menos que la encomiende a un enunciador con una identidad o valores distintos de los suyos, que es a quien llamaremos «narrador ficticio» o sencillamente «narrador».

Se dice otras veces que «el autor» no puede tener contacto directo con el mundo de la ficción. Esta afirmación presupone una división tajante entre realidad y ficción que no compartimos en absoluto. Por lo mismo, postular un narrador ficticio en obras como *The Ambassadors* o *Hills like White Elephants* parece problemático. Siguiendo la lógica del argumento, deberíamos aceptar que cuando relatamos una anécdota ficticia o un chiste en nuestra vida corriente, nos desdoblamos en dos: nuestro yo cotidiano y el narrador del chiste. Es obvio que en este caso no se trata de un desdoblamiento de personalidad sino de una determinada actitud adoptada, un rol asumido para permitir un juego con el lenguaje.¹⁹ Por supuesto, tales juegos suponen una cierta renuncia a nuestro yo, un pequeño fraccionamiento, pero no distinto de otras muchas actitudes enunciativas que adoptamos para la vida práctica y que no tienen nada que ver con la ficción (cf. Lozano, Peña-Marín y Abril 1982, 112 ss). Este fenómeno se suele dar, según Lozano, Peña-Marín y Abril en el uso de los actos de habla realizativos o performativos:

¹⁹ Las dificultades de la teoría de Martínez Bonati afloran cuando se ve obligado a aceptar un hablante ficticio en estos casos, más bien que un rol. Esto es obviamente insatisfactorio, y Martínez Bonati parece verlo, al vacilar en su terminología: ahora habla de «algo así como un hablante ficticio», un «hablante inmanente» (1972, 152-153). De igual manera, al hablar de escritos no literarios parece ver impropio el término «hablante ficticio» (1972, 153). Esta misma diferenciación entre hablante ficticio, hablante inmanente y autor es la que ha de introducirse en la narración literaria.

El cumplimiento de actos performativos implica ciertas posiciones de los agentes respecto a sus interlocutores efectivos o virtuales, respecto al discurso y respecto a las propias reglas. Estas posiciones definen categorías de *personajes discursivos...*. Así, el funcionario que enuncia

[6] /Me veo en la obligación de sancionarlo/

ejecuta un acto de autoridad postulando cierta institución como remitente y adoptando la posición enunciativa de portavoz. (1982, 180)

Otra de estas actitudes enunciativas puede ser la ironía. El concepto de «ironía romántica» de Friedrich Schlegel y K. W. F. Solger (cf. Wimsatt y Brooks 1970, 379 ss), una ironía que se vuelve contra las actitudes del autor y sus propios procedimientos literarios, es un paso más en esta dirección. En la vida corriente, usamos lenguaje «ficticio» o real sin perder por ello nuestra identidad; lo mismo puede suceder en la narración literaria, aunque tanto en el habla no literaria como en la literatura nuestra identidad enunciativa se articula a través de convenciones genéricas y estilísticas.

J. K. Adams señala que podemos entender las oraciones del texto sin necesidad de tener en cuenta al narrador o al narratario. En cambio, debemos identificar a ambos para interpretar los *actos de habla* (*utterances*) que se están realizando, pues el significado de los actos de habla está ligado al contexto comunicativo: «The communicative content of a poem and the interpretation of a poem have a reciprocal relationship, for one implies the other» (42). La obra contiene un contexto comunicativo que incluye al narrador (*speaker*) y al narratario (*hearer*). La interpretación del lector pasa necesariamente por el narratario; ha de ser en principio compatible con la situación comunicativa que se da entre narrador y narratario. Es decir, el lector no ha de tener en cuenta únicamente el contexto comunicativo real, sino también el ficticio. Si en la comunicación real es el objetivo (*goal*) el que guía la identificación de los actos de habla realizados, en el discurso de ficción ese objetivo se interioriza, es el de la situación comunicativa ficticia (J. K. Adams 1985, 44 ss). Hay que convenir con Adams en que existe una demanda pragmática que es insoslayable:

a fiction must have a communicative context as part of its linguistic structure, for in order to present a fictional world with language, speech acts must be performed, and they must be performed by someone in some context. (J. K. Adams 1985, 23)

Sin embargo, este contexto comunicativo no tiene por qué ser un contexto ficticio radicalmente diferente del contexto real, como quiere concluir Adams. En un contexto real adecuado (la comunicación literaria) el autor puede realizar actos de habla de un tipo particular («pseudo-actos de habla», *quasi-judgements* o «frases miméticas», según Searle [1979], I. A. Richards [1970] o Martínez Bonati [1972], respectivamente), que pueden limitarse a construir un mundo ficticio o pueden volverse sobre la propia figura del enunciadador para superponer un narrador al autor. Podemos incluso aceptar que en el caso de la narración «impersonal» el autor se desdobra en dos *roles*, autor («serio») y narrador (cf. la terminología de Adams, *writer* y *speaker*), pero no tenemos por qué deducir de ahí una división de personalidad tan grave como para atribuirle dos *identidades*. Benjy Compson se parece bastante poco a William Faulkner; en cambio, el narrador anónimo de *The Ambassadors* se parece bastante a Henry James.

4. CARACTERIZACIÓN MODAL DEL NARRADOR

Cada narrador, en tanto que tal narrador, tiene una competencia semiótica y pragmática respecto de la *acción* y de sus interlocutores. Podemos describir esa competencia con

el modelo de semiótica modal propuesto por Greimas, un instrumento que también sirve para analizar la competencia de los personajes (Greimas y Courtés 1979, 30-32; Lozano Peña-Marín y Abril 1982, 75 ss; Chatman 1978, 196). La finalidad de este modelo es la descripción de los sujetos (su *ser*), con vistas ante todo a su *hacer*. El narrador es el sujeto de la enunciación. Su hacer es ante todo la actuación lingüística: narrar, comunicar; pero no podemos reducir su descripción a una simple competencia lingüística o aun a una competencia comunicativa. El narrador no sólo comunica su mensaje: se comunica a sí mismo, y por tanto hay que definir no sólo su hacer, sino su especificidad como sujeto ético, volitivo, actancial y cognoscitivo, definiendo también su *deber*, *querer*, *poder* y *saber*. Es especialmente significativa en este sentido la relación narrador / personaje. Según Cohn, dos actitudes básicas diferentes se dan en este sentido: la actitud del narrador puede ser consonante con el personaje o disonante:

one is dominated by a prominent narrator who, even as he focuses intently on an individual psyche, remains emphatically distanced from the consciousness he narrates; the other is mediated by a narrator who remains effaced and who readily fuses with the consciousness he narrates. (1978, 26)

El análisis puede ser mucho más detenido y, por supuesto, puede ir más allá de la relación entre narrador y personaje. Estas categorías modales también pueden describir la actuación comunicativa del autor o del lector. La comparación entre la caracterización modal de los distintos participantes en el intercambio discursivo nos permitirá medir la mayor o menor divergencia entre ellos: podemos así tomar en consideración la distancia moral, intelectual, etc., existente entre los diversos sujetos participantes en el fenómeno literario: entre narrador y personaje, entre autor textual y narrador, etc. (cf. Booth 1961, 155 ss; Gullón 1980, 123 ss; Bonheim 1982, 52; Prince 1982, 14). Así podremos distinguir entre narradores fiables y narradores no fiables, o describir en qué sentido y medida un autor textual ironiza sobre el narrador (cf. Booth 1961, 273 ss, 300 ss).

Estos rasgos modales no deben entenderse como caracterizaciones estáticas: son atribuciones de cada sujeto a los otros, y están sometidos a una continua negociación. En primer lugar han de descubrirse y atribuirse; además, son potencialmente variables: un narrador que no es fiable al comienzo de la novela puede terminar siendo digno de confianza. Y en las modalidades discursivas más dinámicas, los interlocutores no sólo se identifican modalmente uno a otro, sino que intentan cambiar la situación, atribuyéndose roles mutuamente (Greimas; Lozano, Peña-Marín y Abril 1982, 75 ss): el narrador intenta construir un narratario a su medida, o al menos atraerle hacia su terreno. Las variadas combinaciones de estas modalidades y los posibles dibujos modales que surgen de la negociación discursiva definen un número tan elevado de casos que aquí sólo podemos apuntar algunos ejemplos conflictivos.

4.1. *Deber*

El narrador adquiere implícita o explícitamente una serie de deberes frente al narratario en lo que se refiere a la transmisión del *relato* o a la actividad discursiva en general. Estos deberes son, en principio, una especificación de los deberes de todo interlocutor en una conversación, tal como son definidos por las máximas de interacción de Grice. En realidad, se trata de presupuestos generales sobre la actividad comunicativa que en principio son compartidos por los interlocutores. Grice (1989, 26-27) distingue cuatro tipos de máximas comunicativas:

- De cantidad:
 1. Make your contribution as informative as is required (for the current purposes of the exchange).
 2. Do not make your contribution more informative than is required.
- De cualidad:

Under the category of Quality falls a supermaxim—«Try to make your contribution one that is true»—and two more specific maxims:

 1. Do not say what you believe to be false.
 2. Do not say that for which you lack adequate evidence.
- De relación: «Be relevant».
- De modo:

the supermaxim—«Be perspicuous»—and various maxims such as:

 1. Avoid obscurity of expression.
 2. Avoid ambiguity.
 3. Be brief (avoid unnecessary prolixity).
 4. Be orderly.

Estas máximas pueden resumirse en una ley general, que Grice denomina el *principio de cooperación* (*Cooperative Principle*):

Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged. (Grice 1989, 26).

Como se puede ver, estas normas de interacción comunicativa son muy generales, y además están pensadas para la conversación. En cada tipo de situación comunicativa deberán flexibilizarse y concretarse con otras más específicas, que definan cuál es el grado de relevancia, claridad, etc. que se requiere. La literatura también obedece a normas comparables,²⁰ desde el momento que existe una tradición y unas convenciones literarias. Pero en este caso la forma concreta en que se realice cada máxima será muy distinta de las que se dan en la conversación cotidiana: por ejemplo, la evidencia que requiera un narrador omnisciente está dada automáticamente. Estas normas, naturalmente, no son fijas sino que están sujetas a cambio según los géneros y la tradición literaria. Del mismo modo, nos pueden servir de modelo para clasificar los subgéneros de la narración. Cada una de las posibles situaciones narrativas (narrador testigo, narrador en tercera persona con focalizador único, etc.) tiene en potencia leyes distintas, que son utilizables para motivar un distinto comportamiento discursivo por parte del narrador. Estas situaciones también motivan distintas estructuraciones del *relato*, como ya observaron los formalistas rusos (Tomachevski 1982, 191).

²⁰ Ohmann observa así cómo el narrador de la novela de Beckett *Watt* rompe las «condiciones de felicidad» (en términos de la teoría de actos de habla de Austin) de la narración tradicional, en la cual «the teller always endures the fictive world of the story for its duration, and, again, by convention, does not acknowledge that it is a fiction. When Beckett's narrator admits a discrepancy between his fictive world and the real world, he violates both rules» (Ohmann 1971, 247). Estas rupturas son, como señala Ohmann, un rasgo estilístico importante (1971, 251).

Observemos que el narrador (como cualquier hablante) puede no observar las máximas comunicativas. Puede que su relato no sea interesante, o relevante para su oyente: estamos ante el narrador incompetente, que rompe un contrato básico de la narración: el no hacer perder el tiempo a sus oyentes (cf. Labov 1972, 366; Culler 1980, 35 ss). Esto es un desastre en la narración auténtica, pero puede ser un recurso estético en la narración literaria. Para Roventa (1979, 78 ss) la ruptura de las máximas conversacionales de Grice es una de las fuentes del absurdo en el teatro de Beckett. Lo mismo podríamos decir de sus narraciones, y de las de autores experimentadores como Nabokov, Robbe-Grillet, etc. En general, un narrador podrá falsear la información, mentir, o no entender perfectamente los hechos que narra.²¹ Se transforma así en un narrador no fiable.²² La fiabilidad del saber del narrador varía de acuerdo con su status, personalidad, situación temporal, etc. Sería erróneo generalizar sobre la fiabilidad o no fiabilidad del narrador en base al status del narrador. No podemos decir, por ejemplo, que todo narrador homodiegético es ya de entrada no fiable,²³ o que todo narrador autorial es fiable.²⁴ La narración homodiegética adolece en cierto sentido de una inferioridad ontológica en este sentido frente a la narración autorial heterodiegética (es más vulnerable a la ironía), pero esta inferioridad ha de someterse al axioma fundamental de que el narrador es competente mientras no se demuestre lo contrario. Convendría distinguir en este punto entre dos fenómenos que Booth engloba en el término *unreliability*: la ignorancia y la mala fe. El narrador en primera persona es en principio más ignorante que el narrador autorial, pero no es necesariamente mal intencionado. En este sentido, no obtendremos una no fiabilidad automática en la primera persona, sino un horizonte de expectativas que hace que la no fiabilidad (si de hecho se produce) no sea tan chocante. Normalmente los textos dejan claro muy pronto cuándo la información es fiable, y en caso de duda siempre son posibles los apoyos o correcciones por parte de otros narradores, de los personajes, del desarrollo de la *acción*, etc. (cf. Booth 1961, 159 ss). Obviamente, las deficiencias del narrador son suplidas por el lector, que las interpreta como parte de la estrategia literaria del autor textual (cf. Martínez Bonati 1972, 66). Existe una relación de proporcionalidad inversa entre la autoridad narrativa del narrador y la autoridad interpretativa del lector: la actividad de este se hace más y más decisiva a medida que el narrador incumple sus deberes (cf. Ruthrof 1981, 122). Por ello mismo, la complicación hermenéutica que supone la desconstrucción de una voz fiable requiere un trabajo de lectura intenso, deliberado y especializado. Por otra parte, un autor hiperconsciente como Nabokov puede también jugar con la distancia de modo desconcertante, poniendo al lector en aprietos al manipular los intentos del éste de establecer y adoptar distancias éticas o epistemológicas sencillas o de construir una imagen textual consistente del autor.²⁵

Hemos afirmado que hay una presunción de veracidad narratorial por parte del lector. El caso narrativo no marcado es, por tanto, la coincidencia entre las voces del narrador y del autor textual (cf. Harris 1988, 104). En palabras de Pratt,

²¹ Es absurdo negar esto, como hace Tacca (1973, 67).

²² Booth (1961, 339) introduce el término *unreliable narrator*: Lanser (1981, 169) habla de la *mimetic authority* del narrador, que varía entre los polos de la total competencia y honestidad y la total incompetencia y deshonestidad narrativas. Chatman (1978, 135 ss) prefiere hablar de *unreliable discourse* más bien que de *unreliable narrator*.

²³ Es lo que supone Stanzel (1984, 89), respaldado por Lockemann (1965).

²⁴ Stanzel (1984, 89) muestra lo erróneo de esta suposición de Lockemann.

²⁵ Véase, por ejemplo, el excelente estudio de la persona textual de Nabokov en Wood (1994).

[a]s long as the fictional speaker of a novel does fulfill all the rules for narrative display texts and written discourse, the reader will execute the text as he would a real-world narrative display text. He will make all and only the implications necessary to maintain the assumption that the speaker is fulfilling the CP [cooperative principle] and maxims as defined for the unmarked case ... and he will assume that the author intends him to calculate exclusively those implicatures. (1977, 207-208)

Una validez peculiar de la palabra del narrador de la novela o el cuento deriva de la misma naturaleza ficticia de su narración (Martínez Bonati 1972, 70). Es ésta el único asidero que tiene el lector para instalarse en el mundo ficticio: a menos que el propio texto nos dé indicaciones de lo contrario, es absurdo poner en duda la palabra del narrador mientras intentamos reconstruir la acción. Como observa Martínez Bonati (1972, 65 ss), en principio el narrador merece nuestro crédito irrestringido. Ya no necesariamente en cuanto a sus comentarios, opiniones, etc. sino en cuanto al elemento puramente narrativo-mimético de su narración. Si la palabra de un personaje entra en contradicción en cuanto a los hechos de la *acción* con las informaciones que nos proporciona el narrador, sabemos que (en principio) el personaje miente o desconoce los hechos, y disfrutamos así de una superioridad irónica sobre los personajes (Martínez Bonati 1972, 66). Es ésta una premisa de la narración ficticia que opera de manera diferente según las condiciones particulares de cada texto. No esperamos la misma validez de la palabra del narrador en una narración autorial y en una narración epistolar. Si se trata de un texto con varios narradores, uno puede contradecir al otro y merecer mejor nuestra confianza. O bien puede encomendarse al lector la tarea de leer entre líneas una narración no fiable que nos permite, sin embargo, deducir los auténticos hechos de la *acción*. En este caso sí podemos decir que «in 'unreliable narration' the story undermines the discourse» (Chatman 1978, 233). Pero aun en estos fenómenos se mantiene en cierto modo el axioma que hemos señalado: el narrador es en principio fiable. Al tratarse del caso no marcado, es utilizado como punto de referencia en aquellos casos en que se infringe.

Es de notar que el narrador no tiene responsabilidades respecto del lector: sólo las adquiere en su propio nivel comunicativo, hacia el narratario. Por eso perdonamos a los narradores incompetentes, siempre que tras ellos se oculte un autor competente, un autor que cumpla los deberes contraídos al escribir —en principio, que merezca la pena leerlo dentro de ciertas convenciones genéricas. Podemos asimismo constatar que un narrador no es fiable y sin embargo sentimos atraídos por su personalidad o prestar más credibilidad a su versión de los hechos de la que prestamos a un narrador pretendidamente fiable. Esto sucede porque la fiabilidad del narrador ha de definirse en primer lugar en relación al lector textual, con el que los lectores efectivos pueden o no identificarse (cf. Prince 1982, 11).

4.2. Poder

El poder del narrador es en principio el poder de dosificar y distribuir la información de que dispone. Nociones como «omnisciencia» u «omnipresencia» se refieren más bien a un grado de conocimiento del narrador. En el caso de un narrador-autor, también dispone de poder ilimitado sobre los personajes y la *acción*. Puede gobernarlos a su antojo, y crear personajes y ambientes *ex nihilo*:

¿Cómo son las escaleras? ¿De caracol quizás? En cualquier caso, muchas, demasiadas para un hombre de mi edad. Si las subo, me canso. Pero ya están ahí, ya las nombré, ya trepan hasta la altura encajonadas en piedra... Si yo fuera de carne y hueso, y la torre de piedra, podría cansarme, y resbalar, y hasta romperme la crisma. Pero la torre y yo no somos más

que palabras. Sús, y arriba. Voy repitiendo: piedra, escaleras, yo. Es como una operación mágica, y de ella resulta que subo las escaleras. (Torrente Ballester 1982, 15)

Pero en esta dirección ya entraríamos más propiamente en el área de la invención y la competencia modal del autor, un tema en el que no nos podemos extender.

4.3. *Saber*

El saber del narrador está en principio condicionado por su identidad, sus relaciones con la *acción* y el tipo de situación comunicativa (ficticia) en que se encuentre. Esta categoría ha sido tratada parcialmente por los teorizadores de la perspectiva del relato, pues el saber del narrador motiva en gran medida la perspectiva narrativa. Así el narrador puede presentarse sabiendo más, menos o igual que el personaje,²⁶ y ello da lugar a distintos tipos de perspectiva.

Algunos críticos rechazan el concepto del saber del narrador. Para Bal, es un concepto «puramente metafórico» (1977, 37). Pero lo mismo opina del saber del personaje. Nosotros opinamos que se trata de conceptos imprescindibles en una teoría del relato, pues dan cuenta de la manera efectiva en que se comprende éste (cf. Sternberg 1978, 282). El lector de *Far from the Madding Crowd* de Hardy, por ejemplo, tiene constancia de que el narrador sabe que el sargento Troy no ha muerto; tiene constancia asimismo que Bathsheba y los demás personajes lo ignoran hasta un determinado momento; sería difícil plantear de otro modo un análisis de la *acción* ni del *discurso* en esta novela. Un problema distinto es que todos estos fenómenos que venimos señalando se puedan interpretar o desconstruir a otro nivel, en tanto que enunciación del *autor*. Pero aquí estamos intentando delimitar la especificidad del dominio del narrador.

Un posible límite del saber del narrador sería la ignorancia total, pero ésta es difícilmente concebible en un agente narrativo: casos que de por sí ya son extremos, como Benjy en *The Sound and the Fury*, se hallan muy por encima de este límite. Como señala Gerald Prince, la ignorancia y la narratividad no son buenas compañeras: «narrative dies from sustained ignorance and indecision» (1977, 149). Aun si hay contadas obras, como la trilogía novelesca de Beckett (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*), que juegan a desafiar y explotar esta expectativa, en principio exigimos del narrador que sepa qué contarnos, que no nos haga perder el tiempo. La misma etimología de la palabra «narración» está ligada al concepto de conocimiento, de saber: «le Narrateur—*gnarus*, celui qui sait—est mot à mot l'opposé de l'ignare qui ne sachant rien ne peut rien raconter» (Faye 1970, cit. en Tacca 1973, 66).

El otro límite del saber del narrador es la omnisciencia: el privilegio del narrador-autor que conoce a la perfección el pasado, presente y futuro de sus criaturas, y hasta sus más recónditos pensamientos.²⁷ Como señala Chatman (1978, 212), este término se suele usar simplemente para indicar que el narrador puede leer la mente de los personajes (es decir, tiene acceso a focalizados invisibles). Pero esto debe definirse con más precisión, mediante el estudio detallado de la focalización. Sería deseable usar «omnisciencia» en su

²⁶ Pouillon (1970, 61 ss); Todorov (1966, 141 ss); Füger (1972, 274); Tacca (1973, 72); cf. Lee (1968, 20).

²⁷ Cf. Kayser (1985, 274); Friedman (1972, 121); Stanzel (1955, 49); Humphrey (1954, 33); Tacca (1973, 73 ss); Lintvelt (1981, 44); Lozano, Peña-Marín y Abril (1982, 134); Sternberg (1978, 256); Lanser (1981, 161); Castilla del Pino (1983, 309); Rimmon-Kenan (1983, 79).

sentido literal, y evitar expresiones como «omnisciencia selectiva» (Friedman 1972, 128) u «omnisciencia confinada a un personaje» (Humphrey 1954, 34).

Genette rechaza el concepto de omnisciencia en el análisis de la ficción: «l'auteur n'a rien à 'savoir', puisqu'il invente tout» (1983, 49). Pero el término «autor omnisciente» de la narratología de hace unas décadas no se refería al autor real, sino al narrador. Y el narrador *puede ser omnisciente*. Puede no inventar nada y saberlo todo. También puede ser un subnormal, un burro (*El asno de oro*) o un muerto (*El amigo Manso*). Todas estas situaciones implican grados de conocimiento distintos, y motivan determinadas maniobras discursivas. La omnisciencia está ligada intuitivamente a la ficcionalidad de la creación. La forma más directa de narración omnisciente no busca motivación alguna; la voz del narrador omnisciente es allí la voz del autor omnisciente. Por ello, muchos críticos no distinguen entre narrador autorial y autor.²⁸

El siglo XX ha reaccionado contra esta técnica narrativa a la vez que reaccionaba contra la idea misma del autor consciente y responsable total de su palabra (cf. Barth 1967, 30); se le acusa de ser una técnica poco democrática, dictatorial incluso, fraudulenta, manipuladora del lector (Pouillon 1970; Bardavío 1975, 203). El narrador omnisciente suele tomar partido en favor de unos personajes, y guiar la identificación del lector de manera obvia, y ello resultaba irritante para las teorías miméticas de la narración desarrolladas a principios de siglo, que nos ofrecen los ejemplos más recientes de poéticas normativistas.²⁹ El lugar relevante para el estudio de estas observaciones normativistas así como de las técnicas que aprueban es una poética histórica y sociológica, que muestre la relación entre las técnicas narrativas y la demanda que de ellas se hace en un determinado momento:

an unreliable narrator, for example, cannot be seen as the structural equivalent of an unreliable autor; but the unreliable narrator might indeed represent the structural equivalent within the fiction of a communicative context in which the writer's access to truth or authority to speak is for whatever reasons perceived or ideologically determined to be problematic or impossible. (Lanser 1981, 104)

Se ha señalado que tan relevante como la caracterización del narrador como narrador omnisciente es el determinar en qué medida el narrador comparte sus conocimientos con el lector (Sternberg 1978, 254; Chatman 1978, 212). Un narrador puede saberlo todo y sin embargo callar lo más importante. Así, Sternberg ve en Fielding una omnisciencia «supresiva», en Trollope, una omnisciencia «omnicomunicativa» (1978, 264), y ello nos da dos modalidades de perspectiva muy diferentes.

4.4. *Querer*

El narrador también puede adoptar una actitud volitiva ante la acción. Puede estar más o menos emocionalmente comprometido con su narración en general (Lanser 1981, 202); puede simpatizar con unos personajes o gustar de cierto tipo de técnica. También puede presentarnos alternativas hipotéticas a los hechos de la *acción*. Todo ello contribuye a

²⁸ Cf. por ej. Tacca (1973, 34 ss); Bardavío (1975, 171 ss).

²⁹ Booth avisó suficientemente sobre la engañosa neutralidad de otras técnicas más dramáticas (1961, 377 ss). Según Stanzel (1984, 18 ss) el paso de una poética normativista a una poética descriptiva tuvo lugar antes en la crítica alemana (años 50) que en los países anglosajones (años 60).

caracterizarlo como un individuo particular y como algo más que una mera «función narrativa» (cf. Hamburger 1977, 111 ss) aun en el caso de que sea un narrador extradiegético y anónimo. Así también aumenta la prominencia de los elementos puramente *discursivos*, de la transmisión del relato más que del relato en sí. La personalidad del narrador, caso de estar desarrollada, motivará en gran medida estas actitudes; su poder y su deber definirán la medida en que lleguen a ser un elemento discursivo a tener en cuenta. Lo enfrentamientos entre del narrador con el lector son especialmente vistosos en lo que se refiere a sus respectivas actitudes volitivas hacia la acción.

4.5. *Hacer*

Este aspecto de la actividad del narrador podría formularse en términos de la teoría de los actos de habla. Sin embargo, la aplicación detallada a la narratología de esta teoría todavía está por desarrollar.³⁰ Elegiremos, por tanto, otro marco que pueda al menos integrar las múltiples ramificaciones del *hacer* del narrador. Genette (1972, 261 ss) se basa en los elementos de la situación comunicativa distinguidos por Jakobson (1960) para determinar las posibles funciones del narrador:

- Función *narrativa*: transmisión de la acción. O su invención, en el caso de narradores-autores. En todo caso, ya hemos señalado que el narrador adquiere una autoridad retórica: es él quien transforma la acción en relato, quien determina la temporalidad narrativa, la distancia, la perspectiva... En este sentido, el análisis estilístico de la técnica narrativa contribuye a la caracterización del narrador. La paradoja del contraste entre autor textual (implícito) y narrador, cuando se da, está en que la retórica del narrador ha de traicionarle en cierto modo.
- Función *administrativa* (*fonction de régie*): construcción del discurso (*texte*) determinando sus articulaciones, su organización interna. Estas dos primeras funciones señaladas por Genette son obligatoriamente desempeñadas por el narrador, aunque pueden serlo de una manera más o menos reflexiva y consciente.
- Función *comunicativa*: establecimiento de una orientación hacia el narratario.
- Función *testimonial*: la que da cuenta de las relaciones entre narrador y acción (afectivas, morales, intelectuales, etc.).
- Función *ideológica*, cuando el narrador comenta directamente sobre la acción. Señala Genette que esta función también puede ser desempeñada por los personajes, con mayor o menor investimento de autoridad concedido por el narrador (y por el autor implícito, añadiríamos). La función ideológica habrá de interpretarse sobre el telón de fondo del contexto cultural original de la obra. Así podremos ver la medida en que la ideología del narrador se somete a la dominante en su época y clase, el sentido histórico que tiene el apoyo narratorial a determinados tipos de personaje, etc. (Lanser 1981, 215 ss). La ideología no es una característica de la individualidad del narrador o del autor: es elaborada por los grupos sociales a los que pertenecen o favorecen. Por tanto, la comunicación a este nivel debería analizarse macroestructuralmente, considerando a los narradores o autores (según las distintas convenciones discursivas que gobiernan su actuación) como portavoces de una

³⁰ Véanse algunos prolegómenos para esta aplicación en los trabajos de Pratt (1977), Hutchison (1984), Van Dijk (1985), Chico Rico (1988), y Sell (1990).

comunicación entre grupos y tendencias sociales. Fernando Ferrara ha propuesto así una versión estructural de la teoría marxista de la comunicación literaria (1974, cit. en Lanser 1981, 228).

Las tres últimas funciones narrativas que hemos señalado son opcionales en el sentido de que algunos narradores las desempeñan deliberadamente y otros no.³¹ Sin embargo, toda narración contiene inevitablemente *de modo implícito* una orientación hacia el narratario o hacia la acción, y una ideología. No podemos entrar aquí en el complicado problema de las relaciones entre literatura e ideología. Observemos solamente que, desde un punto de vista metacrítico, la ideología se define de manera relacional: no mediante el análisis textual únicamente, sino teniendo en cuenta la interacción entre el texto y la ideología del crítico. La ideología no es una sustancia, sino una relación entre el crítico y el objeto de análisis; la postura del analista de la ideología se define siempre relacionamente frente a la definida en su objeto de análisis. Esta cuestión tiene implicaciones narratológicas desde el momento en que un determinado enfoque crítico puede ver cómo una aparente divergencia entre la ideología del narrador y la del autor textual esconde en realidad presupuestos ideológicos comunes, con respecto a esta óptica crítica. La determinación de la distancia ideológica entre los sujetos textuales es por ello una función no sólo del texto, sino de la labor interpretativa aplicada al mismo.

4.6. Ser

El ser del narrador, su identidad, puede ser definido desde muchos enfoques posibles. Es absurdo decir, como se hace a veces (Tacca 69) que el narrador no tiene identidad. Más bien diríamos que muchas figuras con distintas identidades pueden asumir el rol de narrador. Así podemos ver al narrador presentándose como autor, como personaje, etc. Su identidad conlleva cierta visión del mundo, ciertas peculiaridades lingüísticas o ideológicas, ciertos atributos y capacidades, etc.³² En principio, pueden analizarse los rasgos semánticos distintivos que caracterizan la identidad de un narrador como haríamos con los de otro personaje y quizá el modelo más completo en este sentido sea el de Hamon (1977). Lanser (1981, 166 ss) señala como rasgos más importantes de la personalidad de un narrador su profesión, sexo, nacionalidad, estado civil, preferencias sexuales, educación, raza, clase socioeconómica. Señala que el caso no marcado (en la narración occidental moderna, se entiende) es el narrador masculino, blanco, heterosexual, de clase media o alta: una figura vagamente reconstruida sobre la base de la (supuesta) personalidad media de los autores. Esta es la figura con la que esperará encontrarse el lector, a menos que haya algún signo que induzca a lo contrario, como por ejemplo el nombre de una autora en la

³¹ Cf. Dolezel, (1973, 7); Lintvelt (1981, 26, 61 ss). Según Berendsen (1984, 141) la función testimonial e ideológica serían competencia del focalizador, y no del narrador. Esta idea nos parece absurda: la focalización es una estrategia retórica empleada por el narrador; se puede atribuir al narrador una función ideológica instrumental, pero el último depositario de esta función es el autor.

³² Cf. Van Dijk: «we may define both speaker and hearer in an abstract way, that is we do not simply identify these notions with particular human individuals, but conceive of them as sets of pragmatically relevant relations . . . between sets of properties, e.g. (i) a set of physiological properties (ii) a set of psychological properties and (iii) a set of sociological properties» (1972, 322). Como puede hacerse en el análisis estructural de los personajes, Van Dijk propone distinguir propiedades más o menos permanentes, etc.

portada. Con frecuencia algún aspecto de la identidad del narrador es la base para la motivación de diversas estrategias textuales, pero también es posible pasarla por alto y atribuir a un narrador una narración que en buena lógica jamás podría haber venido de él (el ejemplo más claro es el caso de los animales narradores).

5. LA CONSTITUCIÓN DEL NARRADOR EN LA LECTURA

Una curiosa paradoja de la narración literaria es que supuestamente es el narrador ficticio quien ha producido el texto, pero en realidad es el texto quien «produce» al narrador, que no existe al margen del valor referencial o indicial que nos proporcione el texto: según Ohmann, «textual personae are actually created by being assigned illocutionary and locutionary acts» (1973; cf. Lanser 1981, 80). Existen múltiples convenciones que guían la reconstrucción de la persona del narrador, igual que han guiado su construcción por parte del autor. Pero esas convenciones pueden ser expuestas a la luz y desautomatizadas.³³ El autor puede jugar con las convenciones y ofrecernos narradores inesperados, inusuales. O puede dificultar las estrategias seguidas por el lector para dar coherencia al narrador. Es lo que sucede en las novelas metaficcionales de autores como Nabokov o Beckett. Según Ohmann, las expresiones del narrador en *Watt* son paradójicas, su actitud ante la *acción* es equívoca:

As a consequence, it is difficult to fix the narrator, his values or his social background. his language seems to flow from an unimaginable co-presence of feelings and perceptions rather than from a coherent selfhood. (1971, 242)

Todo ello es expresión de una voluntad experimentadora que Beckett lleva más allá en las novelas posteriores a *Watt*. Beckett, que citamos aquí como figura emblemática de la escritura moderna, subvierte así las condiciones mismas de la comunicación literaria. «Our major device of order», observa Culler, «is, of course, the notion of the person or speaking subject, and the process of reading is especially troubled when we cannot construct a subject who would serve as source of the poetic utterance» (Culler 1975, 170; cf. Martinet 1975, 40). La caracterización del narrador, la reconstrucción del enunciador inmediato de un texto narrativo, es un proceso básico en la lectura —tanto si se trata de una reconstrucción simple como si es una búsqueda desconcertante en un laberinto reflexivo hecho de convenciones ya de por sí muy complejas. En uno y otro caso, la caracterización modal del narrador, definida aquí teóricamente, es un proceso hermenéutico inherente a la comprensión de otro sujeto y se da necesariamente en el hecho mismo de la lectura. Que ese sujeto sea en este caso un hablante ficticio no deja de implicar todas las estrategias y recursos de un lector. La implicación es total, pues conlleva la definición recíproca del lector como sujeto modal: sujeto de actitudes, valores, deseos y conocimiento. Cómo narramos, cómo leemos, no puede sino ser una función de cómo somos y cómo decidimos ser.

OBRAS CITADAS

- Adams, Hazard, ed. 1971. *Critical Theory Since Plato*. San Diego: Harcourt.
Adams, Jon-K. 1985. *Pragmatics and Fiction*. Amsterdam: Benjamins.

³³ Para estos conceptos, véase Shklovski (1965b, 196); Eijzenbaum (1965b, 210).

- Aguiar e Silva, Vitor Manuel de 1972 (1967). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles 1982. *Poética*. Ed. y trad. de Juan David García Bacca. 4ª ed. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.
- Aullón de Haro, Pedro, coord. 1983. *Introducción a la crítica literaria actual*. Madrid: Playor.
- Babbitt, Irving 1971 (1919). Romantic Melancholy. En H. Adams 792-808.
- Bal, Mieke 1977. *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. París: Klincksieck.
- Banfield, Ann 1982. *Unspeakable Sentences*. Nueva York: Routledge.
- Bardavío, José María 1975. *La versatilidad del signo*. Madrid: Alberto Corazón.
- Barth, John 1967. The Literature of Exhaustion. *Atlantic Monthly* (Agosto): 29-34.
- Barthes, Roland 1966. Introduction à l'analyse structurale du récit. *Communications* 8: 1-27.
- Barthes, Roland, et al 1977. *Poétique du récit*. París: Seuil.
- Benveniste, Emile 1966a (1958). De la subjectivité dans le langage. En Benveniste 1966c: 258-266.
- 1966b (1959). Les relations de temps dans le verbe français. En Benveniste 1966c: 237-258.
- 1966c. *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.
- Blake, William 1971 (1809). The Ancient Britons. En H. Adams 413-415.
- Boileau-Despréaux, Nicolas 1984 (1674). *L'Art poétique*. Ed. Guillaume Picot. París: Bordas.
- Bonheim, Helmut 1982. *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*. Cambridge: Brewer.
- 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.
- Bühler, Karl 1967 (1934). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Revista de Occidente.
- Castilla del Pino, Carlos 1983. El psicoanálisis y el universo literario. En Aullón de Haro 1983: 251-346.
- Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell U.P.
- ed. 1971. *Literary Style: A Symposium*. Londres: Oxford UP.
- Chico Rico, F. 1988. *Pragmática y construcción literaria: Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Cohn, Dorrit 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton (NJ): Princeton U.P.
- Coleridge, Samuel Taylor 1975 (1817). *Biographia Literaria*. Ed. George Watson. Londres: Dent.

- Culler, Jonathan 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Londres: Routledge.
- 1980. Fabula and Subject in the Analysis of Narrative. *Poetics Today* 1.3: 27-37.
- Davis, Robert Murray, ed. 1969. *The Novel: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall.
- Doležel, Lubomír 1973. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: U. of Toronto P.
- Dryden, John 1970 (1667). An Account of the Ensuing Poem [*Annus Mirabilis*] in a Letter to the Honourable Sir Robert Howard. 1667. En *John Dryden: Selected Criticism*. Ed. James Kinsley y George Parfitt. Oxford: Oxford U.P. 7-15.
- Ducrot, Oswald 1972. *Dire et ne pas dire*. París: Hermann.
- 1980. Pragmatique Linguistique II: Essai d'application: *Mais* - Les allusions à l'énonciation - Delocutifs, performatifs, discours indirect. En Parret et al. 1980: 487-575.
- Eco, Umberto 1977 (1975). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- 1981 (1979). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Ejzenbaum, Boris M. 1965a (1927). Comment est fait 'Le Manteau' de Gogol. En Todorov 1965: 31-75.
- 1965b (1927). Sur la théorie de la prose. En Todorov 1965b: 197-212.
- Faye, Jean-Pierre 1970. *Théorie du récit* 1. París: Seuil.
- Ferrara, Fernando 1974. Theory and Model for the Structural Analysis of Fiction. *New Literary History* 5.2: 245-268.
- Fowler, Roger 1977. *Linguistics and the Novel*. Londres: Methuen.
- Freedman, R. 1969. Nature and Form of the Lyrical Novel. En Davis 1969.
- Friedman, Norman 1972 (1955). Point-of-View in Fiction: The Development of a Critical Concept. En *The Theory of the Novel*, ed. P. Stevick. Nueva York: Free Press.
- Füger, Wilhelm 1972. Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen 'Grammatik' des Erzählens. *Poetica* 5: 268-292.
- Gazdar, Gerald 1979. *Pragmatics: Implicature, Presupposition, and Logical Form*. Nueva York: Academic Press.
- Genette, Gérard 1966. Frontières du récit. *Communications* 8: 152-163.
- 1972. Discours du récit. In Gérard Genette, *Figures III*. París: Seuil. 71-273.
- 1983. *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- Greimas, A. J. 1976. Hacia una teoría del discurso poético. En Greimas et al. 8-34.
- Greimas, A. J., et al. 1976 (1972). *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- Greimas, A. J., y J. Courtés. 1979. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- Grice, Paul 1989. *Studies in the Way of Words*. Cambridge (MA): Harvard U.P.
- Gullón, Ricardo 1980. *Espacio y novela*. Barcelona: Bosch.
- Hamburger, Käthe 1977. *Die Logik der Dichtung*. 1957. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hamon, Philippe 1977. Pour un statut sémiologique du personnage. En R. Barthes, P. Hamon, et al., *Poétique du récit*. París: Seuil. 115-180.

- Harris, Wendell V. 1988. *Interpretive Acts: In Search of Meaning*. Oxford: Clarendon.
- Hawthorn, Jeremy 1986. *Unlocking the Text : Fundamental Issues in Literary Theory*. Londres: Arnold.
- Hulme, T. E. 1971 (1924). Romanticism and Classicism. Reimp. en H. Adams 1971: 767-774.
- Humphrey, Robert 1954. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: U. of California P.
- Hutchison, Chris 1984. The Act of Narration: A Critical Survey of Some Speech-Act Theories of Narrative Discourse. *Journal of Literary Semantics* 13: 3-35.
- Ingarden, Roman 1973 (1931, rev. 1965). *The Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern U.P.
- Jakobson, Roman 1960. Linguistics and Poetics. In *Style in Language*. Ed. Thomas A. Sebeok. Londres: MIT Press. 350-77.
- 1963. Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe. In Jakobson, *Essais de linguistique générale*. París: Minuit. 176-96.
- James, Henry 1968. (1888, 2ª ed.). The Art of Fiction. Reimp. en James, *Selected Literary Criticism*. Ed. Morris Shapira. Harmondsworth: Penguin. 78-96.
- Jespersen, Otto 1968 (1924). *The Philosophy of Grammar*. Londres: Allen and Unwin.
- Kayser, Wolfgang 1985 (1966, 6ª ed.). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- 1977 (1958). Qui raconte le roman? En Barthes et al. 1977, 59-84.
- Kristeva, Julia 1974 (1970). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- Labov, William 1972. *Language in the Inner City*. University Park: U. of Pennsylvania P.
- Lacan, Jacques 1966 (1953). Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse. En Lacan, *Ecrits* 1. París: Seuil. (Points) 1.111-208.
- Lanser, Susan Sniader 1981. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton U.P.
- Lee, Vernon 1968 (1895). On Literary Construction. En Vernon Lee, *The Handling of Words*. Lincoln: U. of Nebraska P.
- Levin, Samuel R. 1987 (1976). Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema. En Mayoral 1987: 59-82.
- Lintvelt, Jaap 1981. *Essai de typologie narrative: Le «point de vue»*. *Théorie et analyse*. París: Corti.
- Lockemann, Wolfgang 1965. Zur Lage der Erzählforschung. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* NS 15: 63-84.
- Lozano, Jorge; Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril 1982. *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Lukács, Georg 1975. *La teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo.
- Luzán, Ignacio de 1977 (1737, 1789). *La poética: o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Barcelona: Labor.
- Lyons, John 1977. *Semantics*. 2 vols. Cambridge: Cambridge U.P.
- Martinet, Jeanne 1975 (1973). *Clefs pour la sémiologie*. París: Seghers.
- Martínez Bonati, Félix 1972 (1960). *La estructura de la obra literaria*. Barcelona: Seix-Barral.

- Miller, J. Hillis 1968. Three Problems of Fictional Form: First-Person Narration in *David Copperfield* and *Huckleberry Finn*. *Experience in the Novel: Selected Papers from the English Institute*. Ed. Roy Harvey Pease. Nueva York: Columbia U.P.
- Ohmann, Richard 1971. Speech, Action, and Style. En Chatman 1971: 241-254.
- 1973. Literature as Act. En *Approaches to Poetics*. Ed. Seymour Chatman. Nueva York: Columbia UP, 81-107.
- Parret, Herman, et al 1980. *Le langage en contexte: Etudes philosophiques et linguistiques de pragmatique*. Amsterdam: Benjamins.
- Perry, Bliss 1920 (1902). *A Study of Prose Fiction*. Boston: Houghton Mifflin.
- Platón 1986. *La república o el Estado*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pouillon, Jean 1970 (1948). *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós.
- Pratt, Marie Louise 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana U.P.
- Prince, Gerald 1973. Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique* 14: 178-196.
- 1982. *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton.
- Rauh, Gisa 1978. *Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten*. Tübingen: TBL-Narr.
- Richards, I. A. 1970. *Poetries and Sciences: A Reissue of Science and Poetry (1926, 1935) with Commentary*. Londres: Routledge.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Nueva York: Methuen.
- Ross, John Robert 1970. On Declarative Sentences. En *Readings in English Transformational Grammar*, ed. Roderick A. Jacobs y Peter S. Rosenbaum. Waltham (MA): Ginn. 222-272.
- Roventa, Daniela 1979. Le fonctionnement du dialogue dans le théâtre de l'absurde. Beckett: *En attendant Godot*. *Revue roumaine de linguistique, CLTA* 16.1: 78-83.
- Ruskin, John 1971. Of the Pathetic Fallacy. En John Ruskin, *Modern Painters* 3.4.12. 1856. Reimp. en H. Adams 1971: 616-623.
- Ruthrof, Horst 1981. *The Reader's Construction of Narrative*. Londres: Routledge.
- Sadock, Jerrold M. 1970a. Whimperatives. *Studies Presented to R. B. Lees*, ed. J. M. Sadock y A. L. Vanek. Edmonton (Canada): Linguistics Research. 223-237.
- 1970b. Super-hypersentences. *Papers in Linguistics* 1: 1-15.
- Searle, John R. 1979. *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Segre, Cesare 1985. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Sell, Roger D., ed. 1990. *Literary Pragmatics*. Londres: Routledge.
- Shklovski, Viktor 1965a (1917, 1927). L'art comme procédé. En Todorov 1965: 76-97.
- (1925, 1927). La construction de la nouvelle et du roman. En Todorov 1965: 170-196.
- Spielhagen, Friedrich 1883. *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig: Stackmann.

- Stanzel, F. K. 1955. *Die Typischen Erzählsituationen im Roman*. Vienne: Braumüller.
 —1984 (1979, 1982). *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge U.P.
- 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 U.P.
- Tacca, Oscar 1973. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Todorov, Tzvetan 1966. Les catégories du récit littéraire. *Communications* 8: 125-151.
 —1975 (1968, 1973). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
 —ed. 1965. *Théorie de la littérature: Textes des Formalistes Russes*. París: Seuil.
- Tomashevski, Boris 1965 (1925). Thématique. En Todorov 1965: 263-307.
 —1982 (1925, 1928). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Torrente Ballester, Gonzalo 1982 (1977). *Fragmentos de Apocalipsis*. Barcelona: Destino.
- Uspenski, Boris 1973 (1970). *A Poetics of Composition: The structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. Berkeley: U. of California P.
- Van Dijk, Teun A. 1972. *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague: Mouton.
 —ed. 1985. *Discourse and Literature: New Approaches to the Analysis of Literary Genre*. Amsterdam: Benjamins.
- Van Overbeke, Maurice 1980. Pragmatique linguistique: I - Analyse de l'énonciation en linguistique moderne et contemporaine. En Parret et al. 389-486.
- Vendryès, J. 1921. *Le langage*. París.
- Volek, Emil 1985. *Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Fundamentos.
- Weimann, Robert 1962. Erzählerstandpunkt und *Point of View*: Zur Geschichte und Aesthetik der Perspektive im englischen Roman. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 10: 369-416.
- Wimsatt, W. K., y Cleanth Brooks 1970 (1957). *Literary Criticism: A Short History*. Londres: Routledge.
- Wood, Michael 1994. *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*. Londres: Chatto and Windus.
- Wordsworth, William 1971 (1800). Prefacio a la segunda edición de *Lyrical Ballads*. En H. Adams 1971: 433-443.
- Zola, Emile 1971 (1880). The Experimental Novel. En H. Adams 1971, 647-659.

