

M. Broncano y M<sup>a</sup> J. Álvarez

El interés de la narratología por tanto reside en la búsqueda de aquellos elementos constitutivos que intervienen en la construcción de un relato. No se interesa tanto por el valor estético de una obra como por el modo en que se organiza el discurso narrativo.

## APROXIMACION NARRATOLOGICA A LOS CONCEPTOS DE PERSONAJE, ACONTECIMIENTO Y ACONTECIMIENTO MARCO

Manuel Broncano Rodríguez  
María José Álvarez Maurín

El término *narratología* fue propuesto por primera vez por Tzvetan Todorov (1969) para denominar una disciplina con plenos derechos que se encargaría del estudio de toda suerte de relato, literario o de otro tipo, según un criterio tipológico y funcional. Los intereses de esta disciplina difieren, por tanto, de los de la *poética*, según fueron formulados por Roman Jakobson (1977: 28): "El objetivo de la poética es la diferencia específica del arte verbal con respecto a otras artes y a otros tipos de conducta verbal". En realidad esta disciplina, en apariencia novedosa, encierra una larga tradición de estudios literarios que se remonta a los trabajos pioneros de los formalistas rusos y en los últimos años ha sido objeto de interés para estudiosos de los más diversos campos, desde la psicología a la lingüística textual. Gerald Prince (1982: 5) hace una revisión de los objetivos de este corpus teórico, que en esencia coincide con la propuesta de Todorov:

Narratology is the form and functioning of narrative. Although the term is relatively new, the discipline is not and, in Western tradition, it goes back at least to Plato and Aristotle (...) Narratology examines what all narratives have in common -narratively speaking- and what allows them to be narratively different. It is therefore not so much concerned with the history of particular novels or tales, or with their meaning, or with their esthetic value, but rather with the traits which distinguish narrative from other signifying systems and with the modalities of these traits. Its corpus consists not only of all extant narratives, but of all possible ones. As for its primary task, it is the elaboration of instruments leading to the explicit description of narratives and the comprehension of their functioning.<sup>1</sup>

---

1 Trad. "Narratología es la forma y el funcionamiento de la narrativa. Aunque el término es relativamente nuevo, la disciplina no lo es, y en la tradición occidental se remonta al menos a Platón y Aristóteles. La narratología

El interés de la narratología, por tanto, reside en la búsqueda de aquellos elementos constitutivos que intervienen en la construcción de un relato. No le interesa tanto juzgar el valor estético de una obra como juzgar si esta obra está bien construida o no. Así, dentro del ámbito narratológico se inscriben todos aquellos estudios orientados a discernir los mecanismos que posibilitan el "funcionamiento" de la obra narrativa.

Esta disciplina está íntimamente ligada con el movimiento estructuralista, del que se puede considerar una rama, y sus antecedentes se sitúan en los estudios de los formalistas rusos (Tomachevsky, Skhlovsky, Eichenbaum, Tynianov y otros), aunque, por supuesto, los antecedentes últimos hay que buscarlos, como Prince señalaba, en las teorías literarias de Platón y Aristóteles. Los teóricos formalistas desarrollaron sus trabajos durante el periodo de 1915 a 1930, pero éstos sólo serían accesibles al público occidental en la década de los sesenta<sup>2</sup>. En el formalismo encontramos el primer intento de otorgar a la teoría literaria un estatus de "ciencia", intento determinado en gran parte por el rechazo del tipo de crítica literaria predominante en la época, así como del viejo concepto de la dicotomía entre forma y contenido (algo parecido a la reacción que supuso el "New Criticism", movimiento con el que el formalismo tiene bastantes semejanzas). Fueron los teóricos estructuralistas de la escuela de París (Barthes, Todorov, Greimas, Bremond, Genette, Kristeva y otros) los encargados de recoger las ideas formalistas y desarrollarlas en un intento de hacerlas extensivas a un campo más amplio; es decir, elaborar una teoría general de la literatura a partir de la filosofía estructuralista.

Dos de los conceptos más importantes para el método narratológico de la herencia formalista fueron los de *fábula* y *siuzhet*<sup>3</sup>. Esta

---

examina lo que tienen en común todas las narraciones -narrativamente hablando- y lo que les permite ser narrativamente diferentes. En consecuencia, no está interesada tanto en la historia de novelas o cuentos concretos, o con su significado, sino más bien con los rasgos que distinguen a la narrativa de otros sistemas de significación, y con las modalidades de estos rasgos. Su corpus abarca no sólo todas las narraciones existentes, sino todas las concebibles. En cuanto a su tarea primordial, es la elaboración de instrumentos que conduzcan a la descripción explícita de las narraciones y a la comprensión de su funcionamiento".

2 La primera colección de textos de los formalistas rusos traducida a una lengua de gran difusión fue el volumen titulado *Théorie de la Littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov*, Paris, Aux Editions du Seuil, 1965 (Aguiar e Silva, 1982: 399).

3 Los términos equivalentes que se emplean en castellano son los de *argumento* y *trama*: "Considerando el argumento como el conjunto de aconteci-

distinción se remonta, no obstante, a la definición que Aristóteles da de *fábula* en su *Poética* (1.450-1.452). Emile Volek (1985: 13) señala que fue Boris Tomachevsky (1925) quien diera la definición canónica, dentro del grupo, de estos conceptos:

La *fábula* es el conjunto de los motivos en su conexión lógica temporocausal; el *siuzhet* es el conjunto de los mismos motivos, pero en aquella secuencia y conexión en que están conectados en la obra. Para la *fábula* no es importante en qué parte de la obra se entera el lector del acontecimiento, ni si éste se le presenta en una comunicación directa del autor o en la narración del personaje o mediante un sistema de sugerencias marginales. En el *siuzhet*, en cambio, es precisamente la introducción de los motivos en el campo de atención del lector lo que importa. Incluso un suceso verdadero, no inventado por el autor, puede servir de *fábula*. El *siuzhet* es enteramente una construcción artística.

Es decir, para los formalistas, aunque existen diferencias al respecto dentro del grupo, la *fábula* constituye la base sobre la que se elabora el *siuzhet*: es "lo que pasó en realidad" frente al "como se entera de ello el lector". Esta distinción, no obstante, adquirirá un nuevo significado para el estructuralismo. Todorov (1966/1984: 161) sustituye los conceptos de *fábula* y *siuzhet* por los de *historia* y *discurso*:

En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real... Pero es al mismo tiempo un discurso: existe un narrador que relata una historia y frente a él un lector que la percibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador nos los hace conocer.

Para Todorov, *historia* y *discurso* son ambos literarios, dado que existen en la obra al mismo tiempo, a diferencia de la concepción formalista que consideraba la *fábula* como el material extraliterario al que el *siuzhet* da forma. En su concepción del doble plano de la estructura narrativa desaparece la idea de *siuzhet* como opuesto a *fábula*, unificándose ambas bajo el concepto de *historia*. Esta doble articulación historia/discurso constituyó la base de los estudios so-

mientos que figuran en la obra de ficción, como los materiales de construcción que, una vez dispuestos en la trama, quedan formando parte de una estructura artística" (Aguar e Silva, 1982: 404).

bre narrativa de la escuela estructuralista francesa. Así, Barthes (1984: 12) escribe:

Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y Bremond), el nivel de las acciones (en el sentido que esta palabra tiene para Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la narración (que es, grosso modo, el nivel del "discurso" en Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código.

En realidad Barthes, en este artículo programático, está añadiendo implícitamente un tercer nivel a la distinción de Todorov, distinción que será redefinida por Mieke Bal (1987: 13) como *fábula/historia/texto*.

La oposición *fábula/siuzhet* también ha sido adoptada por los "generativistas"; así, Teun A. Van Dijk (1971: 27) los identifica con los conceptos de *estructura profunda* y *estructura superficial* respectivamente:

We need a whole battery of TEXTUAL TRANSFORMATIONS to generate the surface structure of a text: (a) elements postulated (by means of implication) in the deep-structure may be deleted in the concrete lexematized surface of the text (b) elements may undergo a permutation (logical, chronological, topological): the beginning of a text can be presented later, or even at the end (for example the 'identity' of the actor-murderer in detective novels); later actions can be 'predicted' in the beginning of the text, etc... These transformations have to account for traditional notions as *fable* and *siuzhet*, story and plot, etc, of which the first can be identified with textual deep-structure and the second with the actual surface-structure<sup>4</sup>.

4 Trad. "Necesitamos toda una batería de TRANSFORMACIONES TEXTUALES para generar la estructura superficial de un texto: (a) elementos postulados (por medio de implicación) en la estructura profunda pueden eliminarse en la superficie lexemática concreta del texto (b) elementos pueden sufrir una permutación (lógica, cronológica, topológica): el comienzo de un texto puede presentarse más tarde, o incluso al final (por ejemplo la 'identidad' del actor asesino en las novelas de detectives); acciones posteriores pueden 'predecirse' al comienzo del texto, etc... Estas transformaciones tienen que dar cuenta de las nociones tradicionales como *fábula* y *siuzhet*, *story* y *plot* (argumento y trama), etc, de las cuales el primero puede identificarse con la estructura profunda textual y el segundo con la estructura superficial real".

Esta idea es compartida por otros teóricos, como W. O. Hendricks (1967), T. Pavel (1973), J. Kristeva (1974), M. J. Toolan (1988), y es equivalente a la diferencia que Greimas establece entre "niveau immanente de la narration" y "niveau apparent" (1970: 158). Es una concepción que nos parece especialmente útil, si no para posibilitar la elaboración de una gramática "generativa" (en el sentido chomskiano) de la narración, sí al menos para ilustrar la relación entre ambos niveles del relato. Presentaremos, en este artículo, una serie de hipótesis inspiradas en el modelo "generativo-transformacional" que, por supuesto, no pretenden otra cosa que trazar un posible modelo teórico del la "generación" de un relato, así como proporcionar algunas ideas prácticas para el análisis de textos narrativos.

A estas alturas debería estar claro que, por una parte, la narratología no es algo nuevo en los estudios literarios y que, por otra, el verdadero valor de esta disciplina reside en las herramientas que nos proporciona para la labor de crítica literaria, herramientas cuyo uso nos parece esencial para poder realizar un análisis riguroso y justificado del objeto literario (narrativo).

Cuando un lector se enfrenta al texto de un relato, tiene lugar un acto de comunicación de naturaleza peculiar -como, en general, con cualquier texto literario-. En primer lugar, la comunicación que se establece es *unidireccional*; es decir, el receptor no puede actuar en ningún caso como interlocutor; su función es pasiva y "receptiva" (aunque con esta afirmación no se pretende excluir la influencia del receptor -lector- en el texto). Pero esta comunicación es peculiar, sobre todo, porque en ella no está presente ningún emisor; el receptor recibe tan sólo un mensaje "fuera de situación" -en el que *codificación* y *decodificación* nunca son simultáneas- que contiene toda la información necesaria, y la única autorizada, para la correcta interpretación de ese mensaje, así como sobre el *emisor* del mismo. Este mensaje admite, de igual modo, la presencia del *referente* -realidad exterior, extralingüística- en el texto, o su ausencia -es decir, su presencia en el contexto mental del hablante. El relato, en su calidad de *texto literario*, no precisa de elementos extratextuales que descifren su significado. Dicho de otro modo, el texto ha de estar dotado de toda la información que el oyente/lector necesita para su correcta comprensión: "Un texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo" (Eco, 1981: 96).

El texto narrativo, por su doble condición de lingüístico/literario será, presumiblemente, susceptible de un *análisis generativo* que de cuenta de sus componentes más íntimos y de sus operaciones más complejas. Así, se puede considerar que el texto es el producto fi-

nal de una serie de *operaciones* por las que determinados *componentes básicos* han entrado en relación. Es decir, podemos considerar que el texto ha seguido un proceso *generativo -y transformacional-* cuyo resultado es el texto como *objeto literario*; proceso que, en principio, es semejante al que siguen las oraciones de la lengua. Sería importante, en consecuencia, desvelar este proceso subyacente en todo relato. Pero, para iniciar un análisis de este tipo, que ha de seguir inevitablemente un proceso que se extienda desde el texto -como producto final y único objeto legítimo de análisis<sup>5-</sup>, necesitaremos primero establecer los *constituyentes inmediatos* que conforman el texto de un relato. Dicho de otro modo, establecer la *regla de reescritura* -concepto básico para una gramática generativa- inherente al texto de un relato.

Ciertamente aparece como obvio el hecho de que un relato ha de "contar" algo, y que ha de hacerlo en un discurso literario que se atenga a "ciertas normas". Y también resulta obvio que ese "algo" que el relato cuenta ha de tener unas características propias que lo distinguan como tal. Al igual que el texto, por ser literario, debe tener unas características peculiares. Estas dos condiciones, por tanto, se pueden considerar inherentes al relato; y así, definiremos el relato como "la *historia* de un *acontecimiento* contenida en un *discurso literario*". Esta definición contiene los tres niveles que Bal, como ya apuntamos, distingue en un texto narrativo: *fábula/historia/texto*; y recoge también la distinción *fábula/siuzhet* que los formalistas establecían y que el estructuralismo pareció olvidar. Nos centraremos, en este artículo, en el ámbito del *acontecimiento*.

El acontecimiento (para Bal, Eco y otros *fábula*; para los estructuralistas norteamericanos: Chatman, Scholes, Culler, etc. *story*), ha recibido diversas definiciones, que tienen como denominador común la idea de transformación. Así, por ejemplo, Lubomil Dolžel define el acontecimiento como "a change (transformation) of one (initial) state into another (end-) state occurring at a certain time-point"

5 Eco (1981: 96) comenta, "Tal como se nos aparece, en forma de manifestación lineal, un texto no tiene niveles: lo que hay en él ya ha sido generado. Segre...sugiere que 'nivel' y 'generación' son dos metáforas: el autor no está hablando, sino que ya ha hablado. Nosotros nos enfrentamos con el plano de la expresión textual y no está probado que las fases interpretativas que elegimos para actualizar la expresión como contenido reflejen en sentido inverso las fases generativas a través de las cuales un proyecto de contenido se ha convertido en expresión."

(1976: 132)<sup>6</sup>. Idea que también subyace en la definición que da Van Dijk:

A narration, i.e., the act of uttering a narrative discourse, is an appropriate speech act if the narrative act is itself spectacular. This means that the events do not occur in most normal worlds... However, not any action discourse denoting an action sequence is a narrative. Given some initial state, an action or event must take place which is unexpected, surprising or dangerous for the persons involved in the course of events" (citado por Mora, 1985: 104)<sup>7</sup>.

Yuri Lotman (1982: 285) se pregunta: "¿Qué representa el acontecimiento como unidad de composición del argumento? En un texto, acontecimiento es el desplazamiento del personaje a través del campo semántico". Más adelante explica Lotman que el "acontecimiento" ha de ser una desviación significativa de la norma, puesto que el cumplimiento de la norma no es un "acontecimiento", y éste, por tanto, depende del concepto de norma, que vendría determinado por el tipo de cultura en que se inscribe el texto (Así, el repartir propaganda política representaría un "suceso" para la prensa franquista, pero no para la democrática). Esta idea de acontecimiento como algo "anormal" es en esencia la misma que antes reseñábamos de Van Dijk.

Para que un mensaje literario -texto- pueda ser reconocido como "relato" por un oyente/lector, es condición indispensable que este mensaje cuente, de forma reconocible, la historia de un acontecimiento. El tipo de acontecimiento podrá variar, como podrá variar el texto literario en que se inscribe. Pero, en todos los casos, la presencia reconocible de estos dos constituyentes -un acontecimiento inscrito en un texto literario- ha de verificarse. Pero, además, ese acontecimiento ha de poseer determinadas características distintivas que lo hagan reconocible como tal.

Un acontecimiento implica la existencia de unos personajes que realizan unas acciones dentro de un marco espacio-temporal determinado. A menudo aparecen unos objetos que intervienen en el

6 "Un cambio (transformación) de un estado (inicial) a otro estado (final) que ocurre en un cierto punto del tiempo."

7 Trad. "Una narración, esto es, el acto de emitir un discurso narrativo, es un acto de habla apropiado si el acto narrativo es en sí mismo espectacular. Esto significa que los acontecimientos no ocurren en el más normal de los mundos (...) Sin embargo, no todo discurso de acción que denote una secuencia narrativa es una narración. Dado un estado inicial, debe tener lugar una acción o acontecimiento que es inesperado, sorprendente o peligroso para las personas implicadas en el transcurso de los acontecimientos."

acontecimiento y que, por tanto, se pueden considerar un caso especial de personajes. Son, en consecuencia, elementos básicos, imprescindibles, del acontecimiento, unos *personajes-sujetos* y, opcionalmente, *objetos*- que se desenvuelven en un *marco espacio-temporal*.

Hablamos de acciones porque un acontecimiento implica, por definición, un carácter dinámico, con sujetos activos -también pasivos-; pero sobre todo "dinámico" porque todo acontecimiento conlleva la *transformación* reconocible de alguno de los factores que intervienen en el mismo. Este carácter dinámico y transformacional del acontecimiento implica la exclusión de todo aquel texto literario en que intervengan los factores propios del relato -personajes en situación- pero en el que no se registre ningún tipo de transformación<sup>8</sup>. Conviene observar aquí que el concepto mismo de transformación en el acontecimiento nos conduce a la existencia de un orden necesario en el que la transformación se inscribe. Básicamente, este orden se puede cifrar en un *estado inicial* y un *estado final*, siendo éste consecuencia directa de las transformaciones sufridas por el estado inicial. Este esquema básico es susceptible de complicación -esto es, la presencia de *estados intermedios* en un número variable- pero en cualquier caso ambos estados, inicial y final, son inexcusables.

Del mismo modo, el acontecimiento implica necesariamente un *discurso temporal* -de magnitud variable- en el que éste se inscribe. Es decir, el transcurso de un periodo de tiempo entre ambos estados. Se puede, por tanto, afirmar que el acontecimiento, por definición, está sujeto a un *orden de sucesión* -diacrónico- en el que se concibe la superposición de un *orden de simultaneidad* -sincrónico-. Esta restricción temporal es de gran importancia pues, aunque en el texto aparezca "tergiversado" el orden lógico del

8 Todorov (1976: 388-390) se pregunta: "Qué es lo que genera un relato? (...) No son las dimensiones lo que deciden (...) La explicación parece sencilla: asistimos, al comienzo, a la descripción de un estado; ahora bien, el relato no se contenta con esto, exige el desarrollo de una acción, es decir, el cambio, la diferencia. Todo cambio constituye, en efecto, un nuevo eslabón del relato (...) Los celos de Catella son una condición del plan que se concebirá; el plan tiene como consecuencia la cita; el adulterio implica la reprobación pública, etc. Descripción y narración presuponen las dos temporalidad; pero temporalidad de diferente índole;... el tiempo puramente durativo se opone al tiempo de los acontecimientos (...) No es verdad, pues, que la única relación entre las unidades sea la de sucesión. Podemos decir que estas unidades deben encontrarse también en una relación de transformación. Hemos aquí frene a la doble lógica del relato. ¿Puede un relato prescindir de la segunda lógica, la de las transformaciones?"

acontecimiento, el oyente/lector ha de contar, sin embargo, con la suficiente información para reconstruir este orden a partir de la historia.

En consecuencia, la anterior definición de acontecimiento podría reformularse en los siguientes términos: el proceso constituido por la transformación de un estado inicial ( $E_1$ ), compuesto por personajes interrelacionados en un marco espacio-temporal (E/T), que "genera" como consecuencia un estado final ( $E_n$ ) diferente al primero, y que se registra en un discurso temporal<sup>9</sup>. En el acontecimiento intervienen factores de dos tipos: *elementos* -pertenecientes a conjuntos potencialmente infinitos- y *reglas* que seleccionan y organizan esos elementos. Es decir, por un lado *personajes* (P) y *marco espacio-temporal* (E/T), por el otro, las reglas que generan ese acontecimiento -o, como veremos después, la *estructura profunda* de ese relato. Corresponde, por tanto, definir el conjunto de los "personajes posibles", así como el de las coordenadas espacio-temporales posibles. También, el conjunto de las *reglas de producción* que posibilitan el acontecimiento.

El *personaje* es uno de los aspectos más descuidados por la teoría estructuralista, en cuanto que considera a éstos meros agentes (*actores* o *actantes*) que son importantes en tanto que realizan unas acciones. Jonathan Culler (1975: 231) afirma:

Character is the major aspect of the novel to which structuralism has paid least attention and has been least succesful in treating. Although for many readers character serves as the major totalizing force in fiction -everything in the novel exists to illustrate character and its development- a structuralist approach has tended to explain this as an ideological prejudice rather than to study it as a fact of reading<sup>10</sup>.

9 Van Dijk (1984: 243) apunta que "un concepto básico en la noción de suceso es el CAMBIO. Este cambio puede ser visto como una relación entre, o una operación sobre, mundos posibles o estados de cosas. Más concretamente, un cambio implica una DIFERENCIA entre estados del mundo o situaciones y requiere, por tanto, una ORDENACION TEMPORAL DE LOS MUNDOS... Si un suceso ocurre 'entre witi y witi+1 estas situaciones se llaman comúnmente el ESTADO INICIAL Y el ESTADO FINAL de un suceso, respectivamente".

10 Trad. "El personaje es el principal aspecto de la novela al que el estructuralismo ha prestado menor atención y ha tratado con menos fortuna. Aunque para muchos lectores el personaje funciona como la fuerza totalizadora más importante en ficción -todo en la novela existe para ilustrar el personaje y su desarrollo- una aproximación estructuralista ha tendido a explicar esto como un prejuicio ideológico más que ha estudiarlo como un hecho de la lectura".

El concepto de "personaje" representa en realidad uno de los más arduos con que se enfrenta la teoría literaria. Bal (1987: 88) comenta los problemas que este concepto reviste:

Los personajes se parecen a la gente. La literatura se escribe por, para y sobre la gente. Esto sigue siendo una perogrullada, tan banal que tendemos a olvidarlo de vez en cuando, y tan problemática que con la misma facilidad lo ocultamos. Por otro lado, la gente a la que concierne la literatura no son gente de verdad. Son imitación, fantasía, criaturas prefabricadas: gente de papel, sin carne ni hueso. El hecho de que nadie haya tenido éxito en la elaboración de una teoría completa y coherente del personaje se debe, con toda probabilidad, precisamente a este concepto humano. El personaje no es un ser humano, sino que lo parece. No tiene psique, personalidad, ideología, competencia para actuar, pero sí posee rasgos que posibilitan una descripción psicológica e ideológica.

Siguiendo la tradición iniciada por Propp y Souriau, Greimas (1971: 163-293) establece la distinción entre *actante* y *actor*. Por *actante*, Greimas entiende una unidad funcional susceptible de realizar acciones. Un actante puede ser tanto un agente humano como un objeto, un animal, o los mismos fenómenos naturales. Las categorías de actantes que Greimas establece son: *sujeto/objeto/destinador* (emisor o donante)/*destinatario/adversario/ auxiliar*, y las que relaciones que se establecen entre ellos forman un *modelo actancial*: "la estructura del relato y las sintaxis de las lenguas (que contienen algunas de estas funciones) se convierten así en manifestaciones de un modelo único (Ducrot & Todorov, 1983: 263). Por *actor*, Greimas entiende el actante definido como personaje, con cualidades propias, en cada relato. El concepto de actante admite a muchos personajes en su seno. El concepto de actor, por el contrario, es individualizante.

Para Bal, la distinción se establece entre *actor*, elemento funcional en la estructura de la fábula, y *personaje*, un actor con características humanas distintivas: "un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa" (1987: 87). Por *actante*, Bal entiende una *clase* de actores que comparten una cierta cualidad característica, una intención idéntica dentro de la economía de la fábula. Esta relación de "intencionalidad" la define Bal como *función*.

La conclusión que se extrae del panorama bibliográfico -cuya revisión no ha sido, por supuesto, exhaustiva- es que existe acuerdo en que el personaje es fundamentalmente un elemento "funcional" que interviene en la dinámica del acontecimiento. Los estudios de Propp, Greimas, Bremond y otros, se han orientado a analizar las

características de esta intervención. Es decir, a definir los "papeles" de los personajes en la dinámica del acontecimiento. En este sentido, el personaje es una entidad abstracta, un sujeto vacío de contenido semántico y definido por la función que realiza en la economía del acontecimiento. Por otra parte, el personaje concreto de una obra determinada tiene características morfológicas que lo individualizan o lo remiten a un tipo ya establecido (como los personajes-tipo de la *commedia dell'arte*, o los tipos del teatro clásico<sup>11</sup>).

En principio, un ser inanimado, o un animal, es susceptible de actuar, de intervenir en la dinámica del acontecimiento. Para algunos autores como Bal (1987: 87), el personaje es "antropomorfo". En nuestra propuesta, no obstante, no rechazaremos la posibilidad de que un objeto o animal pueda ser "personaje". Partiendo de la definición de personaje como la de *todo aquel elemento funcional que interviene en la dinámica del acontecimiento*, proponemos su caracterización a partir de un haz de rasgos distintivos según cuatro criterios:

i.- **Criterio morfológico:** caracterización "física" y "psicológica" del personaje (animado/inanimado, hombre/mujer, judío, intelectual, inmoral, etc.).

ii.- **Criterio de relaciones:** "parentesco" entre los personajes (protagonista/antagonista, marido/mujer, amigo/enemigo, etc.).

iii.- **Criterio jerárquico:** "papel" del personaje en la dinámica del acontecimiento (protagonista, activo/pasivo, personaje secundario, etc.).

iv.- **Criterio simbólico:** rasgos simbólicos atribuidos a un personaje.

Cada uno de estos criterios se reflejará en un haz de rasgos que definirán a un personaje por medio de una serie de rasgos distintivos; rasgos que frente a un personaje Y son pertinentes, pero redundantes frente a un Z. Se puede decir, por tanto, que los personajes son *elementos funcionales caracterizados por un haz de rasgos a cuatro niveles*. Consideramos que estos cuatro criterios son representativos de las características básicas que conforman a un personaje.

El *criterio morfológico* es importante en cuanto que en él tienen cabida todos los rasgos que hacen de un actante/actor un personaje

11. Vid. Ducrot & Todorov, 1983: 262.

concreto. Este criterio se refiere tanto a la forma física (animado/inanimado; humano/no humano; joven/anciano, etc.), como a la caracterización psicológica del personaje, cuya pertinencia será más relevante en un tipo de relato que en otro (así, por ejemplo, en la novela "psicológica" el personaje estará dotado de multitud de rasgos referidos a su componente psicológico/ideológico, mientras que en el cuento de hadas la relevancia de éstos será prácticamente nula).

El *criterio de relaciones* es importante en cuanto que en él tienen cabida todos los rasgos distintivos del personaje en su relación con los demás personajes del relato. En él se inscribirán, por ejemplo, las relaciones familiares, o de amistad, que se establecen entre un grupo. Por otra parte, consideramos que los *modelos actanciales* de Greimas, con las categorías arriba reseñadas, se inscribirían en este criterio.

El *criterio jerárquico* se refiere al grado y modo de intervención del personaje en la dinámica del acontecimiento. Por supuesto, este criterio vendrá definido por la *historia*, en cuanto que es en este nivel donde se decide si un personaje es protagonista del relato, o es un mero personaje secundario.

El *criterio simbólico* recogerá los rasgos simbólicos atribuidos, o atribuibles, a un personaje. En "A Good Man Is Hard to Find", de Flannery O'Connor, por ejemplo, el personaje del Misfit "simboliza" la muerte. Es un criterio que vendrá definido por el *texto*: sabemos que el Misfit simboliza, entre otras cosas, la muerte por la abundancia de términos léxicos asociados con él que se incluyen dentro del campo semántico de lo "fúnebre". Es un criterio, no obstante, que puede ser confuso y trascender lo estrictamente narratológico, en cuanto que implica interpretación; aun así, debemos tenerlo en cuenta porque muchos relatos están cargados de alusiones simbólicas que no conviene ignorar.

Bal considera que es en el nivel de la *historia* donde el *actor* se convierte en *personaje*. Es decir, se carga de un contenido semántico, significativo, trascendiendo su función "sintáctica". Nuestra propuesta es que, en realidad, el *personaje* es ya tal personaje en la *fábula*. Es decir, no consideramos que el personaje sea, en este nivel, un mero *actor* interviniendo en una estructura actancial, razón que nos ha llevado a preferir el término *acontecimiento* sobre el de *fábula*. En nuestra opinión, la *estructura profunda* de un relato está constituida por el *acontecimiento marco*, y la *historia* supone una versión de ese acontecimiento.

Imaginemos un "acontecimiento verídico" como el que analiza Jules Gritti (1984): la agonía y muerte del Papa Juan XXIII. Cada periódico, siguiendo unas pautas editoriales determinadas, contó la "historia" de este acontecimiento a su manera. Cada uno de ellos,

por tanto, ofreció una versión distinta de los hechos. (El estancamiento de la enfermedad del Papa, y la inminencia de su muerte, obligó a los periódicos a introducir alteraciones en sus relatos, de tal manera que el Papa un día se encontraba mejor que otro, o aparecía o desaparecía la esperanza de una recuperación, etc.; todo ello sin estar justificado por el acontecimiento, pues su enfermedad, como ya he dicho, era irreversible y estuvo sin evolucionar durante muchos días).

El ejemplo de las noticias periodísticas es muy ilustrativo de lo que tratamos de explicar aquí<sup>12</sup>. La idea de *acontecimiento marco* se hace comprensible cuando comparamos diferentes artículos dedicados a relatar la noticia de un crimen: un diario sensacionalista centrará su atención en los aspectos "sangrientos" del acontecimiento, mientras que un diario "serio" se centrará en exponer y analizar las causa que motivaron el crimen; las versiones que uno y otro darán de la "personalidad" del asesino y de las víctimas, así como probablemente de sus motivaciones, variarán. Ahora bien, ¿son diferentes los acontecimientos que uno y otro relatan?; la respuesta, en el caso periodístico, es "no" (o debería ser, por bien de la honradez informativa). Es decir, uno y otro se refieren a un mismo acontecimiento marco.

En el caso de la narrativa de "ficción" pueden ocurrir dos cosas: que el acontecimiento marco refleje un acontecimiento "verídico" (como en el caso, por ejemplo, de *In Cold Blood* de Truman Capote), o que el acontecimiento que el relato recoge sea "ficticio"<sup>13</sup>.

12 Gritti (1984: 123), a propósito de las diferencias entre relatos de acontecimientos verídicos y ficticios comenta: "A primera vista, la diégesis de un cuento, de una obra dramática, de un film (...) parece diferir de la de un relato periodístico: la primera emana de una creación de la imaginación, la segunda es exigida día a día por los acontecimiento; en la primera el 'suspense' es manejado y en la segunda parece enteramente dado. El acontecimiento se opondría a la estructura como la naturaleza al 'artefacto', lo accidental a lo categorial. Y sin embargo (...) en cuanto el acontecimiento es relatado, lo vivido se transforma en representado, y lo dado en el acontecimiento se transforma según las categorías del relato".

13 Eco (1981: 100-101) comenta la distinción que Van Dijk establece entre narrativa natural y narrativa artificial: "ambas son ejemplos de descripción de acciones, pero la primera se refiere a unos hechos presentados como realmente acontecidos (por ejemplo, las noticias de las crónicas periodísticas), mientras que la segunda se refiere a unos individuos y unos hechos atribuidos a mundos posibles, distintos del de nuestra experiencia. Son rasgos específicos de la narrativa artificial: (i) mediante una fórmula introductoria especial (implícita o explícita) se invita al lector a no preguntarse si los hechos contados son verdaderos o falsos...; (ii) se seleccionan y presentan determinados

El primero de estos casos es equiparable al de la noticia periodística: el relato (digamos autor) elabora una versión de unos hechos que "de verdad" han acontecido. La pregunta que surge en el caso del acontecimiento ficticio es si supone un caso diferente al anterior o no. Es decir, ¿no implicará también el relato de ficción un acontecimiento marco del que, presumimos, es versión? La respuesta en este caso es "sí". Según nosotros lo entendemos, todo relato conlleva la idea de un acontecimiento marco *implícito*: nuestra propuesta, por tanto, es que la *estructura profunda* de un relato está constituida por el *acontecimiento marco*; acontecimiento que en la estructura superficial aparece convertido en *historia*<sup>14</sup>.

La consecuencia más directa que se puede extraer de este concepto es que, como antes dijimos, la *historia* no sólo supone una selección, o manipulación, del orden de los sucesos, sino una manipulación del personaje. No es que al personaje se le dote con un contenido semántico en la historia, superpuesto al contenido sintáctico de la fábula, sino que, por el contrario, el personaje, al

individuos a través de una serie de descripciones que, como dice Searle, se 'cuelgan' de sus nombres propios, atribuyéndoles de ese modo ciertas propiedades; (iii) la secuencia de las acciones se encuentra más o menos localizada espaciotemporalmente; (iv) la secuencia de las acciones se considera acabada (hay un principio y un fin); (v) para contar lo que le ocurrió definitivamente a Clarissa, el texto pasa de un estado de cosas inicial referido a Clarissa y la va siguiendo a través de una serie de cambios de estado, ofreciendo al lector la posibilidad de preguntarse a cada paso que ocurrirá en la siguiente etapa de la narración; (vi) el desarrollo completo de los acontecimientos que describe el relato puede resumirse mediante una serie de macroproposiciones (el esqueleto de la historia, que llamaremos fábula); de ese modo, se pasa al siguiente nivel del texto, que deriva de la manifestación lineal y no puede ser identificado con ella".

14 M. J. Toolan (1988: 12) escribe: "Story is a chronologically ordered deep-structure representation of all the primary and essential information concerning characters, events and settings, without which the narrative would not be well formed. The important point here is that this representation, or 'bald version', is *abstract but structured*. We may then think of the teller of a narrative (the creative artist, the eye-witness or whoever) as generating the 'finished product', the presented discourse."

(trad., "El argumento es una representación en la estructura profunda ordenada cronológicamente de toda la información esencial y primaria que concierne a los personajes, acontecimientos y escenarios, sin la cual la narración no está bien construida. El punto importante aquí es que esta representación, o 'versión desnuda', es *abstracta pero estructurada*. Podemos entonces concebir al narrador -el artista creador, testigo visual o quien sea- como generador del 'producto acabado', el discurso presentado.")

igual que el marco espacio-temporal, se "interpreta" en la historia. Pongamos de nuevo el ejemplo de "A Good Man Is Hard to Find". En este relato aparece el personaje de "la madre de los niños". A este personaje se le describe en la historia por medio de un nombre que se refiere a su papel "actancial". No se nos permite el acceso a su interior en ningún momento. Sin embargo, sabemos que, aunque sea una *criatura prefabricada*, su definición como personaje antropomorfo implica toda una serie de rasgos constitutivos; es decir, por ejemplo un nombre propio (que la historia omite), así como una "interioridad" (que la historia no refleja, mientras que de otros personajes sí lo hace).

La presencia de unas coordenadas espacio-temporales que sustenten el acontecimiento es condición indispensable de éste. El acontecimiento ocupa necesariamente un tiempo y un lugar, aunque las referencias a éstos sean omitidas en la *historia*. No estamos de acuerdo, por tanto, con la afirmación de Prince (1982: 12): "...Like characters, settings are not essential to narrative, although they play a very important role in many a novel or a story"<sup>15</sup>. Los personajes, como ya hemos comentado, han de estar situados en un espacio físico y una coordenada temporal en la que sus acciones transcurren. Consideramos *espacio* y *tiempo* como una sola variable, dado que ambas son constituyentes -inmediatos- del *marco* del acontecimiento (que no es lo mismo que el acontecimiento marco). Esta variable es susceptible de definición según un criterio sincrónico o diacrónico. El marco espacio-temporal puede tener gran importancia en varios sentidos, siendo susceptible de adquirir un estatus "simbólico" que, al igual que en el caso del personaje, se verificaría a nivel del *texto*.

#### Reglas de producción.

Podemos definir las como el conjunto de aquellas operaciones, o leyes, que organizan y generan el texto de un relato -producto final- desde sus constituyentes primarios -personajes y E/T- hasta su forma definitiva. En realidad, bajo este epígrafe se incluyen leyes de índole muy diferente, pero todas ellas caracterizadas por intervenir en alguno de los procesos de generación del relato. Son, por decirlo de algún modo, los "mecanismos" que posibilitan la creación de un relato. Básicamente: un conjunto finito de reglas que permite

15 "Al igual que los personajes, los escenarios no son esenciales en la narración, aunque juegan un papel importante en muchas novelas y relatos."

explicar un número infinito de producciones<sup>16</sup>. Por supuesto, se conciben reglas tanto en el ámbito del acontecimiento (*organizativas*) como en el ámbito de la historia y el texto (*desorganizativas*).

Hasta este momento, los factores que hemos descrito son elementos funcionales pertenecientes a un conjunto potencialmente infinito -tanto de personajes como de coordenadas E/T-. Corresponde ahora, por tanto, descifrar el mecanismo que selecciona elementos de esos conjuntos, los ordena y distribuye, los mueve y, por fin, los transforma. Atendiendo a esto distinguiremos, por su misión, tres tipos de reglas fundamentales.

i. *Reglas de selección.*

ii. *Reglas de relación.*

iii. *Reglas de transformación*

Estos tres tipos de reglas se registran todas en el nivel del acontecimiento, por lo que se pueden considerar reglas generadoras de la estructura profunda. Es decir, *reglas organizativas* de la estructura profunda.

i.- *Reglas de selección (RS)*

Se pueden definir como aquellas "leyes" que posibilitan la extracción de unos elementos del conjunto de personajes (P) (así como su caracterización), y de unas coordenadas espacio-temporales. Es decir, estas reglas son las que permiten establecer la identidad y el número de los personajes. En el haz de rasgos definen morfológicamente -criterio morfológico- al personaje. Además, estas reglas definen la variable E/T en que el acontecimiento se registra. La operación que realizan es la extracción de elementos de P y E/T.

ii.- *Reglas de relación (RR)*

Se pueden definir como aquellas leyes que distribuyen los elementos seleccionados por (RS) y los pone en relación. Esta relación se puede establecer entre *sujeto y sujeto*, o entre *sujeto y objeto*, o entre *sujeto y E/T*.

Los dos tipos de reglas ahora definidas, (RS) y (RR), se pueden considerar *reglas generadoras de contexto*, dado que como resultado

16 Dubois (1973) define la gramática generativa como un "mecanismo finito que permite generar (engendrar) el conjunto de las oraciones gramaticales (bien formadas, correctas) de la lengua, y sólo ellas."

de la aplicación de ambas sobre (P) y (E/T) se genera el *marco contextual*, en el que se incluye marco espacio-temporal, personajes y relación entre ellos: marido, amante, hijo, etc. Este *contexto* es indispensable en todo acontecimiento para que las reglas de transformación puedan ser efectuadas, y puede entenderse según un criterio sincrónico o diacrónico, distinción ya aludida. El *contexto sincrónico* se refiere a la situación contextual en un periodo determinado del "transcurso" del acontecimiento. El *diacrónico*, a la sucesión de contextos sincrónicos -seguidos en el tiempo- imprescindible en el acontecimiento.

### iii.- Reglas de transformación (RT)

Son aquellas operaciones que generan el cambio de un estado inicial ( $E_i$ ), producto del cual se pasa a un ( $E_n$ ), que obligatoriamente ha de ser diferente, en alguno de sus constituyentes, al primero. Por tanto, las *reglas de transformación* se pueden definir como el conjunto de "operaciones" que aplicadas a un ( $E_i$ ) dan como resultado un ( $E_n$ ).

Sabemos que la materialización de un acontecimiento no puede escapar a un *discurso temporal*. Es decir, el paso de un ( $E_i$ ) a un ( $E_n$ ), fórmula básica del acontecimiento, implica necesariamente un cambio en las coordenadas temporales -y, a menudo, también espaciales-. Si efectuamos unas reglas de transformación (RT) sobre un ( $E_i$ ) determinado, entonces ha de ocurrir que las coordenadas (E/T) de ( $E_i$ ) y ( $E_n$ ) no sean iguales. Es decir, las reglas de transformación siempre implican un cambio temporal, aparte de otros cambios posibles en los personajes y sus relaciones.

Del mismo modo, las operaciones definidas por (RT) están ordenadas cronológicamente, siguiendo un riguroso orden de sucesión en el que puede ocurrir la *simultaneidad* de dos operaciones -o reglas:

<b>orden sincrónico/orden diacrónico</b>	
(simultaneidad)	(sucesión)

Las (RT) serán, por tanto, un conjunto de reglas definidas en un ( $E_i$ ) y ordenadas en una sucesión temporal, dentro de la cual las diferentes reglas se distribuyen según un orden cronológico y, ocasionalmente, simultáneo. La coordenada temporal de las (RT) será equivalente a la diferencia entre  $(E/T)_i$  y  $(E/T)_n$ , siendo esta diferencia mayor que 0 (el transcurso de tiempo es indispensable en el acontecimiento).

De acuerdo con esto, para definir un acontecimiento debemos organizar un diagrama descriptivo que dé cuenta de los tres niveles: *selección, relación y transformación*. Los dos primeros niveles se

reflejarán en haces de rasgos, similares a los ya expuestos. Las transformaciones, por el contrario, se representarán según una "fórmula" sistemática compuesta de operaciones comunes a varios relatos. Por supuesto, para la definición de estas fórmulas de transformación habría que desarrollar un lenguaje formal específico<sup>17</sup>, y descifrar las diferentes operaciones -introducir personajes, suprimir, enfrentar, perseguir, huir...- que intervienen en los relatos.

En el nivel de selección debemos caracterizar los elementos constituyentes -P, E/T- morfológicamente. En este primer nivel se incluye la elección de elementos nacionales, razas, ambientaciones locales, etc., que constituyen un primer criterio de identificación de un grupo de personajes concreto. Será aquí significativo el hecho de que el personaje sea, por ejemplo, negro en Georgia durante la postguerra civil. O que el autor seleccione personajes y coordenadas espacio-temporales ajenas a su propio contexto espacio-cultural, compartido éste con el oyente/lector más inmediato. Tal es el caso, por ejemplo, de la literatura "escapista", donde se recurre a lugares y/o épocas remotas e irreconocibles para el oyente/lector (un buen ejemplo lo constituye el relato de Robert Coover, "The Magic Poker").

En el nivel de relación, los elementos se describirán según su "parentesco" con los demás personajes, y según la función que cumplen en la dinámica del acontecimiento. Las relaciones entre personajes se conciben básicamente como binarias, si se establecen entre dos, o ternarias, si se verifican entre tres personajes. Las relaciones que aparecen como más complicadas en realidad han de componerse de estos dos tipos de relaciones básicas. Las relaciones binarias se pueden concebir como relaciones de complementariedad o de oposición. Estos dos grandes apartados incluyen un número indeterminado de posibles variantes: por ejemplo, complementariedad filial, matrimonial, de negocios, etc.; de igual modo, oposición filial, matrimonial... Todo parece apuntar a la posibilidad de que un personaje X sea a la vez complementario y opuesto de otro Y; o complementario de Y y opuesto de Z. Es decir, un personaje está sujeto a una serie de relaciones establecidas según los criterios anteriores, varias de las cuales pueden ser simultáneas -y en apariencia "contradictorias". Presumiblemente una de estas relaciones será la característica distintiva del personaje en el acontecimiento (*función del personaje* en la dinámica del acontecimiento). Para concluir, recordaremos que los personajes de un relato se caracte-

17 Recordemos que Propp (1979) define las funciones con un lenguaje arbitrario y formal.

rizarán por una serie de rasgos distintivos en cuatro niveles, algunos de los cuales serán "pertinentes" frente a otros personajes.

Se puede afirmar que es condición indispensable del relato el *contener la historia de un acontecimiento*; fenómeno que se define como el conjunto de reglas que generan un *contexto* (con personajes y E/T), sobre el cual se verifica una *transformación* cuyo resultado será un (E). El acontecimiento tiene, por tanto, carácter de sucesión de estados diferenciados, que se registra como consecuencia de -o determinada por- la ejecución de unas (RT) sobre un (E.). Por fin, recordar que el paso del *acontecimiento* a la *historia* implica la intervención de todo un nuevo grupo de reglas (*desorganizativas*) que efectúan la transformación (o, como antes se dijo, "interpretación") que permite el paso del primero a la segunda.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA

- AGUIAR e SILVA, V. M. de (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid: Gredos.
- BAL, M. (1987), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R. (1984), "Introducción al análisis estructural de relato", En Barthes & Greimas (eds.)
- BARTHES, R., GREIMAS, A.J. et al. (eds.) (1984), *Análisis estructural del relato*, Puebla: Premiá. (Traducción de *Communications*, 8, 1966).
- CULLER, J. (1975), *Structuralist Poetics*, London: Rouledge & Kegan Paul.
- DOLEZEL, L. (1976), "Narrative Semantics", *PTL (A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature)*, 129-151.
- DUCROT, O. & TODOROV, T. (1983), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Siglo XXI.
- ECO, U. (1981), *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen.
- GREIMAS, A.J. (1970), *Du Sens*, París: Editions du Seuil.
- GREIMAS, A.J. (1984), "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en BARTHES & GREIMAS (eds.) (1984).
- HENDRICKS, W.O. (1976), *Semiología del discurso literario*, Madrid: Cátedra.
- JAKOBSON, R. (1983), *Lingüística y poética*, Madrid: Cátedra.
- KRISTEVA, J. (1974), *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen.
- LOTMAN, Y.M. (1982), *La estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.
- MORA, G. (1985), *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamerica*, Madrid: Jose Porrúa Turanzas.
- PAVEL, T.G. (1973), "Some Remarks on Narrative Grammars", *Poetics*, 8, 5-30.

- PRINCE, G. (1982), *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin: Mouton.
- TODOROV, T. (1969), *Grammaire du Décaméron*, The Hague: Mouton.
- TODOROV, T. (1984), "Las categorías del relato literario", en Barthes & Greimas (eds.).
- TOOLAN, M.J. (1988), *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, London & N. York: Routledge.
- VAN DIJK, T.A. (1971), "Some Problems of Generative Poetics", *Poetics*, 2, 6-35.
- VAN DIJK, T.A. (1984), *Texto y contexto*, Madrid: Cátedra.
- VOLEK, E. (1985), *Metaestructuralismo*, Madrid: Fundamentos.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGUIAR & SILVA, V. M. de (1982), *Teoría de la Narrativa*, Madrid: Cátedra.
- BAL, M. (1987), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R. (1984), "Introducción al análisis estructural de textos", en Barthes & Greimas (eds.).
- BARTHES, R., GREIMAS, A.J. et al. (eds.) (1984), *Análisis estructural del relato*, *Poética* (Traducción de Communication 2, 1984).
- COLLIER, J. (1973), *Structuralist Poetics*, London: Routledge & Kegan Paul.
- DOLEZEL, J. (1976), "Narrative Semantics", *YLT (A Journal for Descriptive Poetics and Theory in Literature)*, 139-151.
- DUROOT, O. & TODOROV, T. (1983), *Discoursos semióticos de las categorías del relato*, Madrid: Siglo XXI.
- ECO, U. (1981), *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen.
- GREIMAS, A.J. (1970), *De sems*, Paris: Éditions du Seuil.
- GREIMAS, A.J. (1984), "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en BARTHES & GREIMAS (eds.) (1984).
- HENDRICKS, W.O. (1978), *Semiología del discurso narrativo*, Madrid: Cátedra.
- JAKOBSON, R. (1945), *Lingüística y poética*, Madrid: Cátedra.
- KRISTEVA, J. (1974), *El mito de la poesía*, Barcelona: Lumen.
- LOTTMAN, Y.M. (1981), *La estructura del texto narrativo*, Madrid: Lumen.
- MORA, G. (1980), *En torno al cuento de la teoría general y de la poética*, en *Requisitos*, Madrid: José Porrúa Toranzo.
- RAVELL, T.O. (1973), "Some Remarks on Narrative Grammar", *Poetics*, 2, 36-40.