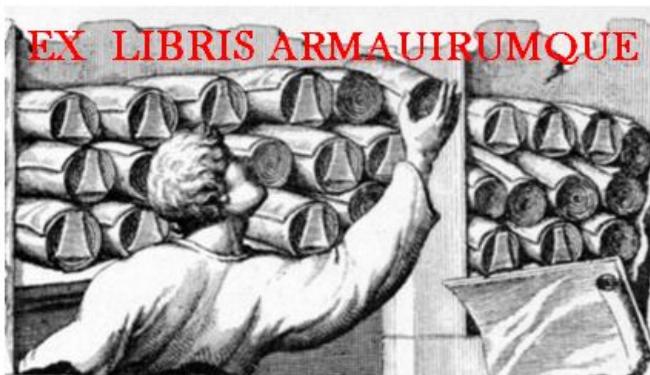


D. Villanueva (coordinador)

M. C. Bobes, M. A. Garrido, D. Oller,
J. M. Pozuelo, R. Senabre, J. Talens

Curso de teoría de la literatura



Taurus
Universitaria

Lingüística y Filología



Una editorial del grupo
Santillana que edita en:

ESPAÑA	MÉXICO
ARGENTINA	PERÚ
COLOMBIA	PORTUGAL
CHILE	PUERTO RICO
EE. UU.	VENEZUELA

TAURUS EDICIONES

© 1994, M.^a del Carmen Bobes Naves, Ricardo Senabre Sempere, José M.^a Pozuelo Yvancos,
Darío Villanueva, Jenaro Talens Carmona, Miguel Á. Garrido Gallardo, Dolors Oller

© 1994, Santillana, S. A.

Elfo, 32. 28027 Madrid

Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.
Beazley, 3860. 1437 Buenos Aires

Aguilar, Altea, Taurus Alfaguara, S. A. de C. V.
Av. Universidad, 767, Col. del Valle
México, D.F. C.P. 03100

ISBN: 84-306-0259-3

Depósito Legal: M. 35.466-1994

Printed in Spain

Diseño de cubierta: Zimmermann Asociados, S. L.

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida,

ni en todo ni en parte,

ni registrada en, o transmitida por,

un sistema de recuperación de información,

en ninguna forma ni por ningún medio,

sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético,

electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro,

sin el permiso previo por escrito de la Editorial.

IX. TEORÍA DE LA NARRACIÓN

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
Universidad de Murcia

1. LA UNIDAD NARRATIVA

La cultura humana está plagada de narraciones. A menudo estamos acostumbrados a concebir el narrativo como uno de los tres géneros literarios y nuestra relación de estudio con la narración suele tenderse por el puente de la novela o el cuento, que son por lo demás los géneros literarios de mayor consumo y éxito en la actualidad. Sin embargo, por muy grande que sea el volumen de novelas y cuentos que se publica en las diferentes literaturas, ocupa un lugar cuantitativamente muy reducido en relación con el contacto que las gentes, de cualquier condición, edad o cultura, tienen con la narración. Reportajes periodísticos, cómics, películas, crónicas, chistes, canciones, suelen apoyarse en, o simplemente ser, narraciones. Vivimos en una galaxia narrativa. Y siempre ha sido así. Incluso puede decirse con H. Weinrich [1987] que «al principio era la narración». Todas las culturas, en las importantes tradiciones orales (porque lo que ahora llamamos literatura ha estado durante siglos vinculada a la oralidad), se han nutrido de narraciones. La transmisión de los mitos, los textos religiosos, incluso la legislación, se vertía en textos narrativos durante siglos. Y la narración ha constituido la base de la literatura épica, de la inmensa tradición oral de la fabulística, leyendas, de la poesía misma que ha tenido muchas realizaciones narrativas (romances, poemas mitológicos, buena parte de cualquier poema guarda un fundamento narrativo: cuenta una historia por mínima que sea...).

Pero ¿qué decimos cuando hablamos de «narración» o de «relato»? ¿Por qué podemos calificar igualmente como narrativos una película de Hitchcock, un cuento de Chéjov, el romance del Conde Arnaldos, un culebrón televisivo o el chiste que nos contaron. La teoría de la literatura abrió una renovación de los estudios humanísticos cuando se planteó ese nuevo objeto de estudio: la *narración en sí misma*, que constituye la unidad que estudia una importante rama, no limitada a la literatura, que los estructuralistas franceses denominaron *narratología*. Esta «ciencia de los relatos», obviamente, también ha influido mucho en los estudios literarios. Hay muchas posibilidades de hablar de los géneros narrativos: el origen de la novela, sus relaciones con la épica, el cuento como género literario, e innumerables son las cuestiones de estilística de cada género narrativo. Formidables libros como los de Scholes-Kellog [1966], Albérès [1962], M. Robert [1972], Baquero Goyanes [1970] o el clásico de R. Girard [1961], se ocupan de los géneros narrativos en esa dirección de formas, trayectorias históricas, estilos, tradiciones, estructuras... Pero una teoría de la narración, al modo como la desarrollaremos aquí, ofrece un ángulo diferente. Su planteamiento es teórico-general y ambiciona establecer cuáles son los elementos que *toda* narración ofrece y que pueden ser el fundamento analítico de cualquier relato, en cualquier tradición narrativa y en sus diferentes medios y formas de desarrollo. Novelas, cuentos, poemas épicos, fábulas mitológicas, por referirnos solamente a la narración literaria,

tienen en común ser *narraciones*. Por otra parte, investigaciones procedentes de la sociolingüística como la que llevó a cabo Labov [1972] sobre ejemplos de narrativa oral no literaria de los negros del barrio neoyorquino de Harlem, mostraron la posibilidad de trazar una estructura relativamente constante en todas las narraciones, que M. L. Pratt [1977: 50 y ss.] utilizó para defender la tesis de que la *literariedad* no podía basarse en formas y estructuras, puesto que las narraciones no literarias y las literarias compartían muchos rasgos comunes y coincidían en buena parte de aquellos que habían servido a los formalistas para su discriminación de lo literario.

Preguntarse acerca de esa nueva unidad común a todo relato, su *narratividad*, significa por lo demás recuperar el punto de vista con el que se constituyó, y con ese nombre, la *Poética* de Occidente. La de Aristóteles, en efecto, dio nombre y estableció distinciones que han estado en la base teórica de los formalistas rusos. Entre las conceptualizaciones que debemos a Aristóteles y que se han proyectado posteriormente sobre la narratología, ninguna más importante que el concepto de *fábula* (*μῦθος*), que es la «estructuración de los hechos» [*Poética*, 1450a: 15, 1450a: 32-33] que el poeta hace. En otro lugar se refiere a la fábula como «composición de los hechos» [*ibidem*, 1450a: 35]. Sea «composición», sea «estructuración», que son los términos con que García Yebra [1974] traduce los griegos *σύυθησιν*, *σύστασις*, respectivamente, la fábula, que es el elemento más importante de la tragedia y de la epopeya, se refiere a la labor de ordenación, de estructuración, de composición que el poeta dramático o el poeta épico lleva a cabo. Precisamente la poética se define desde el comienzo como el arte que enseña «cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien» [1447a: 9-10].

Es muy importante para una teoría de la narración que el concepto de *fábula* sea común e indistintamente utilizado por Aristóteles para referirse a la composición trágica y a

la épica, por cuanto según escribe en otro lugar de la *Poética* [1448a: 21-24] es posible imitar las cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar) o en forma dramática, con personajes actuantes. Es más, cuando describe las propiedades de la fábula y da consejos a los poetas sobre el modo de estructurarlas, cuando se refiere a su carácter unitario y en otros muchos pasajes, está considerando una misma doctrina para la epopeya y para la tragedia, que tienen rasgos diferenciales, pero se asemejan en el modo unitario de estar compuestas su fábula o «estructuración de los hechos». Es clave a este respecto el fragmento 1459a: 18-25, dedicado a definir la unidad de acción de la epopeya, en que Aristóteles dice: «En cuanto a la imitación narrativa y en verso, es evidente que se deben estructurar las fábulas, como en las tragedias, de manera dramática y en torno a una acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio».

Según estos textos citados, y otros muchos que podrían alegarse, podemos establecer un par de conclusiones de importancia para una teoría de la narración: 1) la composición de una acción, la estructuración de los hechos no es exclusiva de la diégesis, de la narración, se da también en las formas dramáticas; y 2) una cosa son siempre los hechos, los eventos, los sucesos, y otra es su composición, la estructura, orden o fábula a que dan lugar. Hay una distinción clara entre fábula y suceso. Incluso una misma acción puede ser ofrecida bien dramáticamente, bien narrativamente, pero ambas son objeto de la poética, dedicada, pues, a lo que podríamos llamar la «ordenación artística de los hechos», su composición, para producir el placer que le es propio a cada modalidad. La fábula es, pues, «un referente bien articulado y autónomo, una invariante representable mediante muchas variables; de ahí las posibles transposiciones de un tipo a otro de realización» (narrativo o dramático).

[Segre, 1985: 299]. Aristóteles ha concebido una unidad superior a sus formas modales que es la base de toda poética. Existe un qué (los hechos) y un cómo (la composición o estructura artística a que da lugar). Esta última es el objeto de la poética.

2. HISTORIA Y DISCURSO EN NARRATOLOGÍA

La teoría de la narración ha establecido según esta tradición una importante distinción entre *historia* y *discurso*, que funciona como la frontera interna más difundida de la narratología. Es una frontera que supera el ámbito narratológico y es inherente a la actividad lingüística, según podemos entenderlo a partir de las siguientes palabras de E. Benveniste:

«La lengua reproduce la realidad. Esto hay que entenderlo de la manera más literal: la realidad es producida de nuevo por mediación del lenguaje. El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y la experiencia del acontecimiento. El que oye capta primero el discurso y a través de este discurso el acontecimiento reproducido» [Benveniste, 1966: 26].

El acontecimiento (historia) en el acto comunicativo, para quien habla y para quien escucha, renace siempre en forma de discurso. El discurso crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento. G. Genette [1966: 202] liga esta distinción a la que se dio en la clasicidad entre *mimesis* y *poiesis*. La imitación de la realidad adviene en literatura en forma de *poiesis*, creación artística del discurso. Por ello la poética es ciencia de los discursos.

Pero aunque esto sea así, la distinción historia/discurso se ha mostrado operativa para la teoría narratológica, a partir del interés que los formalistas rusos tuvieron, como veremos luego, en el análisis de los constituyentes de contenido, de los elementos que componen una historia, de sus *motivos* y de las distintas ordenaciones y estructuras de motivos que

podían hacerse en un relato. Por ello Tomachevski retoma conceptos aristotélicos y establece una distinción que se ha situado en el origen de la moderna teoría de la narración: la que se da entre *trama* y *argumento*:

«Llamamos *trama* al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática siguiendo el orden natural, o sea, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos o introducidos en la obra. La trama se opone al argumento (*szujet*), el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta, en cambio, su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan... En esta perspectiva la trama se muestra como el conjunto de motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra... En una palabra, la trama es lo que ha ocurrido efectivamente, el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido» [Tomachevski, 1925: 202-205]¹.

Para Tomachevski, el «argumento» (*fabula* en Aristóteles) se identifica con la construc-

¹ Hay un problema terminológico, derivado de que Tomachevski emplea el término *fábula* para referirse al conjunto de los hechos y el de *szujet* para su ordenación artística, que es a lo que Aristóteles había llamado fábula. Se complica más el problema terminológico cuando en la deficiente traducción al español de la *Antología* de Todorov [1965] se ha traducido el término *fábula* según lo emplea Tomachevski por *trama*, cuando es común emplear en español este término para la estructura o entramado de acciones, esto es, para su opuesio en la dicotomía de Tomachevski. El problema se hace mayor cuando otras traducciones españolas de tratados de narratología reservan *trama* para lo que Tomachevski llama argumento (*szujet*), otras veces lo llaman *intriga*. Pero el problema no tiene solución fácil, porque un mismo término como el italiano *intreccio*, que se corresponde en las obras de C. Segre con el de *szujet*, unas veces es traducido en español por “intriga” y otras veces por “trama”, con lo que el laberinto es ya total. Por ello hemos optado en cada caso por explicar el concepto y poner entre paréntesis el término escogido para él por cada autor. El lector puede salvar estos problemas con el uso de buenos diccionarios sobre estas cuestiones, como el general de Marchese-Forradeillas [1986] o el específico de C. Reis [1987].

ción artística que el lector oyente tiene ante sí. Una misma trama, por ejemplo la historia de un asesinato, puede ser objeto de discursos diferentes. La historia tiene siempre un orden lógico-causal y cronológico que podríamos indicar así: móvil + preparación del asesinato + encuentro con la víctima + disparo + descubrimiento del cadáver por la policía + investigación. Todos los *motivos* (unidades mínimas que hemos convertido en sumandos) de esta historia siguen ese orden lógico del acontecimiento tal como se ha producido. Pero una novela, un discurso, una narración puede presentar los hechos con un *sjuzet* diferente, con una estructura de interés que haga que la narración comience con el encuentro del cadáver, continúe en un *flash-back* con los antecedentes o móviles del crimen, vuelva a la investigación policial, etc. El narrador presenta esa historia de un modo, con un orden temporal, focalizando desde un ángulo, etc.; hace una construcción u ordenación de esos hechos.

Aunque, según pudimos defender en otro lugar [Pozuelo, 1988a: 230], es el discurso, la ordenación de los hechos en una narración, el objeto de mayor interés para una crítica literaria, la narratología ha desarrollado dos líneas de investigación: la narratología de la historia y la del discurso, precisamente porque en su origen en los formalistas rusos hubo mucho interés por los motivos nucleares, por las unidades que componían una historia; también porque la dirección más lingüístico-semántica de la narratología (que representan las obras de Greimas y sus discípulos) vio en la hipótesis de unas figuras de contenido, de unas funciones semánticas comunes a muchos relatos de diferentes culturas, una vía de investigación privilegiada para las hipótesis estructuralistas de sustancias de contenido universales de las que los relatos míticos —y su semejanza con folclóricos y literarios— serían una manifestación.

Esta doble repartición historia-discurso ha organizado el estudio narratológico del siguiente modo: si definimos una narración

como «alguien cuenta una historia a alguien», obtenemos dos elementos: el uno, la historia, define el material-objeto y podemos definirla siguiendo a M. Bal [1977: 14] como una serie de acontecimientos ligados de una manera lógico-causal, sujetos a una cronología, insertos en un espacio y causados y/o sufridos por actores-personajes. La «actividad de contar» o narración, el modo de presentar esos hechos (perspectiva elegida, temporalidad adoptada en su presentación al lector, etc.), pertenecen al discurso, que impone desde una *selección* de los acontecimientos hasta una disposición de interés según los fines del narrador y una elocución concreta. Esta distinción es operacional, metodológica, puesto que la narración sólo existe como tal en la actividad discursiva, de enunciación, el relato, que comprende, como unidad superior a historia y discurso. Por ello C. Segre [1974], primeramente, y G. Genette [1983], después, con diferente terminología, han reescrito la dicotomía historia/discurso: Genette en una trilogía que distinguiría al relato (narración) como objeto superior que comprende una historia y su ordenación discursiva. C. Segre [1974: 24], luego de hacer una crítica a los distintos modelos de repartición, propone un esquema cuatripartito: *discurso*, *intriga*, *fábula* y *modelo narrativo*. El discurso en Segre es el concepto de globalidad textual significante, el enunciado lingüístico que contiene una *intriga* u ordenación de los hechos, una *fábula* o conjunto de acontecimientos sometidos a aquella ordenación y un *modelo narrativo*. Este último concepto, sobre el que volveremos, es clave para los estudios narratológicos, pues implica que toda narración se desarrolla dentro de una lógica de acción y de un nivel de generalización que hay que tener en cuenta, puesto que no todos los relatos responden al mismo modelo y pueden constituir un mismo *corpus*. Hay diferentes *corpus* y según sea su modelo narrativo trae implicados unos conceptos clave y una lógica de acción concreta, no siempre extrapolable a otros *corpus*, extrapolación que lamentablemente se ha he-

cho con el «modelo narrativo» de Propp a textos literarios insertos en una lógica y un horizonte semántico muy diferente al del cuento de hadas [Segre, 1985: 112-128].

Veamos el desarrollo de algunas teorías y modelos del análisis de la narratología de la historia. Comenzaremos por los sucesos o acontecimientos objeto de la narración. Analizaremos después el otro elemento de la historia: los actores-personajes.

3. HISTORIA: LOS ACONTECIMIENTOS

Toda narración refiere una serie de acontecimientos ligados entre sí. Implica la dimensión del tiempo, pero para una narración no basta con la simple sucesión. Debe haber otra forma de conexión entre el acontecimiento que precede y el que le sigue. Ya decía Aristóteles que en las fábulas bien construidas los hechos no sólo vienen unos después de los otros, sino unos a consecuencia de los otros. Pero también es cierto que estamos acostumbrados a ordenar la experiencia en acontecimientos que no siempre responden a una secuencia. Agrupamos la experiencia en torno a núcleos centrales, a parcelaciones de la realidad, por metonimias, por contigüidades no siempre secuenciales: comer, amar, morir, trabajar, divertirse, tener suerte o desgracias, están en nuestra existencia mezcladas. Incluso el recuerdo de algo tan secuencial como un viaje podemos tenerlo en fragmentos agrupados de modo no secuencial, sino por ciertas etapas o sucesos clave: partida, llegada, avería, encuentro con los amigos, subida a aquella ermita, regreso, etc. Incluso si contamos ese viaje podemos omitir muchos de estos *motivos*, seleccionar otros y si repetimos la narración a otros oyentes, quizá los motivos seleccionados sean otros, en función de las circunstancias o del interés y personalidad, grado de confianza con los oyentes, etc. Un tema narrativo, viaje, podemos subdividirlo en muchos *motivos*. Para la teoría de la narración hay dos elementos de interés o cuestio-

nes básicas: la constitución de motivos o unidades mínimas de un suceso o acontecimiento y el modo como estos motivos ligan entre sí para convertirse en relato, en serie ordenada.

Fueron los formalistas rusos quienes se interesaron de modo particular por ambas cuestiones. Recogieron una larga tradición de estudios de folcloristas eslavos, como Veselovski, quien define el motivo como «la unidad narrativa más simple, que responde a exigencias del intelecto primitivo o de la observación cotidiana» [Veselovski, 1913: 290]. Se trata de aislar elementos nucleares, fundamentales de toda acción humana, que reproducen una experiencia atávica. Tomachevski [1928] aplica este concepto de motivo en una dimensión no arquetípica sino semántico-literaria y formal. Entiende que mediante la descomposición de la obra en partes temáticas al final llegamos a las partes no descomponibles que son núcleos básicos de su tema: «Vino la tarde». «El héroe murió». «Llegó la carta», etc. Él y paralelamente otro gran formalista, Sklovsky, se interesaron por describir la composición narrativa como unos procedimientos de ligazón de motivos, de encadenamiento, ensartamiento, cruce, construcción en anillo, etc. Algo parecido al «montaje» cinematográfico que tanto interesó a los formalistas [V. Sklovsky, 1929; C. Segre, 1985: 113].

Tal descomposición de un tema o de un suceso en unidades mínimas responde a un principio de experiencia. Lo hacemos constantemente cuando resumimos y sobre todo cuando parafraseamos el contenido de algo. Del *continuum* de una historia aislamos una serie de hechos y hablamos sobre ellos, introduciendo en nuestro lenguaje denominaciones, resúmenes, abstracciones, que se desarrollan en un *nivel de generalización* mayor. Aislar un motivo es establecer la paráfrasis de una parcela de contenido de un suceso, de un texto, etc. C. Segre se ha detenido en la importancia de *las paráfrasis* (aclaraciones, glosas, resúmenes de un contenido) como fundamento básico del mecanismo que permite una narratología de la historia y en particular de

los contenidos, acontecimientos, sucesos de un relato [Segre, 1985: cap. 3]. Las paráfrasis se hacen a distintas escalas de generalización. Puedo en dos frases contar cómo ha sido mi verano: aíslalo lo que me parece más importante o simplemente pertinente al efecto. También puedo hablar sobre ese verano durante quince minutos.

Un folclorista ruso, V. Propp, siguiendo la tradición del análisis de los motivos y en el marco de la búsqueda de contenidos arquetípicos y de una tipología del cuento, hizo unas paráfrasis del contenido de cien cuentos de hadas recogidos de la tradición oral por Afanesiev. Al realizar esas paráfrasis observó que todos los cuentos analizados repetían ciertos motivos y que además la sucesión de esos motivos constantes, invariantes, no era anárquica o caprichosa, sino que respondía a un modelo narrativo. Construye a partir de ahí su *Morfología del cuento* [1928], que ha sido fundamental para las investigaciones narratológicas, y que pretende además de definir el número de los elementos constantes o invariantes del *corpus*, su «morfología», diríamos hoy su «gramática», el modelo de su organización narrativa.

Propp da un salto de gigante respecto a la simple tipología de *motivos* de folcloristas anteriores. Introduce el concepto de *función* que define como «la acción de un personaje definida desde el punto de vista del desarrollo de la intriga» [Propp, 1928: 33]. Dado que en distintos cuentos una misma acción, por ejemplo «prohibición», es atribuida a personajes diferentes, lo fundamental es definir esas acciones invariantes, qué *hacen los personajes* y no quién lo hace o cómo. Llega de ese modo a establecer que los elementos constantes, permanentes, invariantes, del cuento son las funciones de los personajes. Y que el número de funciones o acciones con influencia en la intriga, en el cuento maravilloso ruso es muy limitado: treinta y una funciones (del tipo de: *alejamiento, prohibición, transgresión, fechoría, desplazamiento del héroe, combate, victoria, reparación*, etc.).

Pero Propp no se limita a esta tipología, que investigadores posteriores han querido extrapolar llevándola a otros cuentos, sino que establece que hay un modelo narrativo, que llama «modelo arquetípico» [*ibidem*: págs. 118-122], que rige la sucesión de las funciones y un ámbito de libertad en su desarrollo muy limitado.

Los estructuralistas franceses vieron de inmediato las posibilidades de una extensión de la teoría de Propp a una gramática del relato, estableciendo que otros muchos relatos, no sólo maravillosos y de otras culturas, sino también literarios, podían analizarse siguiendo pautas semejantes. A. J. Greimas, en su *Semántica estructural* [1966], reformula las tesis de Propp buscando un modelo estructural, semántico, de sustancia del contenido. Reduce a veinte las treinta y una funciones de Propp y las organiza en modelos binarios.

T. Todorov realiza en su *Gramática del Decamerón* [1969] otro intento de extensión de las hipótesis de Propp a *corpus* bien diferentes. Pese al título del libro, lo que Todorov plantea es una gramática general del relato, de todo relato, siendo los cuentos de Boccaccio el material-objeto que le permite articular un modelo descriptivo desde la hipótesis de que «cada cuento particular no es más que la realización de una estructura abstracta, una realización que estaba contenida, en estado latente en cada una de las realizaciones posibles» [Todorov, 1969: 35]. Pero el modelo de Todorov, que recoge una serie de relaciones lógicas y sintácticas entre las frases a las que reduce cada cuento, termina por ser una serie de fórmulas que traducen una paráfrasis, solamente que formalizada, de los contenidos del cuento. Es un modelo descriptivo y taxonómico, no una gramática, aunque su modelo permite sintetizar el contenido de un relato utilizando las principales categorías de la gramática. Los personajes serían sujetos u objetos de la acción, es decir, agentes o pacientes, y sus acciones serían verbos, del mismo modo que sus cualidades, adjetivos o sustantivos, según lo sean sustanciales o accidentales.

Su modelo ha permitido una representación formalizada de las secuencias de una narración, pero tiene mucha más virtualidad descriptiva que proyectiva, por lo que no es universalizable en el nivel de las frases y acciones que propone, aunque sí ofrece la posibilidad de una descripción sistemática de las frases narrativas fundamentales en el contenido de una historia.

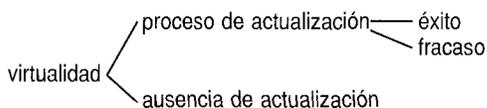
De las realizaciones de la narratología de la historia, para el análisis de los acontecimientos, las dos aportaciones más importantes se deben a Brémond y a Barthes. Brémond es importante porque propone un modelo narrativo diferente al de Propp. El de éste era un modelo cerrado, establecía una estructura fija y no tenía en cuenta realizaciones posibles fuera de las ocurrencias del *corpus*. Brémond, sin embargo, ha sentado las bases de un modelo narrativo general al proponer un sistema abierto de posibilidades que se realizan o no se realizan. Brémond [1966 y 1973] construye un modelo lógico de posibles bifurcaciones para cada punto de la historia. La unidad básica continúa siendo la función, pero las diversas funciones se agrupan en *secuencias*. La secuencia elemental se corresponde siempre con las tres fases obligadas de todo proceso:

a) Una función que *abre* la posibilidad del proceso en forma de conducta a observar o acción a cometer. Por ejemplo, «fechoría a cometer».

b) Una función que *realiza* esa virtualidad en forma de acontecimiento o acto. Por ejemplo, «fechoría».

c) Una función que *cierra* el proceso en forma de resultado. Por ejemplo, «fechoría cometida».

El modelo es el siguiente:



Las secuencias elementales, que tienen esta estructura de *lógica de posibles narrativos*, se

combinan entre sí para engendrar secuencias complejas, bien por encadenamiento, por enlace, por clave, por enlace, etc.

El intento de Brémond por ganar el espacio de libertad que el modelo de Propp no permitía está conseguido, pero a costa de tal grado de generalización que se hace aplicable a cada relato en su estructura elemental de frases, pero no serviría para el estudio de la fábula literaria en lo que tiene de intriga y de desarrollo de virtualidades no siempre lógicas. Se han intentado extrapolaciones al análisis literario, pero son bien pobres, porque las historias literarias, precisamente, tienen vinculados sus conflictos a nombres, acciones y deseos que no operan siempre según este modelo de conducta lógico-unilateral, que es rentable en términos de estructura básica, pero que tiene limitadas sus virtualidades crítico-literarias. C. Segre [1985: 126-128] advierte sobre los peligros de no tener claro, en las aplicaciones a textos literarios, el nivel de generalización y el *modelo narrativo* del que se parte.

La contribución de R. Barthes [1966] supone un ensayo de explicitación de lo que un relato tiene de causalidad, de encadenamiento, de ligazón de unas funciones con otras, que ya había sido punto del mayor interés para Aristóteles. Barthes se planteó qué lógica de *conexión* y qué jerarquía hacen que una serie de acontecimientos configuren un relato y no una mera sucesión continua de sucesos-motivos. ¿Cuándo un suceso es un acontecimiento, cuándo hace progresar la historia? La fórmula de la narración podría proponerse así: *post hoc, ergo propter hoc* (después de esto, luego por esto, a consecuencia de esto). En este marco Barthes distingue entre funciones *nucleares* y *catálisis*. Las primeras son las que hacen avanzar la intriga, las que resuelven cuestiones que afectan al desarrollo de las acciones posteriores. «El héroe declara por fin su amor a la chica», lo que tiene importancia para lo que viene después. Las *catálisis*, en cambio, son acciones que no son importantes para la intriga. Al contrario de las ante-

riores podrían suprimirse sin que la lógica narrativa del relato se viera afectada. Que el héroe fume un cigarrillo o no lo haga mientras espera a la chica podría ser una función *catá-lisis*.

Lo importante es que Barthes hace una interpretación de la estructura del acontecimiento en términos de la realización de un proyecto, de una acción que, como también Aristóteles proponía, tiene principio, medio y fin, progresa ligando los motivos en funciones de distinta jerarquía para su virtualidad naturalizadora a los ojos del lector. También S. Chatman [1978: 47-57] concibe de ese modo el estudio de los acontecimientos de una historia.

4. HISTORIA: LOS PERSONAJES

Resulta sorprendente lo poco que se ha avanzado en la teoría del personaje narrativo, que continúa siendo un lugar incómodo para la teoría, posiblemente por la dificultad de sistematización general para una realidad huidiza y singular como pocas. Las teorías del personaje narrativo oscilan entre dos grandes modelos: primero es el psicológico, que vincula el personaje y su caracterización a la esfera de la persona, de los atributos de identidad caracteriológica y de sus posibilidades. Pero esta caracterización que vincula personaje a persona únicamente puede dirimirse en los textos particulares, vinculándose a la teoría únicamente a partir de determinaciones estilísticas: el estudio de cómo la caracterización del personaje ha cambiado en el curso de la historia de la narrativa de Occidente, al modo como lo hacen R. Scholes y R. Kellog [1966: 201-259], que sitúan la frontera de su análisis en la diferencia del modo de caracterizar, por ejemplo, de Homero y de la narrativa que ha conocido la técnica del monólogo interior: Woolf, Joyce. La oposición sería entre una visión unilateral, externa, monolítica, y una visión compleja, multiperspectivística. El segundo modelo, el estructural-actancial,

renuncia explícitamente a concebir el personaje como entidad psicológica, personal, y lo concibe como agente, subordinado a la acción. Decía el Barthes estructuralista que la noción de personaje es secundaria y su lugar definido por la acción y el desarrollo de la intriga. Este segundo modelo corrobora de nuevo la poderosa convergencia del formalismo y estructuralismo con la concepción aristotélica de la narrativa. Aristóteles había destacado ya que lo fundamental era la ordenación de las acciones, la composición, la *fábula*, y concedía a los caracteres de la epopeya y la tragedia una posición ancilar respecto a aquélla.

En realidad si la teoría narrativa contemporánea ha privilegiado este segundo modelo es en gran parte porque podía organizar una sistematización, era susceptible de una teoría general que ha definido en sus límites de estatuto semiológico Ph. Hamon [1972], mientras que el modelo psicológico-personal se diluye en multitud de ocurrencias, sin posible articulación teórica que las agrupe.

Junto a treinta y una funciones, la morfología de Propp había establecido que los cuentos de hadas rusos reunían siete «esferas de acción», a las que continúa llamando personajes, pero que no se definen por su personalidad, sino por su función en la trama: son papeles, esferas de acción que pueden ser cubiertas o desempeñadas por muy distintos sujetos, del mismo modo que un mismo personaje puede desempeñar distintas funciones. Son: 1. El agresor, 2. El donante, 3. El auxiliar, 4. La princesa y su padre, 5. El héroe, 6. El mandatario, 7. El falso héroe.

A. J. Greimas [1966] propone la que ha sido su más influyente contribución a la teoría narrativa. Extiende el modelo de Propp, que estaba articulado sobre un *corpus* concreto, a un esquema *actancial* universal, capaz de proyectarse en cualquier relato. La noción de *actante* recoge su funcionalidad: se define por su papel en la acción y no por sus atributos psicológicos o personales, toda vez que cualquiera de los seis lugares actanciales puede ser cubierto por muy distintos actores o per-

sonajes. El modelo de Greimas es binario, recoge seis actantes básicos, pero repartidos en tres parejas de oposición que responden a los grandes papeles sintácticos propuestos por Tesnière: *sujeto/objeto* (el sujeto desea un objeto), *destinador/destinatario* (un destinador ha destinado el objeto a un destinatario; son, respectivamente, la instancia que promueve la acción del sujeto y el beneficiario de la misma), *adyuvante/oponente* (el sujeto es ayudado por unos adyuvantes y obstaculizado por unos oponentes).

La generalidad de este esquema lo hace útil en los términos de la sintaxis elemental, de las grandes fuerzas que gobiernan un movimiento narrativo, pero no lo hace útil para la multitud de personajes, contradictorios tantas veces, de la narrativa literaria.

El esfuerzo estructuralista tuvo, sin embargo, un beneficio notable: concebir al personaje como participante en la sintaxis del relato, y acabar con su heteróclita y lábil consideración personal, frente a la que habían reaccionado ya muchos escritores, singularmente los más comprometidos con renovación de estructuras narrativas. Fue proverbial el rechazo del *nouveau roman* francés a la categoría de personaje, del que llegaron a predicar, con ingenuo entusiasmo vanguardista, su muerte en la nueva narrativa. Robbe-Grillet reacciona contra lo que llama el «arcaico mito de la profundidad», del espesor psicológico, y N. Sarraute pretendía personajes anónimos, sin rostro, meros ejecutantes, como desarrolló muchas veces también la novela negra norteamericana [S. Rimmon-Kenan, 1983: 29-30].

Resulta muy difícil contraponer a una tipología elemental, de naturaleza funcionalista como la de Greimas, una alternativa teórica que sea válida como teoría general para los personajes de la novela. Se han hecho intentos de tipología estilística, como el que se basa en la contraposición de E. M. Foster [1927: 75] entre personajes *planos/redondos* (*flat/round*). Los primeros están contruidos en torno a una sola cualidad o rasgo dominante que los define y determina un sentido de ac-

ción muy unilateral. C. Bobes [1985: 141] ve de ese modo a don Álvaro de Mesía en *La Regenta*. Frente a éstos, los personajes *redondos*, para Foster, son complejos, ambiguos, tienen una vida más allá de la acción que han desarrollado en la propia novela. Ana Ozores y sobre todo Fermín de Pas responden a este segundo tipo.

Como advierte S. Chatman [1978: 125-147], una teoría del personaje en la novela no puede ser una construcción cerrada. Los personajes literarios precisan de una teoría abierta que contemple, junto a su autonomía respecto a su función en el desarrollo de la trama, un paradigma de rasgos, que no funciona como los paradigmas lógicos *in absentia*, sino *in praesentia*, sometidos a un código de referencias textuales agrupadas en torno a su nombre que naturaliza su presencia a los ojos del lector como seres vivos, más allá de las ficciones en que están inmersos y por encima de la acción que la trama les asigna en la economía del relato. Bajtin, pero también Ortega y Gasset, habían saludado la novela contemporánea como el lugar de desarrollo de la presencia autónoma de personajes que, como los de Dostoievski, no se dejaban atrapar por una conciencia externa y emergen problemáticos. El carácter abierto de una teoría del personaje narrativo la impone la propia naturaleza heteróclita del *corpus* posible de ocurrencias. Como indica C. Bobes [1985: 80], «la investigación sobre la psicología de las personas y los personajes de la novela sería un proceso de datos que conduciría siempre a las mismas conclusiones, y, sin embargo, la experiencia y la lectura nos indican que hay conductas que obedecen a motivos sin aparente conexión, que se superponen en la conciencia del personaje y lo llevan a situaciones que en principio pueden parecer inexplicables».

5. TEORÍA DEL DISCURSO NARRATIVO

Pero una narración no es sólo qué cosas ocurren a quienes les ocurren. Lo fundamen-

tal para una teoría literaria es el procedimiento por el cual el lector se entera de los acontecimientos, su disposición narrativa y su concreta elocución. Alguien cuenta una historia a alguien. La actividad de contar, la narración como construcción discursiva de un narrador, como elección de una retórica particular, es el lugar de análisis de la teoría del discurso narrativo. En ella contemplaremos tanto los pactos narrativos (que fijan las relaciones del «alguien que cuenta» con el que escucha o lee), como lo que podríamos llamar las «figuras de la narración», el procedimiento retórico de esa disposición y elocución narrativa: la focalización o punto de vista, la voz, la modalidad de discurso elegido y la temporalidad que administra dicha narración.

5.1. EL PACTO NARRATIVO

W. Booth dijo en su importante libro *La retórica de la ficción* [1961] que el autor de narraciones no puede escoger el evitar la retórica; solamente le es dado elegir la clase de retórica que empleará. En efecto, el discurso de un relato es siempre una organización convencional que se propone como verdadera. En el mundo de la ficción —y ése es uno de los datos de definición pragmática más atraídos— permanecen en suspenso las condiciones de «verdad» referidas al mundo real en que se encuentra el lector antes de abrir el libro. De entre las muchas aproximaciones y consecuencias que cabe hacer y deducir de esta suspensión de la realidad, nos vamos a interesar ahora por lo que en otro lugar llamé la contracción de un *pacto narrativo* [Pozuelo, 1978]. Este pacto es el que define el objeto —la novela, cuento, etc.— como verdad y en virtud del mismo el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se dan en la misma. Decir que Cide Hamete Benengeli no tuvo ninguna responsabilidad en el *Quijote* es hacer un flaco servicio como lectores a Cervantes. No hay novela que no invite al lector a aceptar una retórica,

una ordenación convencional por la que el autor, que nunca está propiamente como persona —quien escribe no es quien existe, decía R. Barthes—, acaba disfrazándose constantemente, cediendo su papel a personajes que a veces son muy distintos de sí.

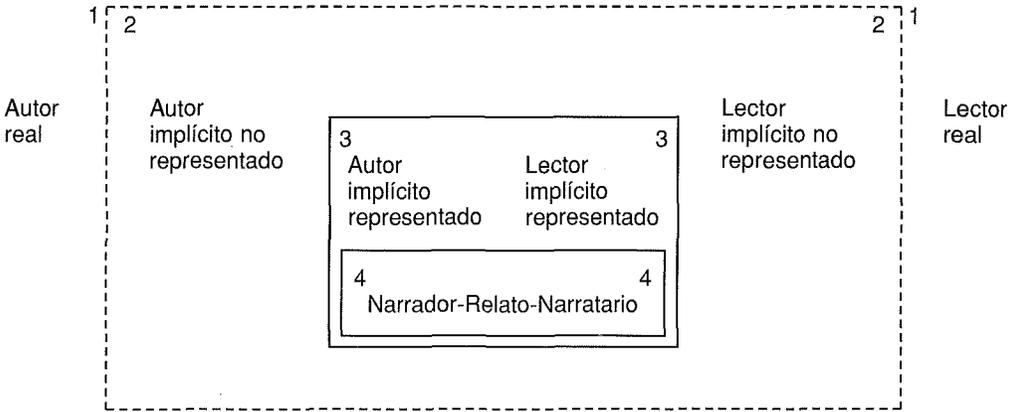
Entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica por la que la situación enunciación-recepción que se ofrece dentro de la novela es distinguible de la situación fuera de la novela. En la primera, la retórica discursiva distingue entre narrador y autor y entre autor implícito y autor real. Ello es posible en virtud de unos signos de la narración, immanentes al texto, por los cuales es necesario separar y no confundir a narrador con autor (quien da el libro). Igual ocurre en el plano de la recepción, donde es posible separar mi papel como receptor real del papel de los receptores que actúan dentro del texto como tales (narratarios).

Hay acuerdo en todos los tratadistas acerca de la distinción entre autor/narrador y actor/narratario. Tanto el autor real como el lector real no son identificables en ningún caso con el narrador y el narratario, que son quienes en el relato actúan respectivamente de emisor-receptor y cuya identidad textual no es extrapolable a su identidad real-vital.

Però el desarrollo de la teoría retórica-narrativa en los últimos años ha introducido otras categorías no siempre aceptadas por la generalidad de los tratadistas. La modificación principal ha sido la distinción, debida originariamente a W. Booth [1961] entre autor real/autor implícito. Por otra parte, en el plano de la recepción ha ocurrido una extensión semejante al introducir W. Iser [1976] la noción de *lector implícito* que coincide en lo sustancial con el concepto de *lector modelo* de U. Eco [1979] y con el «informed reader» de S. Fish [1970]. Quiere decirse que en un momento dado la primitiva distinción entre autor/narrador no se considera suficiente y fue necesario hablar de una distinción —bien que diferente— entre autor real y autor implícito. He marcado que se trata de una distinción diferente porque hay autores que argu-

mentan, no sin cierta razón, que tal distinción no tiene pertinencia narratológica; antes bien, arguyen, es una distinción que se proporciona en un nivel hermenéutico-general, externo a la retórica u organización narrativa del texto. Con el fin de aclarar al lector, en un capítulo de las características del presente, acerca de la

naturaleza de las diferentes distinciones categoriales, me propongo ofrecer un cuadro de los posibles pactos presentes en la comunicación narrativa, cuadro construido sobre el que adelantó Darío Villanueva [1984: 140] y que supone una ampliación y modificación parcial del ofrecido por mí en 1978.



En el cuadro he distinguido dos tipos de codificación, marcados por la diferencia de la raya discontinua/raya continua. Quiero decir que las instancias presentes en los niveles 1 y 2 (raya discontinua) no pertenecen a la codificación narratológica o a la inmanencia textual. Comprenderán presencias, tanto en el plano de la emisión como en el de la recepción, que implican una «interpretación» de naturaleza no formal. Igual puede decirse del lector real y del lector implícito no representado. Los niveles 3 y 4, en ambos planos, pertenecen en cambio a la codificación narratológica y por ello vienen enmarcados por una línea continua. Sus instancias lo son del texto mismo, sea cual fuere su interpretación, vienen decididos por marcas formales y no son susceptibles de modificación histórica una vez el texto ha sido codificado. Veamos brevemente la definición de cada categoría:

1. *Autor real-lector real*. Sean cuales fueren las determinaciones textuales hay una realidad empírica que con nombres y apellidos es el autor del texto. Tal autor en este nivel se

comporta como «quien existe» y su relación es la de producción de una obra que da a leer a otra instancia empírica, que es la del lector real, histórico. El análisis de las relaciones en este nivel es *sociológico* entre productor y consumidor. Es un nivel externo a la inmanencia textual.

2. *Autor implícito no representado-lector implícito no representado*. El autor implícito no representado es denominación que cubre la instancia creada por W. Booth [1961, capítulo III]. Sobre ésta se han ofrecido diferentes interpretaciones, porque para Booth el autor implícito es tanto el segundo-yo del autor [Booth, 1961: 67], que obedece a esa distancia irónica de ocultación, de desdoblamiento de su responsabilidad, como la «imagen del autor» tal como ésta puede ser deducida por la lectura: como indica C. Segre [1985: 19], «es el autor tal como se revela en la obra, depurado de sus rasgos reales y caracterizado por aquellos que la obra postula».

En el plano de la recepción es igualmente operativa y llena de acierto la distinción entre

lector real y *lector implícito*, si bien, como muestra Darío Villanueva [1984: 133-137], se hace igualmente necesaria una clarificación de lo que en la bibliografía aparece ambiguo. De ahí la ulterior necesidad de separar el lector implícito, en las acepciones de W. Iser o Eco, al que llamaremos lector implícito no representado, del lector implícito representado, y ambas del narratario.

Para la definición del lector implícito no representado nos sirve la caracterización que ofrece Iser del «implied reader». Es un lector que el texto necesita para su existencia y que el proceso de lectura va estableciendo, aquel que colma las presuposiciones, que llena los vacíos y extrae al texto de su indeterminación. *Grosso modo* coincide con el *lector modelo* de U. Eco [1979]. Es una estrategia textual que actualiza el contenido potencial.

3. *Autor implícito representado-lector implícito representado-narratario*. Dentro ya de la codificación narratológica —en línea continua en mi cuadro— estas dos categorías responden a instancias que el propio texto instaura y define como tales. El autor implícito representado puede ser definido como la figura que en el texto aparece como responsable de su escritura, como autor de la misma. Es Cide Hamete autor del *Quijote*, o Campuzano autor de *El coloquio de los perros* que lee Peralta. Es Durley, responsable de la escritura por la que conocemos *Justine*. Esta instancia representa el autor codificado o representado en el texto como tal autor. Son de su responsabilidad los comentarios explícitos de autor, sus sobrejustificaciones y todas aquellas ocurrencias de la voz del texto que revelan la presencia de una instancia diferente de la del narrador y en la que éste puede juzgar la actividad del contar o corregir incluso la perspectiva de aquél. En la mayor parte de los relatos es muy difícil la separación del «autor implícito representado» del narrador, puesto que lo más común es que esta oposición (que conviene mantener en el nivel teórico, puesto que ofrece ejemplos visibles de

personajes-autores) se halle *neutralizada* y sea el narrador el que ejerza la función del autor implícito representado. Pero el autor-compilador que aparece en *La familia de Pascual Duarte* es desde luego diferente de su narrador y Campuzano, autor del diálogo cervantino, no es ni Cipión ni Berganza, ni Cide Hamete es personaje identificable con el yo narrador del *Quijote*. El autor implícito representado queda definido, pues, como el responsable que el relato indica de la escritura-autoría del mismo; es un personaje diferente de esa «imagen de autor» del no representado y por supuesto de la del autor real.

En el plano de la recepción, el *lector implícito representado* es el lector inmanente que en el texto aparece como tal. Es el tú al que el texto está dirigido y con el que el yo (sea autor implícito representado o narrador) dialoga. Conserva como lector la memoria del relato y sólo puede conocer su desarrollo sometido a la linealidad del mismo. Peralta es lector implícito representado en *El coloquio de los perros*.

La dificultad estriba en distinguir al lector implícito representado del *narratario*, toda vez que Prince [1973] atribuye al narratario buena parte de las funciones que acabamos de reservar para el lector implícito representado: ser memoria del texto, responder a las pseudo-preguntas, etc.

Yo he preferido designar con *narratario* exclusivamente al receptor inmanente y simultáneo de la emisión del discurso y que asiste dentro del relato a su emisión en el instante mismo en que ésta se origina. El *nos* de la siguiente frase: «nuestros sueños infantiles se desvanecen y *nos* convierten tantas veces en un recuerdo inútil de nuestra propia imagen» implica un *narratario* —que no aparece como lector—, pero que actúa colaborando explícitamente en el plano de la recepción con el narrador.

También es verdad que en la mayor parte de los relatos la oposición lector implícito representado-narratario está neutralizada. Si apunto su diferencia, es porque en algunos relatos se ofrece nítida.

5.2. EL NARRADOR: FIGURAS DE LA NARRACIÓN

Narrar es administrar un tiempo, elegir una óptica, optar por una modalidad (diálogo, narración pura, descripción), realizar en suma un argumento entendido como la composición o construcción artística e intencionada de un discurso sobre las cosas. Ese discurso es la acción de decir, que en el relato es narrar. La narración y el narrador han sido por ello revelados como el principal problema del relato. Toda crítica de la narrativa, especialmente la angloamericana, con nombres desde H. James o Lubbock, Muir, Foster, Scholes, se centró siempre en la «composición» narrativa. Posteriormente la crítica francesa en la línea de T. Todorov y G. Genette, entre otros, ha sistematizado u ordenado metódicamente tales problemas discursivos en torno a cuatro grandes categorías que se corresponden con las inherentes a la actividad verbal discursiva: *a)* el aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador; *b)* la voz o registro verbal de la enunciación de la historia; *c)* el modo o tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia (*showing/telling*, narración/descripción, etc.); *d)* el tiempo o relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso o narración.

5.2.1. Aspecto o focalización

La pregunta que el aspecto fija es: ¿quién ve los hechos?, ¿desde qué perspectiva los enfoca? La aspectualidad recoge, por tanto, un viejo problema de la estructura narrativa también denominado foco de la narración o «punto de vista», que suscitó en la crítica angloamericana posterior a H. James una atención preponderante.

La «perspectiva», «foco» o «aspecto» es posiblemente el pilar fundamental de la estructura narrativa [vid. Baquero, 1970]. No puede extrañarnos por ello que cuando un se-

miólogo ruso como B. Uspenski intenta una «poética de la composición», dedique su libro monográficamente a glosar las implicaciones y aspectos de la perspectiva como elemento central de la composición [vid. Uspenski, 1973].

La focalización tiene muy diferentes desarrollos posibles. Cada novela puede adoptar un ángulo de visión diferente; es más, cada narrador en una misma novela —como en *El Cuarteto de Alejandría*— puede ofrecer la realidad desde una posición. Por ello el análisis narratológico ha prestado su mayor atención a las tipologías donde recoger las más comunes y desarrolladas posibilidades aspectuales. El lector puede verlas en su conjunto analizadas con mucho detalle en el libro de J. Lintvelt [1981: 116-176] o de modo más sucinto, pero pedagógico, en Van Rossum-Guyon [1970] y en C. Segre [1984: 85-102].

Para salvar la mezcla de criterios y limitarlos a la visión, T. Todorov recoge de J. Pouillon una tipología de tres términos: 1) lo que la crítica anglosajona llama narrador omnisciente y J. Pouillon «visión por detrás», que Todorov simboliza con la fórmula Narrador > Personaje (en ella el narrador dice más de lo que pueda saber ninguno de los personajes); 2) la que Pouillon llama «visión con», que Todorov simboliza con narrador = personaje (el narrador no ve más que lo que sabe tal personaje); 3) el relato objetivo o behaviorista que Pouillon llama «visión desde fuera» que responde en Todorov a la fórmula narrador < personaje (el narrador ve menos de lo que sabe cualquiera de sus personajes; sólo asiste a sus actos, pero no tiene acceso a ninguna conciencia) [vid. T. Todorov, 1966: 178-179].

G. Genette sigue a T. Todorov y Pouillon, sólo que rebautiza la trilogía añadiendo algunas precisiones. Para el primer tipo, el relato clásico omnisciente, G. Genette habla de relato no-focalizado o focalización-cero. El segundo tipo es denominado por Genette focalización interna (dentro de la cual distingue una focalización fija, de una variable, y otra múltiple, según sea uno, varios, o muchos perso-

najes los que aporten la visualización de la historia). Por último, el tercer tipo es llamado focalización externa, en que el focalizador ve a los personajes desde fuera, sin entrar en su conciencia; es el relato llamado «objetivo», popularizado por la novela negra [G. Genette, 1972: 206-207 y 1983: 48-49].

Pero esta tipología de los estructuralistas franceses hizo concebir una focalización o perspectiva demasiado *restringida* al campo visual y la visión o perspectiva es mucho más. Una mirada no es solamente una percepción mecanicista y espacial, sino que implica valores, juicios, perspectivas psicológicas, ideológicas, espacio-temporales, etc.

La estrecha relación entre *perspectiva* y discursos sociales de naturaleza ideológica, moral, política, etc., ha cobrado impulso a partir de las nociones de polifonía y dialogismo que incorporó M. Bajtin en diferentes estudios y singularmente en su *Poética de Dostoiévsky* [1963]. La perspectiva no se puede trazar como elemento aislado del plurilingüismo inherente al lenguaje de muchas novelas, en las cuales se ofrece una continua mezcla de voces y un proceso de estilización del hablar de otro, de la perspectiva del otro. El llamado por Bajtin «ángulo dialógico» o «posición semántica», que asume estilos y sociolectos, implica una dimensión ideológica, moral, de la perspectiva. Sobre estas bases, B. Uspenski propuso en *Poetics of Composition* [1973] que el fenómeno de la perspectiva era un fenómeno composicional de primer orden que afecta a muy diferentes niveles analíticos: el espacio-temporal, el psicológico, el fraseológico y el ideológico.

De las diferentes contribuciones que acabo de glosar bibliográficamente se puede seguir una serie de distinciones analíticas o tipologías de la focalización narrativa según diferentes facetas o niveles:

1. Según la relación con la historia, la focalización puede ser externa o interna. La focalización externa es aquella en que el *narrador-focalizador* permanece fuera de los

hechos narrados y no sometido a la información que éstos le suministran. Domina toda la visión y se corresponde con la llamada omnisciencia. Es la focalización adoptada comúnmente por las novelas de Galdós, de Fielding, de Dickens, de Balzac. La focalización interna es aquella en que el foco de emisión se sitúa en el interior de la historia, suele tomar la forma de *focalizador-personaje*, bien coincidiendo con el protagonista como en el *Lazarillo*, bien fluctuando en variables focos perspectivistas como en las novelas epistolares del siglo XVIII.

2. Según las coordenadas espacio-temporales distinguidas por Uspenski es posible, en términos espaciales, hablar de perspectiva restringida a un ángulo de observación limitado. En la primera, el focalizador se sitúa por encima de su objeto y puede observar diferentes objetos o eventos acaecidos en diferentes lugares. La focalización restringida al campo de dominio espacial de un personaje suele coincidir con la perspectiva interna y el focalizador sólo domina un fragmento de la realidad. En la descripción de la batalla de Waterloo de la *Cartuja de Parma*, Stendhal ha modificado su posición panorámica del comienzo de la novela y ofrece una visible restricción de la perspectiva a lo que el personaje Fabrizio puede alcanzar de la batalla; en cambio, el lector acompaña a Pierre Bezukov en la batalla de Borodino en *Guerra y Paz*, pero no se somete a las percepciones que Pedro alcanza, en tanto éste asume diferentes posiciones espaciales.

3. Uspenski habla de nivel analítico-psicológico, en tanto la perspectiva o percepción puede abarcar mundo interior y exterior o limitarse a una percepción sensorial, como la intentada por Robbe-Grillet al inicio de *La Jalousie*. En una misma novela un hecho puede ser mirado en su dimensión cognitiva objetiva y en la subjetiva, como ocurre con frecuencia en *Madame Bovary*, que fluctúa entre perspectiva objetiva y subjetiva.

4. El llamado por Uspenski nivel ideológico abre la focalización a dimensiones enor-

memente interesantes en tanto supone que toda posición es asimismo un valor, una concepción del mundo, una ideología [J. M. Pozuelo, 1986: 119-121].

5.2.2. *Voz y niveles narrativos*

La problemática en torno a la voz, esto es, ¿quién dice?, se ha identificado tradicionalmente con las llamadas personas narrativas: relato en primera persona, en segunda persona y en tercera persona. Pero, de hecho, hemos de establecer una primera constatación para evitar equívocos: el narrador en tanto tal es siempre sujeto de la enunciación y como tal no puede identificarse más que con la primera persona. Hay siempre un Yo narrativo, una persona que enuncia. Pero el problema de la voz reenvía de inmediato a la oposición entre el aspecto subjetivo y el objetivo del lenguaje. Toda palabra —y toda novela— es a la vez un enunciado y una enunciación. La acción del novelista es la emisión de una primera persona (la tercera persona se reescribiría: «Yo digo que X dice...»). Pero el novelista cede su voz al admitir también enunciaciones, lo que Austin llamaba actos performativos, esto es, la novela es un discurso con actos de enunciación en su interior. Es aquí donde se introduce la problemática de la voz narrativa.

Lo primero que habrá que advertir es que no existe una simetría entre voz narrativa y persona gramatical. Cuando en la crítica de la novela se habla de primera (yo), segunda (tú), tercera (él), se suele confundir voz narrativa y persona gramatical. Como veremos, la elección discursiva no es entre tres formas gramaticales, sino que la auténtica elección es entre actitudes narrativas. En efecto, aunque las formas gramaticales sean tres, la voz, como discurso, revela una opción dual: yo/no yo, lo que G. Genette llamara oposición entre relato *homodiegético* (el narrador forma parte de la historia que cuenta) y el relato *heterodiegético* (el narrador no forma parte de la historia).

Encontramos, pues, que el análisis de la voz narrativa ha de hacerse desde la oposición fuera/dentro, que revelan las dos actitudes posibles en cuanto a la responsabilidad elocutiva: hablo de mí (yo = homodiegesis)/ hablo de él, de ti (heterodiegesis). La ausencia no tiene grados, pero la presencia (homodiegesis) sí. G. Genette propuso el término de *autodiegesis* para aquellos relatos en que la homodiegesis lo es del héroe protagonista que narra su propia historia.

La enunciación de una historia, homodiegética o heterodiegética, sea cual sea el tiempo en que se realice, no supone invariabilidad. A menudo un relato implica diferentes historias que pueden nacer unas de otras y con diferentes narradores. Dentro, pues, de un relato pueden darse cambios de narración y de situaciones narrativas. Ello crea una estratificación o niveles de inserción de unas narraciones en otras [G. Genette, 1972: 238-243; 1983: 55-64, y Rimmon-Kenan, 1983: 91-100].

En la estructura de niveles propuesta por Genette el más alto es el que llama *extradiegético*, que es aquel que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo. Es extradiegética en tanto primera instancia que origina la diégesis. Ya dentro de esa diégesis, se llamará *intradiegético* o simplemente diégetico al relato que nazca dentro de él. Un relato subordinado que Genette llama metadiegético y que M. Bal y S. Rimmon-Kenan proponen llamar *hipodiegético*, es un relato en segundo grado y por tanto dependiente del acto narrativo que le da origen. Con un ejemplo se verá mejor: en *Las Mil y Una Noches* hay un narrador primario, extradiegético, que produce un relato en cuya diégesis se contiene un personaje-narrador, intradiegético, Shezade, la cual a su vez se convierte en narradora de un relato hipodiegético (Genette lo llama metadiegético), donde un narrador hipodiegético, Simbad, cuenta una historia que eventualmente podría contener otro relato hipo-hipodiegético.

5.2.3. *La modalidad*

La modalidad narrativa atiende al tipo de discurso utilizado por el narrador, al cómo se relatan los hechos, con qué palabras se narra una historia.

Si la focalización respondía a la pregunta ¿quién ve? y la voz a ¿quién habla?, dentro de la modalidad nos preguntaremos: ¿cómo se reproduce verbalmente lo acontecido?, ¿qué discurso verbal origina? Sabemos que todo relato es una narración de acciones, pero también es una representación de fenómenos verbales, una relación de palabras, una modalidad del decir.

La problemática del llamado por G. Genette «relato de palabras» o tipos de discurso verbal es sin duda la que mayor desarrollo ha adquirido en la teoría y crítica de la novela en los diez últimos años. Pero la cuestión de la tipología discursiva es tan antigua como la poética. Ya Platón en el libro III de *La República* hizo una primera tipología de modos de narración al distinguir aquel en el que el poeta habla en su propio nombre sin pretender hacernos creer que es otro el que habla (diégesis), del modo en el que el poeta pone en boca de los personajes su discurso (mimesis). Platón habla también de una forma mixta, que se hace coincidir con la epopeya, donde se dan narraciones y representaciones de diálogos. Esta distinción no es de géneros, sino de *modos* de contar y, por tanto, se ofrece en el interior del relato mismo. Mostrar, representar por medio del diálogo (lo que la crítica norteamericana llamó *showing*) es un modo de relatar.

La distinción diégesis/mimesis, *showing/telling* o, lo que es lo mismo, la que se da entre discurso del narrador/discurso de los personajes es para L. Doležel [1973] la estructura profunda o básica presente en el texto narrativo. Para Doležel el texto narrativo se reescribe como

$$T = DN + Dp$$

Las diferentes tipologías posibles son variaciones de una u otra estructura básica, des-

de el predominio completo del discurso del narrador (DN) del estilo indirecto hasta las formas del discurso del personaje (Dp) del estilo directo, en que se reproduce directamente el hablar del personaje. Entre uno y otro hay, empero, posibilidades de mezcla o de intrusión de uno en el otro de acuerdo con diferentes rasgos distintivos en que figuran el sistema y uso de las personas gramaticales, sistema de los tres tiempos verbales, las deixis, el sistema apelativo o conativo [Doležel, 1973, cap. I]. Otros autores, como S. Chatman [1978] y M. Rojas [1981] incorporan un rasgo más que hay que tener en cuenta: el de la oposición *regido/libre* según tenga o no cláusula introductoria.

Como resultado de la combinación de muchos de estos rasgos se ha llegado, en diferentes publicaciones, a tipologías diversas sobre el hablar del narrador/hablar de los personajes, que van desde la muy restringida de G. Genette [1972 y 1983], quien distingue solamente tres grandes tipos, a las mucho más amplias del mismo Doležel o Chatman. Por ser objeto de reproducción y cita constante en los tratados de narratología, ofrezco aquí la síntesis de Mac Hale [1983: 38], como ampliación de sus tres tipos iniciales. La tipología de Mac Hale, que ampliaremos en el aspecto de su nomenclatura para adecuarla a otras tipologías que la han perfeccionado, como la muy completa de Mario Rojas [1981], tiene la ventaja de que se ofrece como una gradación desde el punto de vista de su capacidad mimética o de reproducción de lo dicho. El narrador de un fenómeno verbal puede reproducirlo a mayor o menor distancia, con más o menos lujo de detalles o fidelidad al hecho discursivo tal como ocurrió. Veremos que la tipología va desde la reproducción más alejada a la más cercana en siete tipos:

1. *Sumario diegético*. El discurso del narrador menciona que ha habido un acto de habla del personaje, pero no se especifica ni su contenido ni su textura verbal. Ejemplo: «Marcel habló a su madre durante una hora».

2. *Sumario menos puramente diegético*. Aquí el narrador no sólo da cuenta de que ha producido un discurso del personaje, sino que también informa del tópico que especifica el contenido del mismo: «Marcel informó a su madre de su decisión de casarse con Albertina».

3. *Discurso indirecto de reproducción puramente conceptual*. En él se reproduce lo dicho por el personaje, pero tomando en consideración solamente su aspecto conceptual sin que exista preocupación en el narrador por registrar elementos discursivos del enunciado del personaje, por ejemplo: «Marcel declaró a su madre que quería casarse con Albertina.» Este tipo es comúnmente llamado en la mayor parte de las tipologías *discurso indirecto* (o discurso indirecto regido cuando se distingue, como Chatman o Rojas, entre libre/regido).

4. *Discurso indirecto parcialmente mimético*. En este tipo no sólo se reproduce el contenido de lo dicho por el personaje, sino que también se pretende reflejar algunos aspectos de su formulación verbal concreta y del estilo de habla del personaje: «Marcel declaró a su madre que estaba deseando casarse con la pequeña Albertina.» También entra este tipo dentro del que otras tipologías llaman *discurso indirecto* (o discurso indirecto regido).

5. *Discurso indirecto libre*. Es el tipo más complejo y que mayor número de tratados ha suscitado, como veremos enseguida. Se le suele definir como una forma intermedia entre el discurso del narrador y el discurso del personaje, en el que tanto gramatical como semánticamente se produce una contaminación del discurso del narrador por el discurso del personaje. Por ejemplo: «Marcel fue a confiarse a su madre. Era absolutamente preciso que se casara con Albertina.» Volveremos de inmediato sobre este tipo de discurso, por su importancia creciente en la novela.

6. *Discurso directo*. Es aquel en que se ofrece el diálogo, con las palabras del personaje: «Marcel dijo a su madre: “Es preciso que me case con Albertina”.» El narrador introduce un *verbum dicendi* y a continuación

reproduce el hablar del personaje entre comillas o con alguna otra marca ortográfica.

7. *Discurso directo libre*. Es una variante del anterior en que se suprimen el *verbum dicendi* y las marcas ortográficas.

Hay autores que han discutido la pertinencia del *discurso directo libre* con razones convincentes [G. Genette, 1983: 38-39, y G. Reyes, 1984: 147].

La narrativa del siglo XIX comenzó a privilegiar el *estilo indirecto libre* y la crítica teórica estilística a subrayar su importancia. En L. Doležal [1973] hay una excelente presentación de sus marcas formales y en D. Cohn [1978: 121-164] una buena panorámica de la cuestión en la historia de la teoría y en la novela. La razón de su importancia estriba en que durante mucho tiempo ha sido la forma más usual de representación de la interioridad y pensamientos del personaje y, hasta que el monólogo interior se desarrolló, el *estilo indirecto libre* era la vía no sustituida tampoco ahora, por la cual el narrador daba cuenta de la actitud de su héroe. Pero como Bajtin pudo advertir, lo fundamental de esta modalidad es que implica un trasvase o intertextualidad en tanto es el narrador quien *dice* las palabras del personaje, incorporando éstas a su discurso propio. Es, como subraya G. Reyes [1984, cap. 4], una forma de citación en la cual en un único acto narrativo —que pertenece al narrador— se superponen o confluyen, en una mixtura difícil de deslindar, las palabras del narrador y las del personaje. Así lo define G. Reyes [*ibidem*: 242]:

«Llamaremos E. I. L. a la técnica narrativa que consiste en transcribir los contenidos de una conciencia (pensamientos, percepciones, palabras pensadas o dichas) de tal modo que se produzca una confluencia entre el punto de vista del narrador y el del personaje; y que esa confluencia se manifieste en la superficie del texto, en la *superposición de dos situaciones de enunciación*, la del narrador y la del personaje: superposición de las referencias deícticas del narrador (tiempo pasado, tercera persona) y las del personaje (imperfecto o condicio-

nal, adverbios de lugar y de tiempo coexistentes en el “presente” de su conciencia). Se trata, pues, de la reproducción del discurso imaginario de una conciencia en su propio tiempo y espacio.»

De hecho, es un tipo de discurso que no se encuentra en el lenguaje ordinario y sólo se da en el literario, porque, como explica Martínez Bonati [1992: 84], el estilo indirecto libre consigna una experiencia imposible: la directa aprehensión de la interioridad ajena, la transmigración a otro sujeto, la posesión de otra existencia. Sólo la ficción permite tal falta de legitimidad epistemológica. Véase en el siguiente ejemplo: «Había *llegado por fin*. Se arrodilló en la silenciosa oscuridad y levantó los ojos hacia el blanco crucifijo que estaba colocado encima de él. *Dios podría ver que se arrepentía. Diría todos sus pecados. Su confesión sería larga, larga.*» [J. Joyce, *Retrato del artista adolescente*. Traducción de D. Alonso, Argos, Vergara: 145. He subrayado las frases en *estilo indirecto libre*.]

La cuestión de la representación de la vida interior no se ha limitado al E.I.L. Éste configura sólo una de las formas distinguidas por D. Cohn [1978] en su monografía sobre el tema. Lo llama *monólogo narrativizado*. Junto a éste, D. Cohn habla del *Psicorrelato*, o representación del pensamiento hecha por el narrador en uso de sus atributos de penetración en los pensamientos de sus personajes; habla también del *monólogo referido* (*quoted monologue*), o cita literal de los pensamientos del personaje tal como se han verbalizado en el discurso interior. Esta última categoría se corresponde con el llamado *monólogo interior*, del que Cohn ofrece análisis muy detallados.

Como contrapartida a la monografía de Cohn, Luis Beltrán [1992] ha escrito un importante libro en el que intenta poner orden tanto en los problemas de la voz narrativa, como, sobre todo, en los de las modalidades de discurso del personaje en la novela. Hay en el libro de Beltrán un doble propósito: en primer lugar, evitar que la cuestión del *hablar*

del narrador/hablar del personaje en la narrativa se limite a las categorizaciones gramaticales ideadas por los lingüistas. El horizonte del género literario debería tenerse en cuenta como marco en el que tratar cualquier cuestión del discurso, por lo que discute categorizaciones predominantemente formales como las señaladas de Mac Hale o de Genette, para contraponer una perspectiva genérica: la literatura narrativa ha ideado formas específicas de relación del hablar del narrador y del personaje, superiores en número y más ricas en matices que las derivadas de una simple consideración gramatical-formal.

En segundo lugar, L. Beltrán propone integrar no sólo el marco epistemológico del género —en este caso de la novela—, sino la teoría de Voloshinov (Bajtin), ya vista en el capítulo tercero de la primera parte de este libro, sobre la dimensión *dialógica* del discurso, que sitúa al hablar en su contexto histórico y axiológico, el de los valores que incorpora, éticos, ideológicos, etc., el propio discurso artístico a través de la palabra. La palabra referida, el discurso ajeno, la cita, el hablar del personaje se configura en dependencia estricta con la tonalidad de cada género (trágico, heroico, satírico), implica distintos registros de estilización, y supone también, sobre todo, una relación bilateral de autor-héroe, un diálogo constante y cruzado en que los dos se influyen recíproca y mutuamente. No se trata ya de que sean transparentes las mentes de los personajes, sino que son las palabras y su discurso las que permiten el acceso tanto a su conciencia como a la relación de ésta con la posición del autor.

Incorpora a la teoría de la narración Luis Beltrán [1992: 75-96] una completa tipología que recoge distintas realizaciones históricas que en textos narrativos concretos se han dado de las categorías posibles, tanto de voz como de pensamiento y para el relato impersonal y el personal. Para la voz y en la narrativa impersonal distingue: *voz citada*, *diálogo*, *voz referida* y *voz narrada*. Para el pensamiento y en esta misma narrativa impersonal:

psiconarración, discurso del personaje disperso en la narración, monólogo narrado, monólogo citado. En la narrativa personal, en cambio, hay técnicas muy diferentes, pues se ha mostrado esta narrativa, lógicamente, más refractaria a reproducir la voz, aunque sí lo hace mucho con el pensamiento del personaje. Por ello Beltrán concede mayor atención en esta narrativa a los diferentes tipos de monólogo en la novela personal y en los que él llama monólogos autónomos, como el autobiográfico, el autorreflexivo, etc. [*ibidem*: 148-192].

5.2.4. *Tiempo y relato*

El punto de partida básico para el análisis del tiempo narrativo es, sin duda, la falta de correspondencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso (la teoría clasicista de la unidad de tiempo quería salvar esa falta de correspondencia y hacer coincidir los dos tiempos. Pero es un hecho que en literatura tal correspondencia es utópica). La relación de ambos tiempos —tiempo de la historia y tiempo del discurso— puede medirse desde tres ejes [G. Genette, 1972: 77-182]:

1. Relaciones entre el *orden* temporal de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están dispuestos en el relato.

2. Relaciones de *duración*: el ritmo o rapidez de los hechos de la historia frente al ritmo del discurso [G. Genette, 1983, propone la denominación de *vitesse*].

3. Relaciones de *frecuencia*: repetición de hechos en la historia y repeticiones en el discurso.

1. *Orden* temporal: La primera constatación en relación con el orden temporal de historia y discurso es que el discurso narrativo está repleto de anacronías, esto es, discordancias entre el orden de sucesión en la historia y orden de sucesión en el relato. Toda narración ofrece una anacronía de orden general, puesto

que la linealidad del lenguaje obliga a un orden sucesivo para los hechos, que quizá son simultáneos. Pero toda narración ofrece, a su vez, multitud de anacronías particulares o de detalle. Lo que en la historia tiene un orden 1, 2, 3, 4, 5 (compra del revólver, ida a casa de la víctima, encuentro con la víctima, disparo, huida) puede presentarse en el relato en muy distinto orden: por ejemplo, 5, 2, 1, 4, 3. G. Genette distingue dos grandes tipos de anacronías: a) la *analepsis* o anacronía hacia el pasado (retrospectiva); hay una narración primera (presente) en la que se inserta una segunda narración que es temporalmente anterior a ese presente; b) la *prolepsis* o anacronía hacia el futuro (prospectiva o anticipadora). Tanto en las *analepsis* como en las *prolepsis* se pueden distinguir muchos tipos internos que G. Genette [1972: 90-120] va recorriendo con ejemplificaciones en la *Recherche*, de Proust. Es muy interesante estilísticamente en un relato medir el *alcance* y la *amplitud* de cada anacronía (sea de pasado o sea de futuro). Por *alcance* se entiende la distancia temporal (más o menos larga) que separa el tiempo incluido en la anacronía respecto al tiempo presente: por ejemplo, si un anciano evoca ahora sus años de bachillerato la anacronía tiene un alcance de unos cincuenta años. Por amplitud de la anacronía se entiende la duración que tiene la historia que se cubre en la anacronía. En el caso del anciano que evoca sus años de bachillerato, la amplitud —si cumple toda— es de cuatro años.

2. *Duración* temporal: Tampoco se da una coincidencia o isocronía entre la «duración» de la historia y la del discurso. Jean Ricardou anota que una escena de diálogo, sin intervención del narrador y sin omisiones, nos da «una especie de igualdad entre el segmento narrativo y el ficcional». Genette advierte, sin embargo, que puede hablarse de «especie» de igualdad, mas no de igualdad. Los principales tipos de *anisocronía* se corresponden con las cuatro formas fundamentales del movimiento narrativo: elipsis y pausa descriptiva, que son los movimientos extremos, y otros

dos intermedios que se corresponden con lo que Lubbock en su *The Craft of Fiction* y gran número de críticos anglosajones llaman escena y sumario (o resumen). ¿En qué consiste cada una de estas anisocronías?

a) Sumario o resumen. Es la anisocronía que se origina cuando en una serie de frases se condensan o resumen párrafos, páginas, o mejor, algunos días, meses o incluso años de la historia, que no se llegan a relatar; por ejemplo, «transcurrió así todo el verano sin que se volviera a repetir...».

b) Escena: Es opuesto al sumario, puesto que representa el intento de ofrecer ante nuestros ojos el transcurso de la realidad tal como se produjo. La escena dialogada vincula historia y discurso y ello porque, como advertía Todorov, las palabras de los personajes gozan de un estatuto peculiar: son actos, tenemos la sensación de asistir directamente a la representación de la realidad.

c) Elipsis: Por ella cabe entender fragmentos de historia, tiempo que se ha suprimido, bien indicada su elisión (elipsis determinadas) o no (indeterminadas); por ejemplo, «llegué a ser indiferente a su mirada hasta que dos años más tarde nos volvimos a encontrar». Hay un salto en el tiempo. No siempre ocurre así. A menudo las elipsis no son explícitas y el tiempo que ha transcurrido se deduce o infiere de otros detalles.

d) Pausa descriptiva: Es lo contrario de la elipsis. En la pausa, lejos de suprimir o eludir un tiempo, se llega a pormenorizar algún aspecto de la historia de modo que se origina un tiempo del discurso de mayor duración o ritmo más lento que el de la historia. La famosa digresión de la magdalena de Proust hace detenerse la narración para introducir una pausa. Lo más frecuente es que tal pausa dé lugar a descripciones de personajes o espacios.

3. *Frecuencia*: La frecuencia es la modalidad temporal de la narración referida a las relaciones de frecuencia de hechos en la historia y frecuencia de enunciados narrativos de

esos hechos. Se pueden reducir a cuatro formas virtuales:

a) Relato singulativo: Se cuenta una vez lo que ha pasado una vez (1R/1H).

b) Relato anafórico: Se cuenta n veces lo que ha pasado n veces (nR/nH).

c) Relato repetitivo: Se cuenta n veces lo que ha pasado una vez ($nR/1H$).

d) Silepsis: Se narra en una sola vez lo que ha pasado n veces (1R/ nH).

En una importante monografía sobre la temporalidad y la narración, P. Ricoeur [1983-1985] establece que la relación tiempo-narración no puede limitarse a una retórica discursiva de su configuración formal. Tiempo y narración se autorreclaman porque «el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que está articulado de manera narrativa y el relato es significativo en la medida en que dibuja los rasgos de la experiencia temporal» [Ricoeur, 1983: 17]. La monografía de Ricoeur es por tanto una fenomenología de la experiencia temporal como experiencia narrativa, lo que le lleva a plantear la tesis de que entre la actividad de contar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana hay una correlación que no es accidental, ni únicamente retórica, sino que se presenta como una necesidad transcultural [*ibidem*: 85]. Por ello Ricoeur denuncia que el sistema genettiano del análisis temporal, que es el que aquí hemos seguido por su gran rendimiento retórico-compositivo, es deudor de una concepción demasiado reductora del problema de la temporalidad narrativa, porque no tiene en cuenta, entre otros factores, el de la *vivencia* de la temporalidad. El *tiempo vivido* no se dirime en los términos interiores a la configuración discursiva, sino en los límites de la relación entre una producción y una recepción. El tiempo se *refigura* en su recepción como *experiencia*, lo que es fundamental para percibir la semántica temporal de novelas como la *Recherche* de Proust o *La montaña mágica* de T. Mann [Ricoeur, 1984: 120-185].

BIBLIOGRAFÍA

- La fecha que viene inmediatamente después del nombre del autor es la de la edición original. He procurado citar según las ediciones más accesibles al universitario español, lo que viene indicado por la fecha que sigue al título.
- ALBÉRÈS, R., 1962, *Histoire du roman moderne*, París, Albin Michel.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trad. y notas de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- BAJTIN, M., 1963, *Problemas de la Poética de Dostoievsky*, México, FCE, 1986.
- BAL, M., 1977, *La Narratologie*, París, Klincksieck.
- BAQUERO GOYANES, M., 1970, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.
- BARTHES, R., 1966, «Introducción al análisis estructural del relato», en VV.AA., 1966.
- BELTRÁN, L., 1992, *Palabras transparentes (La configuración del discurso del personaje)*, Madrid, Cátedra.
- BENVENISTE, E., 1966, *Problemas de lingüística general I*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- BOBES, C., 1985, *Teoría general de la novela (Semiología de «La Regenta»)*, Madrid, Gredos.
- BOOTH, W., 1961, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- BRÉMOND, CL., 1966, «La lógica de los posibles narrativos», en VV.AA., 1966.
- 1973, *Logique du récit*, París, Seuil.
- COHN, D., 1978, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, París, Seuil, 1981.
- CHATMAN, S., 1978, *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine)*, Madrid, Taurus, 1990.
- DOLEŽEL, L., 1973, *Narrative Modes in Czech Literature*, University of Toronto Press.
- ECO, U., 1979, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- FISH, S., 1970, «Literature in the Reader: Affective Stylistics», *New Literary History*, 2, págs. 123-162.
- GARCÍA YEBRA, V. (trad.), 1974, *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos.
- GENETTE, G., 1966, «Fronteras del relato», en VV.AA., 1966.
- 1972, *Figures III*, París, Seuil (hay versión española en Barcelona, Lumen, 1989).
- 1983, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- GIRARD, R., 1961, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- GREIMAS, A. J., 1966, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.
- HAMON, PH., 1972, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Littérature*, 6, págs. 86-111.
- LABOV, W., 1972, *Language in the Innercity*, University of Pennsylvania Press.
- LINVELT, J., 1981, *Essai de typologie narrative. Le point de vue. Thème et analyse*, París, Corti.
- MAC HALE, B., 1978, «Free Indirect Discourse: a Survey of Recent Accounts», *P.T.L.*, 3, págs. 245-287.
- MARCHESE, A., y FORRADELLAS, J., 1986, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MARTÍNEZ BONATI, F., 1992, *La ficción narrativa (su lógica, su ontología)*, Universidad de Murcia.
- POZUELO, J. M., 1978, «El pacto narrativo: Semiología del receptor inmanente en el *Coloquio de los Perros*», *Anales Cervantinos*, XXVII, págs. 147-176. Recogido en J. M. Pozuelo (1988b).
- 1988a, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- 1988b, *Del Formalismo a la Neorretórica*, Madrid, Taurus.
- PRATT, M. L., 1977, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press.
- PRINCE, G., 1973, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, págs. 178-194.
- PROPP, V., 1928, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- REIS, C., y LOPES, A. C., 1987, *Diccionario de Narratología*, Coimbra, Almedina.
- REYES, G., 1984, *Polifonía textual. (La citación en el relato literario)*, Madrid, Gredos.
- RICOEUR, P., 1983-1985, *Temps et récit I, II, III*, París, Seuil, 3 vols. (Hay versión española de los dos primeros volúmenes en Salamanca, ediciones Sígueme.)
- RIMMON-KENAN, S., 1983, *Narrative Fiction (Contemporary Poetics)*, Londres, Methuen.
- ROBERT, M., 1972, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus.
- ROJAS, M., 1981, «Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo», *Dispositio*, vol. V-VI, núm. 15-16, págs. 19-55.

- ROSSUM-GUYON, F. VAN, 1970, «Point de vue ou perspective narrative», *Poétique*, 4, págs. 476-497.
- SCHOLES, R., y KELLOG, R., 1966, *La natura della narrativa*, Bolonia, Il Mulino, 1970.
- SEGRE, C., 1974, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976.
- 1985, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- SKLOVSKY, V., 1929, *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Age D'Homme, 1973.
- TODOROV (ed.), 1965, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.
- 1966, «Les catégories du récit littéraire», *Communications*, 8.
- TOMACHEVSKI, T., 1925, «Temática», en Todorov (ed.), 1965, págs. 199-232.
- 1928, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal, 1981.
- USPENSKI, B., 1973, *A Poetics of Composition*, Bloomington, Indiana University Press.
- VESELOVSKI, A. N., 1913, *Poetica storica*, Roma, Edizioni e/o, 1981.
- VILLANUEVA, D., 1984, «Narratorio y lectores en la evolución formal de la novela picaresca», en González del Valle, L. T., y Villanueva, D. (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln. Recogido en VILLANUEVA, D., *El polen de ideas. (Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada)*, Barcelona, PPU, 1991, págs. 131-160.
- VOLOSHINOV, V., 1929, *Le marxisme et la philosophie du langage*, París, Minuit, 1977. (Existe una traducción al español, muy deficiente, publicada en Buenos Aires bajo el título de *El signo ideológico y las ciencias del lenguaje*.)
- VV.AA., 1966, *Introducción al análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- WEINRICH, H., 1987, «Al principio era la narración», en VV.AA., *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus.