



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**narración.** Del latín *narratio*, narración. (ing: *narration*; fr: *narration* it: *narrazione*; al: *Erzählung*,, port; *narração* ).

*Acción y efecto de contar una secuencia de seres humanos en acción.*

Son dos las realidades implicadas en esta operación –los hechos o contenido y el proceso de narrar o enunciación– y dos también las modalidades básicas de expresión narrativa: literaria y no literaria. *De la reflexión sobre el arte de la narración, sus principios y técnicas se ha encargado, fundamentalmente, la narratología, en cuya evolución se distinguen hoy con bastante claridad dos grandes etapas: la narratología clásica y la narratología posclásica.*

## **NARRATOLOGÍA CLÁSICA**

Esta etapa abarca la reflexión en torno a la narración formulada en el marco de las tradiciones clásica y clasicista y, de manera especial, el rico currir de las corrientes y escuelas estructuralistas, además de personalidades como Mijail Bajtín, Roman Ingarden, etc.

En estrecho paralelismo con la definición de literatura por parte de los formalistas rusos y los géneros lírico y dramático, también aquí se ha tratado de acotar lo específico de la narración por medio del término *narratividad*, que se entiende como la cualidad diferencial de los textos narrativos (literarios o no). En la mayoría de las definiciones del concepto se alude a dos rasgos fundamentales –sucesión de hechos o estados de cosas y cambio de signo o transformación de las relaciones entre los personajes– aunque las coincidencias no son plenas entre ellas. En el ámbito francés, la *narratividad* se presenta como responsable última de la organización discursiva y, sobre todo, de la producción del sentido (Tzvetan Todorov, 1971: 225, 240; Groupe d'Entrevernes, 1979; Greimas,

Argildas Julien, 1973:185–188). Pero no todos son de la misma opinión: Por ejemplo, Gerald Prince (1982:160) vincula la narratividad al horizonte de expectativas del receptor insistiendo en aspectos como la orientación temporal, la presencia de conflictos, la segmentación de los acontecimientos realmente significativos a la luz del proyecto humano subyacente a la historia narrada. La transformación como rasgo propio de la narratividad aparece de un modo u otro implicado en diferentes esquemas de carácter estructuralista como el de las treinta y una funciones de Vladimir Propp, el actancial de Greimas, el triádico de Claude Bremond, el quinario de Jean–Michel Adam (1985:57–63) –en el que la ‘fuerza transformadora’ es contrarrestada por la ‘fuerza equilibradora’– y Paul Larivaille (1974:368–388), en el que el proceso narrativo conduce de la ‘provocación’ a la ‘sanción’, pasando por la ‘acción’. Paul Ricoeur (1987, II: 142–178) correlaciona, por su parte, narratividad y temporalidad, al entender la narración como una especie de laboratorio donde se experimenta con los modos de sentir y organizar el tiempo propios de cada época.

La ficcionalidad es otra cualidad característica, aunque no exclusiva, de la narración literaria, mediante la cual esta se presenta como un conjunto de hechos inventados o un mundo puesto en pie gracias al trabajo imaginario y a las virtualidades del texto literario. Ya en Aristóteles (1451<sup>a</sup>,1451b, 1460<sup>a</sup>,1460b) la literatura se define como relación o representación predominantemente verosímil de acontecimientos, aunque en su concepto de lo literario caben también lo extraño, lo absurdo e incluso lo maravilloso. Las alusiones a la dimensión ficcional hacen acto de presencia, principalmente, con ocasión del cotejo entre historia –ámbito de lo realmente acaecido y anclado, por tanto, en el dominio de la experiencia– y poesía o literatura –territorio de lo posible y no

circunscritable a un tiempo o lugar determinados— que se presenta, en definitiva, como fruto de la invención. Casi al final de la *Poética* (1460a) aparece no menos de tres veces la coletilla “lo imposible verosímil es preferible a lo posible pero no convincente.” El hecho importante es que la literatura crea mundos que no son simple copia o reproducción del llamado mundo real, pero sí muy parecidos entre sí, que muchas veces el lector tiende a identificarlos (al menos, los inscritos en la tradición mimética). Son relativamente numerosos en este momento los enfoques o paradigmas ficcionales: mimético–realista, sintáctico–formal, semántico, pragmático, cognitivo, constructivista, hermenéutico y psicocrítico, además del orientado al análisis de la realidad virtual. De ahí han salido conceptos tan importantes para dar cuenta de la naturaleza de la ficción literaria como mimesis, estructura, mundo ficcional, acto de habla ficcional, construcción de mundos, imaginario literario, etc. Del primero los grandes valedores son sin duda Aristóteles y la tradición mimética, que lo acoge hasta el advenimiento de las corrientes románticas. Con la inversión de valores aneja al Romanticismo y el énfasis en el sujeto y su mundo interior, la noción de mimesis experimenta un largo ocultamiento hasta que, en pleno siglo XX, es reivindicada con importantes matices por autores como Th. A. Adorno (1978:333–336) o Jacques Derrida (1975). El enfoque formal se centra, como es sabido, en la especificación y análisis de la estructura de los diferentes géneros a la luz del concepto de dominante o principio constructivo. De ahí saldrán nociones tan importantes como la de función poética, la relevancia del ritmo para el análisis del verso y toda una batería de conceptos como función o motivo, historia y fábula o trama y la recuperación de otros provenientes de la tradición como narrador, personaje, espacio y tiempo. A su lado es preciso mencionar la autorreferencialidad como dimensión definitoria del texto por cuanto se considera, de acuerdo con las tesis estructuralistas, que el mundo ficcional

surge de la aplicación o productividad de una serie de códigos. En el ámbito de la narración, este es sin duda el paradigma más desarrollado a lo largo del siglo XX a través de los conceptos y análisis narratológicos. Destacan, como se verá oportunamente, los trabajos de la escuela francesa –Barthes, Bremond, Greimas, Kristeva, Todorov, Genette– aunque no deben olvidarse las importantísimas indagaciones sobre la noción de punto de vista protagonizadas por la angloamericana –H. James, P. Lubbock, N. Friedman– o alemana –E. Leibfried, F. K. Stanzel, W. Füger– y mucho menos las de los rusos –V. Propp y los formalistas, en primer término – y personalidades de relieve como Mijail Bajtín, Iuri Lotman, Boris Uspensky y el polaco Roman Ingarden (Jaap Lintvelt, 1981). Los términos clave de esta orientación son estructura, función y comunicación (W. Iser, 1979:1–20).

Los enfoques semántico y constructivista resultan hasta cierto punto complementarios. En efecto, el énfasis del paradigma semántico recae sobre la naturaleza, leyes y propiedades de los mundos ficcionales, mientras el segundo se interesa por los procedimientos y normas que regulan su construcción. L. Dolezel (1997), Th. Pavel (1986) y U. Eco (1992) avalan la idea de recuperar la vieja noción de mundo posible, acuñada en el ámbito filosófico por Leibniz, para dar cuenta de la productividad de los textos, aunque se introducen dos restricciones importantes: dichos mundos no preexisten, como suponía el filósofo alemán, al momento de la creación y, desde luego, admiten contradicciones en su interior. Se trata, por lo demás, de mundos autónomos respecto del mundo de la experiencia, ya que no necesitan mirarse en un mundo previo o modelo para existir. La orientación defendida por estos estudiosos –en especial, Dolezêl– es, como se ve, radicalmente antimimética y traslada todo el poder al dinamismo imaginario y a las potencialidades del texto



literario. Dichos mundos se hacen creíbles a los ojos del lector en virtud del poder legitimador inherente a la figura del narrador, que impide poner en duda cualquier afirmación que se hace en un texto por mucho que conculque nuestro sistema de creencias. La orientación constructivista es avalada, desde planteamientos psicológico–cognitivos y la teoría general de las artes, por Nelson Goodman, Hilary Putnam, Jérôme Bruner y, a la luz de criterios biológicos, por Francisco Varela, Humberto R. Maturana, entre otros. Para el primero, la construcción de mundos se encuentra estrechamente asociada a los diferentes lenguajes representacionales y, por ello, puede afirmarse que cada disciplina –medicina, psicología, antropología, sociología, etc.– crea mundos porque los redefine desde una nomenclatura y un ángulo de visión específicos, lo que implica de hecho una mirada diferente sobre la realidad. Los conceptos básicos de esta orientación son mundo ficcional y construcción.

El enfoque pragmático considera, siguiendo las propuestas de John Robert Searle y John L. Austin, la literatura como un acto de habla peculiar, centrando todo el interés en el esclarecimiento y cometidos de los elementos constitutivos de la comunicación literaria y definiéndola como un ‘hablar por persona interpuesta’. Se postula, por consiguiente, el desdoblamiento de la figura responsable de la enunciación narrativa en autor real y narrador y, correlativamente, la del receptor en lector real y lector implícito y, cuando es pertinente, narratario. Se defiende, por lo demás, la existencia de una auténtica fuerza ilocutiva de los actos de habla literarios –interpretada por Samuel Levin (1987:59–82) como una invitación a lector por parte del autor a recorrer con él el mundo imaginario que ha construido con el auxilio de la imaginación y las estructuras lingüísticas y a disfrutar de las mismas experiencias que él ha tenido previamente– completada por Genette (1993:43–49) con una segunda

modalidad: la exhortación o conminación al lector para que preste todo el crédito posible a las palabras del narrador. Si el primero se muestra reticente respecto de lo que el narrador dice, se corre el gran peligro de que el mecanismo de la comunicación se bloquee y no tenga lugar la experiencia literaria. Félix Martínez Bonati añade (1997:159–170; 1992:129–138, 155–165) que, más que de un acto en sentido estricto, habría que afirmar que en literatura caben todos los actos de habla que se dan en la vida práctica y, al igual que Genette y Dolezel, insiste en la necesidad de dar un crédito sin restricciones al discurso del narrador.

El enfoque antropológico defiende, de un lado, el arraigo de la ficción en lo más íntimo del ser humano y, de otro, el papel cognitivo del arte. Según la psicocrítica, a través de la ficción narrativa –también lírica o el drama– emergen los arquetipos por medio de los cuales se proyectan en el texto tanto los conflictos, preocupaciones o aspiraciones del ser humano de un tiempo como las imágenes (metáforas) obsesivas que están en la base del mito del autor. Es la orientación que, de un modo u otro, avalan Gaston Bachelard, Charles Mauron, Georges Poulet, Jean Starobinski y, en el ámbito estrictamente literario, Jean Burgos y Antonio García Berrio. Al enfoque cognitivo de la ficción se refieren en la actualidad filósofos, sociólogos, psiquiatras, neurólogos y estudiosos de la literatura, entre otros muchos. Aunque de ello se hablará más adelante, vale la pena señalar que tanto Mario Vargas Llosa como Wolfgang Iser insisten en la enorme importancia de la ficción para el ser humano por cuanto nos completa y nos compensa de nuestras carencias, permitiéndonos vivir vidas, recorrer territorios y tener acceso a experiencias que de otro modo no tendríamos.

Lo que los franceses denominan *Nueva ficción* se ocupa de la trascendencia que, para la vida en general y la literatura, específicamente, tienen los nuevos dispositivos tecnológicos y, sobre todo lo que se conoce

como *realidad virtual*. Las posturas van desde las más catastrofistas –como la de Jean Baudrillard– hasta los que ven en los nuevos fenómenos una tendencia que viene de antiguo –Marc Petit, Jean-Marie Schaeffer– pasando por los que expresan sus temores por el difuminado de fronteras entre el sueño, realidad y ficción –por ejemplo, Marc Augé– y las consecuencias que tal hecho pueda tener para el futuro de la humanidad, además de los que, como Pierre Lévy, se muestran mucho más confiados y defienden sin tapujos la creciente virtualización del mundo. El avance de lo virtual parece imparable y afecta a todos los ámbitos de la existencia: la economía –dinero virtual–, medicina –telecirugía, modelado del cuerpo en tres dimensiones con vistas a la enseñanza–, aprendizaje –simulacros para aprender a pilotar coches o aviones–, medios de comunicación... La realidad virtual y la ficción narrativa tienen no poco en común –de hecho, durante siglos la segunda ha constituido la máxima expresión de lo virtual– aunque se separan abiertamente en un punto fundamental. La ficción narrativa comparte con la realidad virtual la facultad de la inmersión, pero esta la supera inequívocamente en la otra gran dimensión: la interacción. Como señala Mary-Laure Ryan (2003:118), lo virtual “...reconcilia la inmersión y la interacción a través de la mediación del cuerpo... Cuando se invita a un lector de la posmodernidad a participar en la construcción de un mundo de ficción, este es consciente de que tal mundo no existe independientemente de la actividad semiótica: de ahí la pérdida del poder de la inmersión. Sin embargo, el usuario de un sistema de RV interactúa con ese mundo como si existiera autónomamente, porque el mundo virtual es accesible con cualquier sentido y, particularmente, con el del tacto.” Manuel Castells (2001:232) va más allá y afirma que el arte va camino de convertirse cada vez más en una síntesis de elementos físicos y virtuales y puede terminar actuando de conector entre la red y yo.



Cabe aludir, finalmente, al enfoque hermenéutico –desarrollado a partir, principalmente, de las ideas de Gadamer y Paul Ricoeur– el cual se pregunta por el sentido de los textos. El planteamiento de Ricoeur, enraíza en conceptos básicos de la *Poetica* aristotélica como *póiesis*, *mímesis* y *mythos* o fábula, que el autor correlaciona en el marco de un diseño del proceso creativo, según el cual el primer concepto permite entender la creación como un proceso muy activo cuyo objeto es designado precisamente por el segundo –la actividad artística se define como la “imitación de una acción o de hombres actuantes”– y tanto uno como otro son inseparables del tercero: la actividad imitativa, consiste en la construcción u organización de los hechos en el marco de la trama. Justamente, el momento de la estructuración de los hechos representa la aparición del tiempo, la gran categoría hermenéutica y el verdadero objeto de análisis para Ricoeur. Con vistas a dar cuenta de él, el autor elabora la teoría de las tres mímisis. *Mímesis I* designa el mundo como realidad previa al texto, a la que este alude inevitablemente y de la que se extraen las condiciones de inteligibilidad del propio texto; *mímesis II* representa la fase textual por excelencia, en la que la historia es configurada como una trama de acuerdo con modelos variables históricamente; finalmente, *mímesis III* remite al momento de la experiencia estética, en el cual se produce el encuentro entre el mundo del texto y el mundo del lector. Como puede observarse, el mundo –lo que se conoce como realidad convencional– está en el punto de partida y en el cierre del proceso, según Ricoeur, el cual formula la gran pregunta al respecto: de qué va a hablar el texto si no es del mundo. Dicho en otros términos: en un nivel u otro, las narraciones siempre terminan hablando de la realidad y, por consiguiente, esta se erige en el gran referente a la hora de interpretar el texto.

## narración

Fuera del ámbito de la literatura, la importancia de la narración comienza a postularse en el marco de corrientes preponderantemente situadas en el marco del posestructuralismo como los estudios culturales (nuevo historicismo, feminismo, estudios poscoloniales, estudios de género); ámbitos como el de los medios de comunicación social (cine, teatro, TV, radio, internet); enfoques científicos o filosóficos como el cognitivismo, constructivismo, evolucionismo, teoría de la acción; disciplinas como la etnografía, teoría de la comunicación, derecho, política, hermenéutica, psicología; prácticas narrativas como la de los historiales médicos o casos clínicos, el periodismo, el psicoanálisis, la anécdota, la carta, el cómic, la novela gráfica, y, según R. Barthes, la pintura, la danza, el mimo. Al margen de otras consideraciones, también desde estos campos se han efectuado contribuciones al análisis global de la narración o de alguno de sus componentes que hacen aconsejable su aprovechamiento con vistas a una renovación de unos modos de encarar el análisis de la narración ya un tanto envejecidos. A este objetivo pueden contribuir, por ejemplo, los estudios culturales con su énfasis en el papel de la ideología del poder en las cuestiones que tienen que ver con la identidad, el feminismo (en una de las versiones más difundidas) con su defensa de la existencia de un punto de vista diferenciado para hombres y mujeres a la hora de escribir un relato. La teoría de la acción enfatiza el carácter intencional de la acción respecto del cambio que pretende introducir o provocar en el mundo, abordando además su secuenciación en un estadio inicial, intermedio y final y asumiendo, en definitiva, el estudio de su naturaleza. En cualquier caso, resulta bastante obvia la intensa labor colonizadora tanto de la narración como de la narratología respecto de otras disciplinas, llevada a cabo a lo largo de los años '90 (M. Kreiswirth, 1995).

El cognitivismo defiende, por su parte, que el cerebro es de naturaleza esencialmente narrativa (J. Bruner, D. Herman, A. McIntyre, D. Kart, R. Sarbin, L. O. Mink, A. Danto, M. Turner) y que la narración es una de las formas básicas de organización y representación de la experiencia con un papel muy importante en la planificación del futuro (B. Boyd, M. Fludernik); de ahí que pueda hablarse de una auténtica psiconarratología y una narratología cognitiva. La narración desempeña un papel determinante en el largo debate desarrollado en el seno de la filosofía analítica en torno a la cuestión de la identidad personal por parte de autores como Galen Strawson, Daniel Dennett, Myra Schechtman, A. MacIntyre, D. Zahavy, F. Broncano, entre otros. La solución más satisfactoria, a juicio de Alfonso Muñoz Corcuera (2014), es abordar el asunto a la luz de una triple consideración: física –por cuanto la identidad cuenta un soporte físico/biológico, que descansa en la continuidad del cuerpo–, psíquica o autoconsciente –la continuidad de la propia conciencia se apoya en la narración que hace el sujeto sobre sí mismo– y social (a través de la cual se alude a las creencias y valores colectivos y, en suma, al sentido moral de la existencia).

En el marco de los estudios sobre la comunicación, W. R. Fisher habla de *paradigma narrativo* para aludir al determinante papel de la narración en la producción y recepción de mensajes y, específicamente, respecto de la construcción de la cultura y las relaciones y movimientos sociales por parte del *homo narrans*. Sarbin (1986) alude, por su parte, a través de lo que él denomina *narratory principle*, al hecho de que el ser humano piensa, imagina, percibe, interactúa y adopta decisiones de carácter moral apoyándose en estructuras narrativas. De ahí que se considere la narración un principio organizador de la actividad humana y que, según Charles Taylor (1996), existe un vínculo fundamental entre la experiencia del

## narración

propio yo, la temporalidad, la relación con los demás y la moralidad. Hayden White (1987:1) señala, a su vez, que la narración aporta la solución para uno de los problemas más acuciantes del ser humano: cómo traducir pensamientos en palabras o cómo vaciar la experiencia humana en unas estructuras de significado. Cabe hablar, según Patrick Colm Hogan ((2003), de universales narrativos, que afectarían tanto a la historia como al discurso:orden temporal, escena, carácter, acontecimiento. Los universales que se relacionan con el acontecimiento son de dos tipos: los motivos –hecho o hechos repetidos a lo largo de la historia– y diferentes tipos de trama: romántica –separación/unión de los amantes–, heroica –derrocamiento/restauración de la legítima autoridad– y sacrificial, en la que tanto la perturbación como la recuperación de la normalidad afectan al bien común. Acierta plenamente Harald Weinrich (1984:89–100) cuando afirma que “al principio era la narración” por cuanto los grandes textos fundacionales de las colectividades humanas –aquellos que aclaran o regulan aspectos fundamentales de la existencia– son de carácter narrativo: teogonías, cosmogonías y mitos, fundamentalmente. La sustitución del mito por el raciocinio en la Grecia clásica repercutió directamente en la prevalencia de la argumentación sobre la narración hasta más o menos el último tercio del XVIII, que es cuando surge el sentido de la evolución y, y por consiguiente, del tiempo.

Conceptos importantes surgidos en este ámbito son, entre otros, discursos y formas simbólicas, memoria colectiva, tradiciones inventadas y comunidades imaginarias, identidad y alteridad, convenciones sociales, rituales, etc. Disciplinas que se enmarcan en este campo son, entre otras, la narratología feminista, los estudios de género y el poscolonialismo. En todos los casos los esfuerzos no se atienen únicamente a la alta cultura sino que se interesan por la de carácter popular así como la propia de las

minorías a la luz de un enfoque semiótico de filiación inequívocamente constructivista, en el que se toman en consideración sus diferentes dimensiones: socio-institucional, mental (ideas, valores, convenciones) y material (los textos en cuanto objetos semánticos) (Posner, 1989). Cabe recordar aquí la importancia tribuida por Edward Said (1993,1994) a la narración –quién cuenta, desde qué presupuestos, etc.– por cuanto permite, en los países recientemente independizados, poner al descubierto los abusos de la administración colonial. En el marco de un enfoque pluridisciplinar, los estudios culturales intentan, en primer lugar, determinar la trascendencia de la narración en los procesos culturales –en ellos se produce la intersección de las prácticas culturales y las formas narrativas– además de apropiarse de categorías narratológicas para el análisis de la cultura y, más específicamente, de aquellos fenómenos en los que interviene el tiempo. Desde la etnografía –y en paralelo al trabajo desarrollado por I. Lotman durante las últimas décadas del siglo XX en el marco de la semiótica de la cultura– se habla también de esta como un texto. Desde esta perspectiva, las líneas de investigación se diversifican notablemente: las que se centran en el papel de la ideología en la construcción de la trama histórica (H. White), las que indagan sobre el influjo de la narración en la organización de la memoria autobiográfica (J. Bruner) o las que, desde los supuestos de la etnografía, se interesan por la ‘cultura de la escritura’ (Clifford y Marcus, eds., 1986) o ‘la cultura como texto’ (C. Geertz).

Los estudios culturales practican el acceso extrínseco en el análisis de los textos literarios, interesándose preferentemente por los factores contextuales; en esta orientación se inscriben el Materialismo cultural de inspiración marxista (Raymond Williams) y el Nuevo historicismo materialista con ideas procedentes de la Etnología y el análisis del discurso

(Foucault). colonialista favorece el *statu quo*, mientras que del otro lado se busca la representación de la cultura y los valores propios y considera la narración como una oportunidad para el cambio. Ejemplos sobresalientes de esta postura en el plano de la creación son, entre otros, Nadine Gordimer, John Coetzee o Salman Rushdie.

Los estudios culturales se orientan en una doble dirección: 1) el análisis de las estructuras narrativas de textos no ficcionales en cuanto formas simbólicas y prácticas culturales y 2) el análisis de cómo se relacionan los textos literarios y los contextos culturales. Como acaba de verse, todas estas aproximaciones se centran de hecho en las relaciones del texto con su contexto; dichas relaciones se han abordado desde un doble supuesto: la teoría *de* las tres mimesis de Paul Ricoeur (1983–1987) y lo que Frederic Jameson (1971, 1981) denomina *ideología de la forma*. La teoría de las tres mimesis garantiza la conexión texto/mundo en más de un sentido. En primer lugar, por cuanto el mundo que el texto porta en su interior remite inevitablemente a la realidad mundana en términos de las acciones representadas: entendemos lo que es la promesa, el contrato o el engaño en una narración porque sabemos lo que ellas significan en el mundo real. En segundo lugar, la relación con la realidad viene garantizada por el encuentro entre los mundos del texto y del lector, que se lleva a cabo durante del acto de lectura. La consideración, por otra parte, de las formas narrativas como fenómenos culturales y modos variables de expresión facilita también –tal como supone Jameson– la vinculación entre el texto, el contexto y la tradición cultural de la que forman parte (principalmente, en lo que concierne a la memoria colectiva). De ahí que tanto Onega y García Landa (1996) como M. Bal (1990) aboguen, respectivamente, por una ‘narratología cultural’ y un ‘análisis cultural’; el planteamiento de la autora postula explícitamente un estrecho diálogo entre los estudios sobre la



narración y los estudios culturales. Bal insiste, por otra parte, en el importante papel de la focalización, la cual constituye de por sí un recurso narrativo cargado de ideología y, por consiguiente, un concepto cultural. Todo su empeño se orienta a la inserción de la narratología en el ámbito de los estudios culturales (como su hábitat natural), pretendiendo superar las estrecheces del enfoque formal de Genette a través de la insistencia en la dimensión semántica –y, en definitiva, ideológica– del texto. De todo ello deduce Astrid Erll (2008:92) que tanto el ‘análisis cultural’ como la ‘narratología histórica y cultural’ ponen de manifiesto, en cuanto expresión de los enfoques de los estudios culturales, que la narración en sus variadas formas desempeña un cometido muy importante en la gestación de las culturas históricas. Cabe señalar, en este sentido, que, como revelan los trabajos de Monika Fludernik (2003) y Ansgar Nünning (2000), la consideración diacrónica y sincrónica de las formas narrativas no solo constituye un desafío a la narratología clásica sino que puede aportar mucha luz a la historia literaria y cultural.

La importancia de la narrativa digital no deja de crecer –y en términos no solo cuantitativos– hasta el punto de afectar al proceso creativo aportando nuevas modalidades de escritura como la de carácter colectivo o escribir teniendo a la vista la reacción de los lectores ante el texto, etc. Los estudiosos (George. P. Landaw, 1997; Janet H. Murray, 1997) insisten, en este sentido, en cómo el hipertexto implica de hecho la inversión de los papeles del autor y del lector por cuanto ofrece a cada uno de ellos la posibilidad de ocupar el lugar del otro y actuar como tal. La facilidad, con todo, de moverse con entera libertad por la red buscando nuevos enlaces y su capacidad para manipular los textos no deben inducir a creer en una analogía completa entre la literatura narrativa y la narración digital. Como ha señalado muy oportunamente Mary Laure Ryan (1991), la literatura

## narración

comparte con el hipertexto su capacidad de inmersión –don Quijote, madame Bovary o el personaje/lector de *Continuidad de los parques* constituyen ejemplos inmejorables– pero la cualidad de la interacción con los mundos virtuales es exclusiva hoy por hoy de los relatos hipertextuales (aunque intentos ha habido al respecto por parte de autores como Max Aub, Julio Cortázar, George Pérec y Marc Saporta o el grupo OULIPO, entre otros). El estudio de la analogía resulta, a pesar de todo, muy estimulante por cuanto el ciberespacio se ha convertido en un medio privilegiado tanto para creación –individual y colectiva– como para la difusión de historias y, como suele ocurrir, el medio terminará condicionando de alguna manera no solo la constitución interna sino, sobre todo, la circulación y el modo de recepción de los textos. Por lo demás, la noción de realidad virtual puede emplearse sin duda con provecho a la hora de definir la dimensión ficcional de los textos literarios.

Las aproximaciones a la narración desde la etnografía pueden resultar también muy provechosas para el estudio de la narración literaria, ya que en este tipo de relatos se ponen de manifiesto tanto las estrategias textuales que dejan entrever importantes relaciones de poder así como las orientadas a captar y mantener la atención de la audiencia en las declamaciones (carácter dramático). Entre otros, entrarían en el corpus géneros como el mito, la leyenda y los cuentos de hadas, además de las narraciones autobiográficas. El supuesto básico de Franz Boaz (1927) es que las historias narradas ofrecen una imagen del tipo de vida e intereses básicos de un pueblo hasta el punto de poder hablarse de una especie de ‘autobiografía colectiva’. A su lado deben mencionarse los trabajos de Bronislaw Malinowski (1926) y Claude Lévi–Strauss (1958), quienes, al igual de Boaz, se interesan primordialmente por el análisis del mito, la intersección de la narración y el lenguaje con su contexto social y en su

determinante papel en la naturalización de la ideología. Esta orientación hacia la lengua será desarrollada por Dell H. Hymes (1981), quien privilegia el análisis del habla y, más específicamente, los géneros del discurso oral, destacando en ellos su dimensión performativa y la función de la narración en el contexto en que surge. A ella se refiere también Richard Bauman (1977), quien, como Hymes, insiste en la existencia de procedimientos asociados a los marcos narrativos como las fórmulas de apertura y cierre, registros lingüísticos especiales (expresiones rituales o de carácter arcaizante, construcciones paralelísticas, patrones o convenciones métricas, intercambios dialógico–formulísticos entre los participantes, etc.). Se trata de rasgos estrechamente asociados a la organización social de una determinada comunidad que, en los años '70 y '80 dieron lugar a lo que se denominó etnopoética. El concepto bajtiniano de intertextualidad es aprovechado por Bauman y Briggs (1992) para poner de manifiesto la relación de los textos con textos y contextos anteriores, anticipar futuros desarrollos, dar cuenta del carácter pragmático de las declamaciones–representaciones (*performances*) narrativas y la manera de generar ideologías por medio del lenguaje y la acción social. Desde esta perspectiva se habla de *contextualización*, *descontextualización* y *recontextualización* con la intención de destacar la estrecha relación entre textos y contextos. En los años '90 los etnógrafos se centraron en la importancia de la narración para determinar las prácticas habituales y las formas de autoridad en el ámbito del derecho, la medicina la educación, la asistencia pública y otras instituciones. Los estudiosos de la literatura, historiadores y etnógrafos han puesto su atención en las narraciones fundacionales y legitimadoras de las naciones y los estados. En la era de la globalización, los investigadores rastrean –según Charles L. Briggs (2008:150)– la circulación transnacional de historias en las que se reflejan las formas neoliberales de vigilancia y control, los nuevos

regímenes económicos y los movimientos sociales interesados por los derechos humanos, la sexualidad, la ecología, los pueblos indígenas y, en suma, un mundo cada vez más integrado. Esta alianza entre narratología y etnografía no sólo permite conocer mejor el mundo en que vivimos, cuando trabajan conjuntamente, sino que ha obligado a reconfigurar sus respectivos dominios.

Aunque no todos los grupos coinciden en su necesidad, la narratología feminista destaca la importancia de los diferentes elementos de la comunicación o de la estructura del relato –el sexo de los autores, audiencias deliberadamente buscadas por el autor, los lectores actuales, personajes, narradores y narratarios– aunque, a diferencia del estructuralismo, lo que realmente interesa son, más que los textos, los contextos histórico–culturales en los que hacen acto de presencia las narraciones y su interpretación a la luz de la categoría de género (R. Wharhol, 2008:161–163). El feminismo posestructuralista insiste, por tanto, en la inadecuación de los modelos anteriores a la hora de reflexionar sobre las implicaciones de la categoría de género. Entre las predecesoras de esta corriente cabe mencionar a Susan S. Lanser (1986), N. K. Miller y Rachel Blau DuPlessis's (1985), quienes se preocupan más de la historia que del discurso –tendencia que se ha invertido en la última década– centrandolo su atención en el influjo del sexo del autor o narrador sobre la manera de relatar. De ahí la importancia que para ellas asume las categorías de voz y punto de vista. Robyn R. Warhol (1989) analiza las maneras de dirigirse al narratario e insiste en que los discursos narrativos masculino y femenino son construcciones culturales. En cambio, la teoría feminista francesa –H. Cisoux, L. Irigaray– prestan mayor atención al análisis de las estructuras textuales.

En un sentido más estricto, la categoría de género abarcaría, en principio, tanto lo masculino como lo femenino, insistiendo en la conveniencia de distinguir entre la crítica feminista, los estudios sobre la mujer y los estudios de género: los dos primeros se atienen específicamente al punto de vista femenino, mientras el último se mueve en un plano más general, incluye los dos sexos y se interesa por el enraizamiento socio-cultural –y, por tanto, variable– de la categoría de género. Los estudios de género abogan, desde otra perspectiva, por combinar el análisis formal-estructuralista con la orientación basada en el género, dado que este influye en todos los ámbitos y componentes del relato: la trama, estrategias narrativas, punto de vista, producción y recepción, el personaje, etc. El supuesto central de este enfoque reside en la convicción de que no es posible establecer un vínculo entre lo masculino y lo femenino y los correspondientes rasgos biológicos y, sobre todo, culturales. Por otra parte, estos estudios privilegian en sus análisis la conexión entre texto, prácticas sociales e ideología, insistiendo en la existencia de un influjo incuestionable de las categorías de sexo, sexualidad y género sobre los aspectos formales de la narración a través de su intersección con factores históricos y socio-culturales (Gaby Allrath & Marion Gymnich, 2008:194–198). Para resaltar esta dimensión característica se habla no solo de *narratología feminista* sino incluso de *narratología genérica* o enmarcada en la categoría de género (Susan S. Lanser, 1986,1999; Fludernik, 1990), que afectaría tanto a la historia como al discurso de la narración. Lanser apunta, en este sentido, la necesidad de incorporar el sexo como una categoría formal y cultural relevante dentro de una poética de la narración. Ambas sostienen que, cuando no se indica explícitamente, el sexo del narrador es reconstruible a partir de datos textuales.

Importantes pueden resultar también para una posible renovación de los estudios sobre la narración los debates –W. Benjamín, H. White, O. Mink, D. Carr y P. Ricoeur, H. Kellner han protagonizado algunos muy sonados– y aportaciones llevados a cabo en el ámbito de la historiografía. No conviene olvidar, como señala P. Ricoeur, que el género narrativo reviste dos modalidades básicas, la narración histórica y la literaria, y, por consiguiente, la primera no puede faltar en un planteamiento comprensivo del mismo. Dorrit Cohn (1999: cap. 7), que aborda la distinción entre los dos tipos arriba mencionados en base a rasgos formales-textuales, ha acuñado la denominación *narratología historiográfica*, por medio de la cual pretende dar cuenta de dos tipos de escritura a partir de las técnicas empleadas. La autora sostiene, sobre la base de los trabajos de G. Prince y T. Todorov, que la narratología presenta dos niveles –historia y discurso– en el caso de la narración ficcional y tres –historia, discurso y referencia– cuando se trata de la historiográfica. La referencia se erige, pues, en el argumento definitivo a la hora de distinguir entre los dos tipos de narratología. La historiográfica exhibe, además, otros rasgos diferenciales, según White (1987): no está obligada a reflejar el mundo interior de los personajes a no ser que los presente bajo el signo de lo posible (de lo que un determinado personaje pudo pensar en cierto momento), se centra más sobre la mentalidad que sobre el pensamiento individual y, finalmente, se apoya en el supuesto básico de la identidad entre el autor y el narrador (Amy J. Elias, 2008:217; Franck Ankersmit, 2008:217–221).

La posmodernidad no ha dejado de insistir en la importancia de la narración desde diferentes puntos de vista. Uno de ellas se apoya en la categoría lyotardiana de ‘grandes relatos legitimadores’, esto es, un enfoque a través del cual el pensamiento científico busca, a diferencia de las narraciones tradicionales apoyadas en la autoridad institucional del



narrador, su validación a través de entidades abstractas como la razón, la libertad, el estado, el espíritu humano, la salvación eterna, etc. De ellas dimanan creencias y valores colectivos, cuyo papel es muy similar al del mito; de ahí que se hable de las narrativas del género, de la clase social, de la raza o de la identidad (como se vio al tratar el enfoque de los Estudios Culturales). Desde otra perspectiva, M.-L. Ryan (2004) plantea las posibles maneras de abordar la naturaleza de la narración que, según ella, son dos: una, de carácter descriptivo, se pregunta qué aporta al ser humano, mientras la otra se interesa por su definición. La primera ofrece toda una amplia gama de respuestas: la narración como procedimiento para construir formas de organización de la experiencia, toma de conciencia de la temporalidad de la existencia, artilugio al servicio del conocimiento de la realidad y de la instauración de valores y creencias que definen la identidad cultural, medio al servicio de la ideología dominante –y, por tanto, instrumento de poder–, depósito de la memoria colectiva y garantía de su transmisión a las generaciones futuras, ensanchamiento de nuestras posibilidades y experiencias más allá de lo puramente empírico, fuente de recursos lúdicos y educativos, etc.

Los enfoques orientados a la definición de la narración se interrogan, como es lógico, por su naturaleza: ¿se trata de un universal o es una realidad histórica y culturalmente variable?, ¿necesita la presencia más o menos manifiesta de una voz narrativa o puede prescindir de ella?, ¿es la narratividad un rasgo semántico o un efecto global al que contribuye cada rasgo textual o, por el contrario un asunto que concierne por separado a la forma, al contenido o a ambos a la vez?, ¿debería incluirse en el concepto de narración literaria cualquier tipo de narración?, ¿puede existir la narración al margen de sus realizaciones textuales o, lo que es lo mismo, separar historia y discurso? Como se ha ido viendo, resulta incontestable

que tanto la narración como la teoría de la narración han desbordado ampliamente los límites de lo que podría denominarse estudios humanísticos, alcanzando en su onda expansiva al mundo del derecho, medicina, política, filosofía, ciencias de la mente, etc., dando lugar a un auténtica colonización de estos ámbitos del saber que, de rebote, la ha obligado a replantearse su propio status.

También se han hecho aportaciones muy importantes a la teoría de la narración desde campos mucho más afines como la pragmática literaria o la teoría de la ficción. Para empezar, desde posiciones ancladas en la teoría de los actos de habla, la retórica, el análisis del discurso o las ciencias cognitivas – se defiende en la actualidad –M. L. Pratt, Th. Leitch, M. Fludernik, D. Herman, D. Kearns, M. L. Ryan– que la distinción entre narrativa ficcional y no ficcional es de naturaleza pragmática y no se apoya, por tanto, en los rasgos intrínsecos del texto. Mucho más ponderada es la postura de Th. Pavel (1986), para quien en una definición comprehensiva de lo ficcional han de estar presentes también las dimensiones sintáctica y semántica. En este sentido, resultan del máximo interés las aportaciones de la teoría de la ficción a través de sus diversos paradigmas. Interesa especialmente la revisión de los enfoques y conceptos implicados en los enfoques semántico, pragmático, constructivista, Nueva ficción, poética de la imaginación, realidad virtual y cognitivo, habida cuenta del desarrollo experimentado tiempo atrás por el sintáctico–formal y el mimético–realista en el ámbito de los estudios literarios. De ellos procede no solo la explicación de las relaciones entre ficción y realidad como representación, invención, instauración o construcción de mundos ficcionales sino toda una batería de conceptos de gran eficacia de cara al análisis y comprensión de los textos narrativos: doble enunciación, legitimación o autenticación, pacto narrativo, contrato de lectura, arraigo antropológico, mundos y

submundos ficcionales, referencia literaria, realidad virtual, campo de referencia, simulacro, incompleción, ficcionalización, fingimiento, irrealismo, fronteras de la ficción, mapa cognitivo, fuerza ilocutiva y efecto perlocutivo de la ficción, crisis del sujeto, modelo de mundo único y modelo de mundo múltiple, tipo de mundo, ontología de la ficción, despliegue imaginario, el emisor y el receptor y sus imágenes en el ámbito de la narración, región imaginaria, verdad literaria, autoficción...

Como se ve, el estudio de la narración ha obligado a tender puentes entre narratología, lingüística, psicología y ciencias cognitivas, fomentando la interacción entre sus respectivos dominios y el intercambio de metodologías y conceptos. Baste recordar el importantísimo papel de la lingüística a partir del Congreso de Bloomington (1958) o el del enfoque semiótico-pragmático en la concepción y análisis de los textos literarios o del giro narrativo operado en el ámbito de las humanidades. Resulta incuestionable el carácter invasivo de la narración, que ha superado durante las últimas décadas sus límites convencionales –narrativa, drama, cómic, cine, etc.– para adentrarse en otros ámbitos como el de los medios de comunicación, la medicina, el derecho, etc., hasta convertirse en un auténtico universal antropológico. Así, pues, la teoría de la narración ha iniciado un gran proceso expansivo colonizando nuevos territorios dentro y fuera de las humanidades... Tal como señalan Luc Herman y Bart Vervaeck (2008:450–451), David Herman (1999) engloba los estudios sobre la narración surgidos con posterioridad al estructuralismo dentro de la denominación *narratología posclásica*, que incluiría seis nuevos puntos de vista: feminista, lingüístico, cognitivo, filosófico, retórico y posmoderno. Ansgar Nünning (2003) insiste, como Herman, en un desplazamiento del interés del texto al contexto en el nuevo acercamiento y añade algunos más: contextualista, temático, ideológico, transgenérico, transmediático,

posestructuralista, cibernético, psiconarratológico. Los nuevos enfoques conciben la narratología como un acercamiento interdisciplinar, destacan la relevancia del lector y van más allá del análisis formal de la narración, interesándose por la dimensión narrativa de la mente y sus formas de expresión. Por consiguiente, entra en juego el aspecto semántico de los textos y la estrecha vinculación entre narración y ficción, que son vistas ahora más como procesos discursivos que como entidades dotadas de determinados rasgos formales. Para M. L. Pratt, M. Fludernik, D. Herman y M.-L. Rayan, entre otros, se trata de categorías enraizadas en la competencia y expectativas de los receptores. Consiguientemente, la ficcionalidad de una historia depende esencialmente del pacto de ficción, que regula las relaciones de los usuarios con los textos. Según Martin Kreiswirth (2008:377–382), resulta poco discutible que la teoría de la narración ha de ocuparse tanto de la literaria como no literaria (anécdota, historias clínicas, causas o procesos judiciales, etc.).

Largo es el camino recorrido por los estudios sobre la narración literaria desde que en Grecia, primero, Platón –con su distinción entre narración simple, donde se oye únicamente la voz del poeta (ditirambo), y compuesta, aquella en la que alternan en el uso de la palabra el poeta y los personajes, como es habitual en la epopeya– y, después, el autor de la *Poética* inauguraran la reflexión en torno a la naturaleza y componentes de la obra literaria. En efecto, en esta obra Aristóteles (1448<sup>a</sup>,1449b–1450b) alude, en el marco de la diferenciación entre los géneros épico y trágico, a su constitución interna, distinguiendo una serie de elementos, compartidos unos y privativos los demás. Lo importante es que en dicho texto se mencionan algunos elementos que la moderna narratología –y, más específicamente, Propp, los formalistas rusos y los estructuralistas franceses– ha consagrado como partes de la estructura narrativa: trama,

personaje, narrador, tiempo, espacio, discurso. Aunque la práctica narrativa –piénsese en Cervantes, Sterne, Diderot y en una parte muy importante de la narrativa posromántica– ha ido diversificando el tratamiento y modalidades de cada uno de los elementos que acaban de enumerarse, la reflexión en torno a los mismos llevada a cabo en el ámbito de los estudios literarios ha tenido que esperar, si se exceptúa la tradición retórica, hasta el siglo XX para consolidarse de manera efectiva.

Para empezar –y al igual que ocurre en otros ámbitos– resulta inevitable la referencia (siquiera mínima) a las aportaciones de la retórica a la teoría y escritura de la narración literaria por cuanto la *narratio* ha formado parte desde siempre de la estructura del discurso forense en el marco de la *dispositio*. El propio Aristóteles alude en su *Retórica* (III,16,1416<sup>a</sup>–1417b) a los dos tipos de narración, literaria y no literaria, y a sus cualidades más destacadas: brevedad, credibilidad, carácter ético y patético, al lado de otras que proceden directamente de la *Poética* del autor como decoro, verosimilitud y coherencia o necesidad (Artaza, 1989,42–91). Otro asunto de la máxima importancia para la narración literaria es la distinción medieval entre el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis* y el hecho –puesto de manifiesto por Cicerón y el autor de la *Rhetorica ad Herennium*– de que, a través de las narraciones sobre casos inventados que forman parte del aprendizaje del orador, la retórica se aproxima al ámbito de la literatura (Barthes, 1970: 20–21). Del orden de los hechos se ocupa fundamentalmente Quintiliano, afirmando que corresponde al orador–narrador la decisión al respecto en función de la perspectiva adoptada en su discurso; cuenta para ello con una serie de procedimientos o figuras: pretericiones o paralepsis, analepsis, sorpresas, patetismo, finales inesperados, etc. (Pozuelo Yvancos, 1988:151–152, 162–163). Otro aspecto nada desdeñable es el intenso trabajo de la retórica en dos aspectos

importantes de la narración como son los tópicos de persona, lugar y tiempo. Fruto de esa actividad es –tal como ha puesto de manifiesto Hans Robert Curtius en su famoso trabajo sobre la diversidad y fecundidad de los tópicos a través del tiempo– el amplio repertorio de tipos y paisajes forjados por la retórica del que la literatura sacó un gran provecho (con ligeros cambios e incluso, en ocasiones, sin modificar un ápice el trabajo previo como si de un material prefabricado se tratara). En cuanto a las personas, tiene mucho interés la definición de Cicerón en *De inventione* (I, XIX, 27) –“Aquella otra narración que versa sobre personas es de tal forma que en ella, junto con los hechos mismos de las personas, se pueden conocer sus modos de expresarse y sus caracteres”– pues permite distinguir entre relato de palabras y de acontecimientos o, en otros términos, entre *mimesis* y *diégesis*. Quedaría por mencionar la doctrina de Hermógenes en torno a la *amplificatio*, puesto que el planteamiento y los procedimientos para dilatar el final de la narración no difieren mucho de lo que, primero Schiller y, ya en pleno siglo XX, afirmarán tanto los formalistas rusos (B. Tomachevski, 1982:200) como Ortega y Gasset (1975:160–162) y, más tarde, Barthes (1970:38–41): que la novela presenta una ‘estructura de fuga’ y tiende siempre a prolongarse mediante la aplicación de los recursos que el autor francés engloba bajo de la denominación de ‘distorsiones’. Resulta, pues, incuestionable la importancia de las aportaciones de la retórica al ámbito de la narración, sea en el plano de la creación y, más modernamente, en el de la explicación de textos.

Con todo, es la narratología la disciplina que, por derecho propio, ha contribuido más decisivamente al desarrollo de los conceptos, metodologías y análisis encaminados a dar cuenta de la naturaleza y singularidades de la narración. Es preciso hablar, en primer término, de la trama –a ella se refiere Aristóteles (*Poética*, 1450b) como “el principio y el



alma de la tragedia”– por lo que representa de punto de encuentro y contexto que favorece el encaje armónico del resto de las categorías. Existe una distinción básica formulada por los formalistas rusos Iuri Tinianov (1995:165–168) y Boris Tomachevski (1982:182ss, 200–203), pero ya presente en el Estagirita, que separa los materiales previos (los hechos o *historia*) de su configuración en el marco de la estructura (*trama*); es una división que permite calibrar el trabajo del creador y su nivel como organizador de los acontecimientos según un orden lógico o cronológico y, sobre todo, de acuerdo con una motivación artística. Mientras la historia representa la lógica de la vida, la trama impone al material una forma y una determinada orientación a través de una laboriosa manipulación. La historia se encuentra al principio del proceso de producción –sin ella no podría hablarse ni siquiera de la posibilidad de un relato– mientras que, en el de recepción, ocupa el último lugar; para el lector, la construcción de la historia finaliza con la última línea del texto. Dentro de la tradición anglosajona se alude a esta distinción con los términos *story* y *plot* (R. Wellek & A. Warren, 1985:262; C. Brooks & R. P. Warren, 1959, pp. 77–80; Forster, 1927:31–48, 89–108), aunque la equivalencia es, según E. Volek (1978:137–138), solo aparente. Tanto Gerard Genette (1989:81–87) como Cesare Segre (1976:14) optan por una explicación que distingue tres momentos en el proceso: *historia* –significado o material temático–, *relato* –significante o texto– y *narración* –proceso que permite el paso de una a otro mediante la donación de una forma–, mientras el segundo alude a lo mismo con los términos *fábula*, *intriga* –ambos aluden al contenido– y *discurso* o significante del relato (Cesare Segre, 1976:14).

En cuanto a las unidades mínimas de la estructura, existe una disparidad parcial entre Propp y los formalistas; el primero habla de *funciones* y estos de *motivos*. La noción de motivo –que cuenta con un

larga tradición entre los estudiosos del folclore— es ligeramente más abarcadora que la acuñada por Propp: Tomachevski los presenta como entidades semántico-formales y los define como la atribución a un personaje de una acción, un estado o cualidad, añadiendo que, a través de ellos, se desarrolla el tema, que es la fuerza configuradora global del relato. Para el autor ruso, todo se resuelve en agrupaciones de motivos: la trama, el personaje, el conflicto, etc. Desde los presupuestos de la lingüística textual, Teun, A. van Dijk (1972:93) y Janos Petöfi & Antonio García Berrio (1978:243–268) prefieren hablar de tópico central y subtópicos o tópicos atómicos a la hora de aludir al núcleo temático básico y a los elementos o isotopías que contribuyen a su expansión a lo largo del texto.

La distinción de tres niveles en el texto narrativo establecida por Barthes (1970:15–38) —acciones, funciones y narración— permite a Lubomir Dolezel (1972, 1976) hablar correlativamente de tres momentos en la constitución del significado narrativo: *motivema*, *estructura de motivemas* y *tejido de motivemas*. Finalmente, Tomás Albaladejo (1986:114–130, 137–155) y Francisco Chico Rico (1988:82) piensan que estas distinciones pueden conectarse razonablemente con las tres partes o fases del discurso retórico: la *inventio* se ocuparía del orden “lógico y cronológico” de los motivemas y a ella se atribuye también la generación del macrocomponente semántico o historia narrativa (el referente), mientras la actividad organizadora de la *dispositio* es responsable del macrocomponente sintáctico o trama narrativa y la *elocutio* hace lo propio con el discurso o microestructura narrativa. Propp, en cambio, habla de la función como unidad básica de la narración definiéndola como la descripción de una acción o lo que hace un personaje desde el punto de vista de su contribución al desarrollo de la intriga. Centrado en la determinación de los elementos constantes del cuento —esto es, los que configuran su estructura—

el autor establece las funciones del cuento a partir de un corpus de cien cuentos maravillosos de la tradición rusa. De su examen extrae un listado de 31 funciones que, aunque no tienen por qué darse todas, guardan un orden regular en cuanto a su aparición; las funciones, por lo demás, mantienen entre sí un vínculo de naturaleza lógico-causal y estética. Esta es la opción sintagmática frente a la cual se erige la de carácter paradigmático, según la cual las 31 funciones se reagrupan en siete esferas de acción correspondientes al agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatario, héroe y falso héroe. Se trata de una concepción del cuento como un pequeño drama interpretado por siete actantes. Con ser muy importante, quizá lo más relevante de la aportación de Propp sea el influjo que ejerció sobre Claude Lévy-Strauss –quien desempeña un papel muy importante en la difusión de las ideas del formalismo ruso y de la escuela de Praga a partir del encuentro de 1941 con Roman Jakobson en Nueva York– y, de manera especial, los narratólogos franceses; específicamente, Claude Bremond, A. J. Greimas y T. Todorov. Empeñados, como el resto de estudiosos dedicados al estudio de la narración, en la elaboración de gramáticas o modelos generales del relato, todos ellos comparten con el autor ruso el interés preferente por la lógica interna del texto narrativo (mítico, folclórico o literario). Lévy-Strauss propone, para el análisis de los mitos, un doble modelo, diacrónico-sintagmático yacrónico-paradigmático, aunque se vale preferentemente de este último para el análisis de los *mitemas* o elementos constitutivos del mito, ya que esto le permite poner de manifiesto la afinidad semántica entre los semas que caracterizan las diferentes funciones.

Claude Bremond (1964:78–91) aprovecha dos conceptos centrales en el modelo propiano como son los de función y secuencia para convertirlos en piedra angular de su modelo triádico. Cada relato supone el

narración

encadenamiento de diferentes secuencias, cada una de las cuales se componen de tres funciones: la primera abre la posibilidad de la acción –X entra en una armería y compra una escopeta–, la segunda representa su ejecución –X usa su arma en un atraco a un banco y hiere de muerte a un empleado– y la tercera refleja el resultado o la sanción del proceso. Por otra parte, las secuencias se combinan entre sí según un triple procedimiento –continuidad, alternancia y enclave: la narración autobiográfica, *Hombre rico, hombre pobre* y las historias incrustadas en la primera parte del *Quijote* constituyen buenos los ejemplos– y representan procesos de mejoramiento o degradación. En lo que difiere radicalmente de Propp es en el orden las funciones: es válido sin duda para los relatos con una estructura estable –como la de los cuentos folclóricos– pero resulta inasumible en aquellos en que la innovación y la variación estructural constituyen señas de identidad inconfundibles: las narraciones literarias. Así, pues, dentro de las secuencias el orden las funciones se mantiene invariable pero no ocurre lo mismo con aquellas, que gozan de una relativa libertad.

Propp se encuentra también en la base de los modelos actanciales, esto es, aquellos que buscan dar cuenta de la estructura de un relato no tanto a partir de la evolución de la acción sino de sus protagonistas. Este enfoque aborda el análisis del relato desde una consideración dramática del mismo, esto es, partir de la interacción de determinados de roles; avalan esta aproximación Greimas, Bremond y Todorov. Para Bremond (1970:93–105; 1973:129–333), los papeles básicos son los de *agente* –presentado como influenciador, favorecedor de un proceso de mejoramiento o degradación, meritorio y retribuidor– y *paciente*, al que se dirige toda la actividad desarrollada por el primero. Cada uno de los papeles admite diversas formas de manifestación. Siguiendo a Bremond y a Greimas, Todorov

concede el relato como la concatenación de una serie de microunidades etiquetadas con el nombre que reciben determinadas situaciones típicas de la vida real como el contrato, la promesa, el engaño, etc. Para el autor, la categoría central de la estructura narrativa es el personaje, aunque reconoce su amortiguamiento en ciertas narraciones contemporáneas e insiste en que lo realmente importante es la definición de las relaciones que median entre ellos. Por eso, es tan relevante la correlación *agente* (actor)–*predicado* (acción); las tres relaciones o predicados básicos son *desear*, *comunicar* y *participar*. Con la ayuda de las *reglas de derivación* pueden extraerse el resto de relaciones posibles, destacando la *regla de operación* –cada predicado básico tiene su contrario: amar/odiar, dar/quitar– y la *regla de pasivo*: la acción emprendida por un personaje hacia otro es correspondida por este (por ejemplo, si uno ama a otro, su amor encuentra eco en él). En los vínculos que se establecen entre los personajes resulta determinante el contraste entre el ser y el parecer –el amigo que no lo es o el amante que, finalmente, no se comporta como tal–, de donde surge en muchas ocasiones el conflicto central de la obra o conflictos eventuales.

Con todo, este modelo –basado en las categorías de agentes, predicados y reglas de derivación– ofrece una visión marcadamente estática de la narración. Para lograr el efecto contrario, es preciso recurrir a un segundo grupo de reglas, las *reglas de acción*, que son las que facilitan la transformación de las relaciones entre los personajes en ámbitos como el deseo, la participación y la comunicación y dinamizan, por tanto, el entramado narrativo. Para el autor, estas reglas vinculan estrechamente literatura y realidad por cuanto “...reflejan las leyes que rigen la vida de una sociedad...” Roland Barthes presenta (1970:85–86), por su parte, un modelo del texto narrativo, que incluye tres niveles –funciones, acciones, narración– cada uno de los cuales se integra y recibe su sentido del el

inmediatamente superior: las funciones o unidades mínimas de los actantes o gran combinatoria de los núcleos activos del relato y estos del discurso narrativo que avala su existencia. Las funciones, que son unidades del contenido, se dividen en *distribucionales* e *integradoras* o *indicios*. Las primeras corresponden a las funciones de Propp interpretadas a la luz de la doctrina de Boris Tomachevski –la adquisición de un determinado objeto se correlaciona con el momento que se hace uso de él– y definen los relatos primordialmente funcionales como los cuentos folclóricos (1928), mientras las segundas se emplean para la caracterización de personajes o ambientes y están presentes, de manera especial, en los relatos psicológicos. Otro modelo funcional separa las *funciones nudo* o *cardinales* –básicas para la historia, ya que abren o cierran una incertidumbre, y se unen entre sí por un nexo lógico, además de cronológico– de las *catálisis*, que son secundarias, se conectan entre ellas mediante una relación solo cronológica y necesitan, por tanto, el contacto con una función cardinal; las catálisis tienen importancia no para la historia sino desde la perspectiva del discurso. El análisis de la distribución de las funciones a lo largo de un relato permite entrever la lógica que les sirve de soporte. En cuanto al segundo nivel, el de los actantes, Barthes se detiene en los modelos propuestos por Bremond, Greimas y Todorov, insistiendo en las coincidencias de los tres planteamiento y destacando la efectividad, por su menor complejidad, de la propuesta de este último.

Finalmente, William O. Hendricks (1973) señala que lo que distingue a la narración es la confrontación entre actores, de modo que todo relato podría definirse como un conjunto de hechos integrados por tres elementos: dos actores y una acción (dos argumentos y un predicado, en términos lógicos). Desde un punto de vista lingüístico, cada acontecimiento se presenta como una oración con dos agentes, un sujeto y un complemento, y

un predicado. Para ser catalogados como funcionales, tanto los hechos como el predicado deben exhibir el rasgo (+actividad), esto es, han de ser protagonizados por seres humanos o comportarse como tales. Cesare Segre añade, por su parte, algo también compartido por la mayoría: en el fondo, la lógica del relato se hace eco de la propia de una cultura y de una sociedad determinadas y, por eso mismo, puede afirmarse que responde a la lógica del mundo (1976:60).

La descripción de los hechos –y la lógica que rige su distribución en el marco de la narración– se ha abordado también desde otros supuestos. Entre otras, resultan del máximo interés los enfoques de Jean–Michel Adam (1978:101–117) y Paul Larivaille (1974:368–388), que elevan a cinco las fases del relato. En efecto, tanto Bremond como Greimas –y lo mismo podría decirse de la tradición que arranca en Aristóteles– operan normalmente con modelos triádicos y se olvidan, según los autores antes citados, de incluir en la descripción las fases inicial y final, esto es, la situación que precede y sigue al proceso narrativo. Según Adam, entre ellas median uno o más procesos de transformación, que son precisamente los que facilitan la transición del *estado inicial* al *estado final*. Dicho proceso surge de la presencia de un obstáculo o *fuerza transformadora* y, para que *la dinámica de la acción* llegue a su término, ha de intervenir *la fuerza equilibradora*. Para Larivaille, lo que media entre el estado inicial y el final es un proceso compuesto por tres fases: Provocación—Acción—Sanción. Estos enfoques quinarios –en los que un equilibrio inicial es seguido de un proceso desestabilizador, que posteriormente se endereza para alcanzar el equilibrio final, el cual nunca será del todo igual al del comienzo– han convencido también a estudiosos como Todorov (1973:95–96) y H. Heisenberg. Apoyándose en investigaciones realizadas en el campo de la sociolingüística y psicolingüística norteamericanas, este autor



alude también a un esquema lógico del relato que incluye cinco momentos: Orientación—Complicación—Evaluación—Resolución—Moral(eja). La primera se ocupa de la presentación de los componentes de la estructura narrativa, la segunda apunta a la aparición del conflicto, la tercera alude a la reflexión de los protagonistas en torno a las causas originarias del mismo, la cuarta se centra en el final del proceso narrativo y la última hace explícita la enseñanza que los protagonistas extraen de la historia con vistas a su comportamiento futuro (Teun A. van Dijk 1983:53).

Desde los supuestos de la gramática generativa, Walter Kintsch y van Dijk (1975:107) se proponen determinar si existe o no una competencia narrativa compartida por autores y lectores. Tal competencia no solo se reflejaría en la codificación y decodificación de mensajes narrativos sino que ayudaría en procesos tan habituales como la comprensión, memorización y resumen de textos narrativos. La experiencia llevada cabo con un fragmento del *Decamerón* y un mito apache dio como resultado que los lectores supieron hacer un resumen sin dificultad alguna del primer texto pero no del segundo porque, se entiende, no estaban familiarizados con la cultura indígena. Este hecho indujo a los autores a formular la hipótesis de la existencia de una competencia o estructura global del sentido, que capacitaría a los lectores para enfrentarse a bloques semánticamente organizados con vistas a la comprensión y resumen del texto. La conclusión del estudio fue que los lectores —en realidad, los miembros de una cultura— disponen internamente de una especie de esquema narrativo compartido por el autor y el receptor del relato y, cuando llevan a cabo la construcción o comprensión de una historia, es como si estuvieran rellenando las casillas vacías de una estructura preexistente.

Otro abordaje de la estructura –que puede muy bien catalogarse, con todo lo que implica, de temático y presenta puntos de coincidencia con algunos de los examinados anteriormente– es el representado por Norman Friedman, R. S. Crane, Robert Scholes y Northrop Frye. El planteamiento de Friedman (1955:241–253) define la trama narrativa como la transformación de una situación determinada y su evolución positiva o negativa a la luz de las tres grandes categorías aristotélicas de acción, personaje y pensamiento, lo que da lugar, consiguientemente, a tres tipos de trama. Entre las primeras están las *intrigas de acción* –novela de aventuras–, *melodramáticas* –despierta las simpatías del lector hacia el héroe o heroína por su destino desgraciado–, *trágicas* –el protagonista es el responsable último de su propia desgracia–, *de sanción* –el héroe, de carácter satánico, recibe un castigo por sus fechorías; señala Todorov (1972:380–382) que, modernamente, es rastreable la variante del protagonista que, a pesar de su maldad, termina el proceso narrativo sin recibir castigo alguno–, *sentimental* –protagonista del agrado del lector que es premiado al final por haber superado diversas pruebas–, *de admiración*: el héroe atrae la simpatía del lector en base a sus cualidades. Entre las *intrigas de personaje* se cuenta la *intriga de maduración* –novela de educación– la *de pruebas* –novela de aventuras–, *de enmienda* –la conducta del personaje mejora progresivamente–, *de degradación*: evolución inversa a la anterior. Las *intrigas de pensamiento* abarcan los tipos siguientes: *intrigas de educación* –coincide con la *de enmienda*, pero aquí el cambio afecta a las ideas–, *de revelación* –es lo característico de la narración autobiográfica– y *afectiva*: los cambios que se operan en el personaje tienen que ver con su relación con los demás. A pesar de su amplitud, dicen sus detractores, las tipologías de Friedman distan de ser exhaustivas.

Interesante sin duda e influyente es la tipología de N. Frye (1977:53–96) también fundamentada en la categoría aristotélica del personaje y su carácter superior, igual o inferior al de los demás hombres. Los mitos, leyendas, relatos folclóricos, además de epopeya y tragedia, son protagonizados por héroes con rasgos divinos, esto es, por seres superiores; son inferiores los héroes que aparecen en narraciones donde se hallan presentes la ironía o la sátira. Por último, los personajes de naturaleza cómica o realista representan la igualdad. Siguiendo a Frye y cruzando personajes y tipos de mundo (belleza ideal o fealdad), Robert Scholes (1968:10–11; 1977:509–514) eleva a seis los tipos de trama: los cuatro primeros –*la caída o el descenso trágico, caída patética, ascensión cómica y ascensión satírica*– aluden a la transición del personaje, que se mueve de un mundo ideal a otro de carácter caótico o viceversa– mientras que, en los dos últimos, el movimiento se lleva a cabo dentro de un mundo homogéneo. R. S. Crane (1952) correlaciona, por su parte, las categorías aristotélicas de *acción*, *carácter* y *pensamiento*: en las primeras los elementos determinantes son tanto el carácter como la manera de pensar; en las segundas lo que cambia es el talante moral del personaje bajo el influjo de la acción y, en las últimas, la manera de pensar y los sentimientos son inducidos por los otros dos factores. La novela de aventuras, la policíaca y las centradas en la conciencia constituyen buenos ejemplos de los tres tipos.

Finalmente, la lingüística –específicamente, el andamiaje de la gramática generativa– ha inspirado modelos como los de Gerald Prince (1982: 61–105) y Todorov (1973: 38–49, 103–134). Ambos coinciden en la definición de la narración como un conjunto de proposiciones, que se agrupan en secuencias y mantienen entre sí diversos tipos de relaciones: causales, temporales, espaciales y temáticas. La gramática narrativa consta,

al igual que su homóloga en el plano del lenguaje común, una base o estructura profunda –que incluye las oraciones nucleares, cada una de las cuales implica al menos dos acontecimientos cronológicamente relacionados– y un componente transformacional, que se erige en responsable de los cambios que experimentan las oraciones nucleares hasta su manifestación superficial en el texto: adiciones o supresiones de material narrativo, inversiones del orden, etc., como fruto, entre otros factores, de la operatividad del punto de vista. Todorov establece una división entre las categorías gramaticales que designan o identifican –nombre propio, pronombres y artículo– y las que describen o informan: nombre común, adjetivo y verbo (agentes frente a acciones o cualidades). Negación y oposición son categorías semánticas que permiten reflejar el estado o evolución de la acción narrativa –signo positivo o negativo–, la comparación (o grado de la acción) y el modo (este expresa la relación del personaje con la acción, permite referirse al carácter obligatorio o voluntario de la misma e incluso instalarse en el campo de la hipótesis). Las proposiciones se organizan, como quedó apuntado, en la unidad superior que es la secuencia; entre ellas se establecen relaciones obligatorias (deseo y modificación), facultativas (dependientes como las predicciones, condiciones e inversiones de la visión o libres como el énfasis, la motivación o el resultado) y alternativas (inversión de atributos y el castigo). Las primeras deben aparecer necesariamente–siempre en el interior, no al principio o al final– en todas las secuencias; las segundas aparecen siempre a ambos lados de la modificación y, finalmente, las alternativas son las más importantes puesto que determinan el tipo de secuencia. Estas se distribuyen, por otra parte, según los tres procedimientos ya señalados –linealidad o simple sucesión, enclave y alternancia– y su organización deja entrever la lógica interior de la narración, esto es, la articulación de un sujeto y un predicado. El mejor

ejemplo de los esfuerzos por dar cuenta de la estructura del relato a la luz del modelo lingüístico es la *Gramática del Decamerón*, de Todorov.

Para finalizar este apartado, hay que mencionar dos principios fundamentales, que rigen la construcción de la trama. Uno mira hacia fuera y tiene que ver con el filtro existente entre el material previo, fábula o historia, y el que pasa efectivamente a la trama, operación en la que desempeña un papel muy importante el punto de vista, esto es, los intereses del narrador, además de las leyes generales de la narración. Se trata del principio de selección, gracias al cual el relato literario se aparta resueltamente del histórico, jurídico, periodístico, etc., por cuanto no pretende la exhaustividad —el mundo tal cual no cabe en un cuento ni en una novela— sino poner en pie un mundo ficcional a través de un procedimiento sintético o esquemático y la ruptura con la linealidad narrativa. Del resto se encarga el receptor quien, según Wolfgang Iser, aporta el resto o, dicho de otro modo, rellena los agujeros negros del texto con ayuda de su enciclopedia y, en especial, su competencia literaria. Los ejemplos son innumerables: la guerra de Troya dura diez años pero *La Ilíada* se centra únicamente en el último por ser el más relevante y aquel en el que se resuelve el asedio de la ciudad; la historia de *don Quijote* arranca cuando el protagonista ronda los cincuenta años y los datos sobre su vida anterior son muy escasos, además de imprecisos: residencia en un lugar indeterminado de La Mancha, entorno familiar, patrimonio y aficiones, puesto que de una de ellas, la lectura de libros de caballerías, saldrá el conflicto central de la obra. Boris Tomachevski (1982:185ss) designa motivos asociados a esos elementos que no pueden faltar, bien por exigencias generales o del género correspondiente, mientras Roland Barthes habla en el mismo sentido, como se vio, de nudos o funciones importantes y catálisis o funciones prescindibles (1970:20–23).

El segundo principio es la morosidad, es decir, el hecho fácilmente constatable de que la novela, a diferencia del cuento, no tiene prisa por llegar al final. Es un hecho al que aluden, entre otros, Schiller, los formalistas rusos, además de Ortega y Gasset (1975:160–162) y R. Barthes (1970:23–24, 38–41), quien señala que la narración tiende sistemáticamente a prolongarse fagocitando todo tipo de materiales e introduciendo rupturas con el orden temporal –*distorsiones y expansiones*– prolongando de paso el placer del lector. Todo ello implica la preeminencia del orden lógico sobre el orden temporal y el papel central del sentido como garantía final del relato (Tomachevski, 1928:200ss). Siguiendo a William O. Hendricks (1973:163–184) y a los narratólogos franceses, Mieke Bal distingue, respecto de la *fábula* –“serie de acontecimientos lógica y cronológicamente relacionados”, esto es, el material previo a la narración gracias a la cual se convierte en *historia*– dos elementos básicos, fijos u objetos y mutables o procesos, y tres criterios al servicio de la selección de acontecimientos narrables: cambios (no estados), elección (entre dos posibilidades) y confrontación (enfrentamiento entre actores) (1990:13, 21–26).

La configuración de la estructura está íntimamente ligada a la figura del *narrador*, quien no solo elabora el plano de la construcción –un trabajo muy selectivo, como acaba de verse– sino que es también quien carga con la tarea del allegar y ensamblar los materiales que hacen posible la existencia de un relato. Afirma Paul Ricoeur que “la vida es una historia en busca de un narrador” (1989) y tiene razón sin duda por cuanto toda vida merece contarse (y no solo la de los grandes). Son varias las dimensiones apreciables en una figura que se comporta habitualmente, aunque no siempre haga exhibición de sus poderes, como un verdadero demiurgo: organizador, informador, hablante, ideólogo. En cuanto voz delegada del

## narración

autor en el texto, al narrador incumbe decidir cuál será la perspectiva desde la que se narran los acontecimientos y el ordenamiento que implica con vistas a captar la atención del receptor. Como su propia etimología proclama –el término proviene del adjetivo latino *gnarus*: el que sabe o conoce–, el narrador controla absolutamente, aunque no siempre haga uso de ella, toda la información sobre ese mundo ficticio que él ha imaginado. A partir del congreso de Bloomington (1958) y de la propuesta formulada por Roman Jakobson en su famosa ponencia a favor de la colaboración entre ambas disciplinas, la Poética lingüística pasa a concebir la literatura como un fenómeno comunicativo en el que el narrador ocupa el lugar destinado al emisor, esto es, de quien asume la iniciativa de entablar la comunicación. Fue Emile Benveniste (1974:179–182, 1987:82–91) quien postuló la necesidad de una lingüística supraoracional, aludiendo al mismo tiempo a las consecuencias que de ella se derivan a la hora de enfocar el análisis de la figura del emisor. La más relevante es que a él corresponde no solo asumir la decisión de entablar la comunicación sino, principalmente, su papel organizador del mensaje en todos los órdenes: personal y espacio-temporal, principalmente. El autor señala, además, un hecho de enorme relevancia para la lengua escrita: la enunciación múltiple o posibilidad de que, a lo largo del mensaje, surjan, por delegación suya, otros locutores (personajes que asumen en un determinado momento la función de narrar). Otro aspecto destacado por el lingüista francés es su referencia a la existencia de relatos sin narrador o narrador con una presencia muy amortiguada. Tal es la afirmación que se esconde tras los conceptos de *historia* –relato impersonal o narración aséptica respecto de la personalidad de quien cuenta; de ahí la impresión del lector de encontrarse ante una narración detrás de la cual no hay un responsable– y *discurso*: enunciado intensamente impregnado por la subjetividad del narrador a través de los deícticos personales. En una orientación solo hasta cierto punto



parecida hay que situar la afirmación de Ann Banfield (1982:80–165) de que la lengua no siempre cumple funciones comunicativas; cuando aflora la conciencia, su función es preponderantemente expresiva. La autora reserva para el primer caso el término *hablante* mientras que, respecto del segundo, le parece más apropiado el de *conciencia* con vistas a designar al responsable de la enunciación. Todorov (1973:75) se opone, sin embargo, a cualquier intento de eliminación de la figura del narrador ya que, por exigencias del modelo lingüístico, es preciso admitir que sin narrador no habría narración:

El narrador es quien encarna los principios a partir de los cuales se establecen los juicios de valor; él es quien disimula o revela los pensamientos de los personajes, haciéndonos participar así de su concepción de la psicología; él es quien escoge entre el discurso traspuesto, entre el orden cronológico y los cambios en el orden temporal. No hay relato sin narrador.

La pragmática literaria ha hecho ver, frente a las descalificaciones efectuadas por la filosofía del mismo signo, cómo en este ámbito la comunicación reviste ciertas peculiaridades, que han de tomarse en cuenta así como las derivadas de su consideración como un acto de habla. Frente a los que defienden que en literatura no cabe hablar más que de *imitación* o *fingimiento* y califican sus actos de habla de cuasi-actos, actos fingidos, fallidos, averiados o parasitarios –tesis de John Robert Searle (1978:47) y John L. Austin (1971:63, 136,148, etc.), de las que se hace eco Richard Ohmann (1987:44–45)– tanto F. Martínez Bonati (1997:159–170) como Thomas Pavel (1995:30–36) afirman que se trata actos plenos y auténticos, aunque de una fuente ficticia (el narrador), con la fuerza ilocutiva y el efecto perlocutivo correspondientes: la literatura instaura mundos, convence, emociona, produce placer, etc.

Mi planteamiento –señala Martínez Bonati (1992:63)– es básicamente diferente: las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones, tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero: no son frases reales, sino ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante enteramente imaginario.

Tanto Samuel Taylor Coleridge como Martínez Bonati, Lubomir Dolezel o Gerard Genette insisten, a propósito de la fuerza ilocutiva de los actos de habla literarios, en la necesidad ineludible de prestar toda la credibilidad posible a las palabras del narrador; si falla este asentimiento incondicional, el mecanismo de la ficción que facilita la experiencia estética se bloquea y el proceso de lectura fracasaría incuestionablemente. Para Dolezel (1997:102–108) se trata de una especie de poder notarial vinculado a la figura del narrador, que le permite autenticar o legitimar todo aquello que afirma en un determinado relato. Genette (1992:44) alude, por su parte, a la fuerza ilocutiva de los actos de ficción preferentemente a través de lo que denomina ‘fórmula declarativa’, esto es, la capacidad de quien narra para instaurar mundos con el poder de la palabra. Otro rasgo importante de la figura del emisor son sus continuos esfuerzos por dotar de credibilidad todo lo que afirma, aunque el procedimiento singular varía históricamente: al comienzo fue la invocación a los dioses o las musas, después los autores clásicos, más tarde se apoyó en la aparición de un narrador que se comporta como un testigo directo de los hechos, un historiador riguroso e incluso un científico. No falta, por supuesto quien, como Luciano de Samósata, renuncia al pacto de ficción confesando desde el comienzo que, a diferencia de quienes mienten descaradamente a pesar

de sus pretensiones de fidelidad a lo real, que nada de lo que afirma se ajusta a la verdad.

Martínez Bonati y L. Dolezel añaden que un rasgo característico de la comunicación literaria es el desdoblamiento de la fuente enunciativa, esto es, el hablar ‘por persona interpuesta’: autor real, de un lado, y, de otro y según el género, narrador, yo poético o personaje dramático. La recuperación de la figura del autor –expulsada con cajas destempladas del universo de la narración por la plana mayor del estructuralismo– a través de la imagen del *autor implícito* por parte de Wayne C. Booth (1961) completa el listado de dualidades tanto del lado del emisor como del receptor. El mecanismo de la comunicación en el ámbito de la narración abarcaría los siguientes estratos: a) *autor real* como correlato del *lector real*, ambos personas físicas, b) *narrador* frente a *narratario* o receptor explícito en el interior del texto, y c) *autor implícito* o imagen del autor proyectada en el relato frente a *lector implícito* o imagen del lector impresa de manera no explícita en él. En cuanto al autor, las corrientes posmodernas –Jacques Lacan, Paul de Man (1991:113–118), Michel Foucault (1969) y Pierre Bourdieu (1994:87–93), entre otros– han proclamado, siguiendo a Nietzsche y Schopenhauer, no solo su silenciamiento sino, por boca de Roland Barthes (1971:61), incluso su muerte y es preciso señalar que vanos han sido hasta el momento los intentos de resucitarlo (Antonio Garrido Domínguez, 2013). Para Mijail Bajtín (1979a:71–111;1979b:13–190) resulta primordial no confundir la figura del autor con la del narrador o personaje –ni siquiera en el caso de la autobiografía– ya que, por definición, está por encima de ellos, aunque su presencia resulta mucho más apreciable cuando se alude a la imagen del autor abstracto, esto es, al vinculado al plano ideológico. Son muy plausibles al respecto una vez más las palabras de R. Barthes (1970:34):

## narración

“quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida), y quien escribe no es quien existe”. Tanto Wolfgang Kayser (1958:91) como Francisco Ayala (1984:17–23, 49–61) insisten en que, frente al autor real, el narrador no es más que un ser de ficción, un papel que cumple unas determinadas funciones. Finalmente, otra dimensión fundamental del narrador es su responsabilidad respecto de la visión del mundo defendida o rechazada en el marco de un relato. Según Boris Uspenski (1973:5–12,17–75), la valoración y sanción del mundo narrado en términos ideológicos es una realidad aneja al concepto de punto de vista. Como se ve, pues, el narrador constituye una figura fundamental en la constitución, manipulación y funcionamiento del texto narrativo.

Gerard Genette (1989:308–312) se ocupa de especificar –por exigencias, en primer término, del modelo lingüístico– las funciones y, en suma, el intenso trabajo del narrador respecto de la trama y de la historia narrada: narrativa, de control, comunicativa, testimonial e ideológica. La primera resulta, por razones obvias, trascendental, puesto que la tarea de narrar una historia es lo que, en última instancia, justifica toda la actividad de esta categoría. La segunda alude a la facultad del narrador para referirse a su propio discurso desde un plano metanarrativo; es algo tan común en la narrativa moderna y contemporánea –aunque ya Cervantes ofrece en el *Quijote* buenos ejemplos– que no requiere mayor explicación. La comunicativa abarcaría las funciones apelativa y fática del modelo jakobsoniano y aclara la relación del narrador con el narratario y, en general, la estratificación de emisores y receptores característica de la comunicación literaria. La testimonial incluye un territorio relativamente amplio; a través de ella, el narrador alude a sus fuentes de información, se refiere a lo dicho por otros, a la mayor o menor nitidez de los recuerdos o al eco suscitado por ellos en su interior. Finalmente, la ideológica hace

referencia a la evaluación o sanción que el narrador –o, por delegación, el personaje– hace del estado de la acción, lo que implica el afloramiento del discurso autorial y, de acuerdo con Genette, “la invasión de la historia por el comentario, de la novela por el ensayo, del relato por su propio discurso (ibid., 312). Al mismo asunto se refiere Lubomir Dolezel (1973:6–10,160–161), quien habla de dos funciones obligatorias –la de representación y la de control– y dos opcionales –de acción y de interpretación–, de manera que las primarias del narrador se definen como secundarias respecto del personaje y viceversa. Jaap Lintvelt manifiesta su desacuerdo con esta postura señalando que no resultan en modo alguno intercambiables, en sentido estricto, las funciones del narrador y del personaje (1981:28–30).

Pero la voz no es más que una de las dimensiones del emisor básico del relato; la otra, no menos importante sin duda, es la mirada o perspectiva a cuya luz se presentan los hechos. La cita de Henry James (1994:110–111) es obligada: la mansión de la ficción cuenta con innumerables ventanas abiertas en los cuatro costados del edificio y la visión de la realidad depende esencialmente del costado y la ventana a la que uno se asoma. Lo realmente importante es, pues, la presencia de alguien asomado a la ventana correspondiente:

... detrás de cada una de ellas se yergue una figura provista de un par de ojos, o al menos de prismáticos, que constituye, una y otra vez, para la observación, un instrumento único que asegure a quien lo emplea una impresión distinta de todas las demás. Él y sus vecinos están contemplando la misma representación, pero uno ve más donde otro ve menos, uno ve negro donde el otro ve blanco, uno ve grande donde el otro pequeño, uno ve tosco donde el otro refinado... El ancho campo, el escenario humano, es la <<elección del asunto>>; la abertura, sea amplia o abalconada o baja o como un tajo, es la <<forma literaria>>, pero juntas

## narración

o separadas, son nada sin la presencia del observador; dicho en otras palabras, sin la conciencia del artista.

Con todo, la mirada no limita su influencia en el enfoque u orientación de los hechos sino que –como han señalado insistentemente Wolfgang Füger (1972:272ss) y F. K. Stanzel (1979:70–73)– afecta, principalmente, al volumen de información a disposición del narrador en cada caso. De la posición o lugar de observación se deriva, en efecto, la tipología de los narradores, esto es, la determinación de su estatuto respecto de lo que puede revelar u omitir de la vida íntima del personaje porque rebasa ampliamente el saber convencionalmente asignado a cada tipo de narrador. El símil del accidente de tráfico y quien se percata de él –el vecino del 6º, que está en el balcón de casa, el transeúnte, a punto de cruzar un paso de peatones, y los dos conductores involucrados– vine muy a cuento. Obviamente, quien dispone de una mayor y mejor información es sin duda la persona que contempla el percance de arriba: tiene una visión global del tráfico de la calle y, por consiguiente, puede ofrecer, en principio, una versión más completa del asunto. El peatón posee, en cambio, una visión muy limitada porque lo más probable es que haya contemplado únicamente el encontronazo o, al volverse a causa del ruido provocado por el choque, el resultado del accidente. Una información mayor es la que cabe atribuir a los conductores implicados puesto que, al menos, pueden dar cuenta de lo que han visto y vivido y, respecto de sí mismos, su saber es absoluto. Mijail Bajtín (1988,1989) y Boris Uspenski (1973) han demostrado fehacientemente la operatividad y el alcance de la categoría de punto de vista. Para el primero, la perspectiva, la intencionalidad del enunciador, impregna el discurso ajeno orientándolo en una determinada dirección – seria o respetuosa, lúdica o paródica– y dando lugar a fenómenos como el hibridismo, la interrelación dialógica de lenguas y, en suma, el

plurilingüismo, la polifonía discursiva. Tanto para Iuri Lotman (1978:320–335) como para Uspenski, el punto de vista se asocia habitualmente a la actividad modelizadora de los sistemas secundarios o culturales, cuya influencia se aprecia en todas las instancias del relato: fraseológica, psico–perceptiva, espacio–temporal e ideológica.

Para situar correctamente la cuestión del narrador, habría que aludir en primer término, de acuerdo con Genette (1989:297–298,302–307,312–313), a la cuestión de los *niveles narrativos* o estratos desde los que se narra la historia; son fundamentalmente tres: *extradieético* –lugar en que se sitúa por convención el narrador principal, puesto que no desempeña ningún papel en ella–, *intradieético* o *dieético* –representa el estrato de la historia y corresponde al mundo ficcional de primer grado cuya narración corre por cuenta de un narrador situado en su interior en calidad también de personaje, y *metadieético* o narración de segundo grado o especular (narración dentro de la narración). *El asno de oro* (relato de Psique y Amor), *Decamerón*, el *Quijote* (historias incrustas en la Primera Parte), *Manuscrito encontrado en Zaragoza* o *Ventajas de viajar en tren* ofrecen, entre otras, narraciones en cascada que constituyen magníficos ejemplos de la noción de nivel narrativo. Como es lógico, entre el intradieético y el metadieético median relaciones que se plasman en la funciones que el segundo puede asumir respecto del primero (el relato encajado respecto del encajante o marco): explicativa, predictiva, temática pura, persuasiva, distractiva y obstructiva (L. Dällenbach (1981:57–94). Habría que mencionar, además, el *seudodieético* (Genette,1989:287–289, 292–297), que es una figura al servicio de la economía del relato e implica la eliminación de niveles narrativos; en virtud de ella y de la *metalepsis* o transgresión de niveles narrativos, aparece como responsable del mensaje narrativo alguien que no lo es: el narrador principal (al margen de la



narración periodística, son buenos ejemplos de lo que se viene diciendo el *Coloquio de los perros* cervantino y *Continuidad de los parques*, de Cortázar.) En cuanto a los narradores, están los que no desempeñan ningún papel en la acción y se limitan a contar la historia desde fuera –Genette (1989:284–317) los denomina *heterodiegéticos*– y los que lo hacen desde dentro u *homodiegéticos*; entre ellos, figura el narrador *autodiegético*, designado así para aludir al que cuenta su propia historia y distinguirlo del que tiene un papel secundario y se limita a relatar las andanzas del personaje principal. Entre los primeros, es preciso mencionar al narrador omnisciente y al narrador testigo u objetivo (cámara, según algunos). La omnisciencia es el recurso más habitual en lo que podría denominarse narrativa tradicional, esto es, la que llega hasta el realismo decimonónico y a la que se aplican nombres como *visión por detrás* (Jean Pouillon, 1970:44–45, 58–72, 86–87), posteriormente recogida con matices por T. Todorov (1973:66), *sobrevuelo panorámico* (Percy Lubbock, 1965:98–112), *situación narrativa autorial* (Franz K. Stanzel, (1955, 1964, 1978, 1979) o *focalización cero* (Genette, 1989:241–244), entre otros. Norman Friedman (1955) establece los siguientes tipos de omnisciencia: *editorial* (visión ilimitada), *neutral* –ilimitada pero sin intervención del autor, se corresponde con el *tipo olímpico neutro* de W. Füger (1972:277)– *omnisciencia selectiva múltiple* (historia filtrada a través de la conciencia de diferentes personajes) y *omnisciencia selectiva* (el filtrado se lleva a cabo a través de la conciencia de un único personaje). Es de reseñar, por su importancia para la narrativa del siglo XX, la idea de Henry James (1994) de situar el punto de observación en la conciencia del personaje, valiéndose de él como filtro de la historia (algo que él mismo llevó a cabo en *Lo que sabía Masie* y, posteriormente, novelistas como Miguel Delibes en *El camino*). Con ello logra dos objetivos importantes: el amortiguamiento progresivo de la figura del narrador –en especial, de la

omnisciencia— además de potenciar el relativismo de la percepción: no existe una verdad absoluta sino que cada uno la percibe y expresa desde su peculiar punto de vista, esto es, a la luz de su conciencia. Con la vista puesta en la evolución de la novela anglo–norteamericana, es preciso reconocer que el influjo de las ideas de James no se limitaron al mundo académico sino que alcanzaron al de la creación como testimonian las novelas de William Faulkner, Ernst Hemingway, John dos Passos o Scott Fitzgerald. Habría que mencionar, finalmente, la postura crítica de Jonathan Culler (2004) respecto de la utilidad del concepto de omnisciencia en el ámbito de la narración literaria partir de cuatro hechos que producen en el lector un efecto muy similar: cuando alguien dotado de autoridad crea el mundo que describe, la psiconarración o descripción del mundo interior en sus estratos más profundos, la presencia de un narrador olímpico y la narración despersonalizada enmarcada en la tradición realista. Meir Sternberg (2007) considera, frente a Culler, que la omnisciencia es un concepto todavía de gran utilidad, aunque no circunscrito, como señala Genette, a la *focalización cero*: aparece en gran parte de las manifestaciones de la *focalización interna* variable, múltiple y externa.

La segunda modalidad de narrador externo es la del narrador objetivo –técnicamente designado como *focalización externa* o *visión por delante*, esto es, la del simple testigo de los hechos— el cual posee una información muy limitada de los hechos. En realidad, su testimonio ha de atenerse escrupulosamente a lo que puede percibir a través de los sentidos, además de aquello que resulta accesible a través de diferentes fuentes de información como bibliotecas o hemerotecas, informes, conversaciones, etc. Es el narrador más habitual en los llamados relatos conductistas, un tipo de narración impersonal, aunque, por su carácter excesivamente plano, suele alternar con otras modalidades de narrador. Su presencia resulta muy

habitual en los relatos policíacos, en las novelas con protagonismo del espacio como *Manhattan Transfer*, de dos Passos, y alcanza su cénit en obras a la manera de *La celosía*, de Alain Robbe-Grillet. Conviene advertir, con todo, que se trata de un narrador amortiguado pero en modo alguno ausente; exceptuado el monólogo interior, no hay, como señala oportunamente Todorov (1973:75), relatos sin narrador (por exigencias del modelo lingüístico adoptado). En el caso del monólogo interior –al que habría que añadir el de las novelas enteramente dialogadas como *Las guerras de nuestros antepasados*, de Miguel Delibes, la lengua cumple, como señala Ann Banfield (1980:80–165), una función expresiva más que comunicativa. En estos supuestos, es bastante frecuente, con todo, que la propia conciencia asuma la tarea de contar, de manera preponderantemente fragmentaria, la historia. Así ocurre en *El ruido y la furia*, de William Faulkner, donde los monólogos de Benji, Quentin y Jason, aparecen conectados entre sí a la manera de vasos comunicantes; sumados a la psiconarración que tiene como objeto la conciencia de Dilsey, la criada y sostenedora de la familia Compson, dan como resultado una narración poliédrica y de gran carga expresiva. Algo parecido cabe decir de otra obra de mismo autor, *Mientras agonizo*, y de los diálogos que sostienen abuelo y nieto en *Las guerras de nuestros antepasados*. A la hora de desempeñar su cometido, el narrador externo se apoya convencionalmente en la tercera persona.

La *focalización interna* o *visión con* designa el tipo de narrador que es parte de la historia, es decir, un personaje de la misma, aunque su categoría puede variar, según se trate del protagonista o de un personaje secundario. Se afirma, por convención, que en el primer caso –cuando se trata de la narración autobiográfica– narrador y personaje poseen el mismo volumen de información. Sin embargo, esta afirmación no se ajusta del todo a la

realidad de los hechos: yo–narrador siempre cuenta con un excedente de saber sobre yo–personaje derivado básicamente de su estatus de responsable de la historia que relata y de su control absoluto sobre ella (al menos, en lo que le concierne directamente); la distancia temporal entre el momento de los hechos y de su narración le da una ventaja indiscutible (como se desprende de sus comentarios). Respecto de su propia vida, este narrador se comporta como si gozara del privilegio de la omnisciencia. Tanto Genette (1989:252–263) como Stanzel (1979:69–94) separan claramente el caso en el que el narrador cuenta su propia historia del que es utilizado por un narrador externo como reflector, esto es, para narrarla a través de sus ojos (omnisciencia selectiva o multiselectiva) como ocurre en la obras de Henry James y Miguel Delibes antes aludidas. El narrador homodiegético se manifiesta ya desde los tiempos antiguos a través de la primera persona –*Asno de oro*, de Apuleyo, *Confesiones*, de San Agustín– o de la primera y la tercera combinadas –*Anábasis*, de Jenofonte– y, modernamente, por medio de la segunda: *La modificación*, de Michel Butor. Las tres se conjuran en un texto sobresaliente por muchas razones como *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Es el tipo de narrador que concita más adhesiones por ser, en primera instancia, el más creíble, pero el efecto de realidad se difumina un tanto cuando se piensa en que el relato homodiegético se abona a un único punto de vista, el del narrador, y que la percepción de la historia y de los demás personajes depende esencialmente de una única perspectiva. Contra él se han alzado voces durante los últimos tiempos como las de Paul de Mann, quien explica su naturaleza a través de la figura retórica de la prosopopeya o personificación: el pretendido efecto de realidad de la persona yo (y equivalentes funcionales) no es más que un espejismo porque detrás no hay más que silencio, ausencia de vida, nada (habría que recordar aquí de nuevo las tesis sobre el sujeto surgidas en el marco del posestructuralismo

francés: Roland Barthes, P. Bourdieu, J. Derrida, M. Foucault y Jacques Lacan, principalmente).

Aunque, como en otros casos, el narrador puede excederse por arriba o por abajo respecto de la información que maneja, el saber a su disposición es aún más limitado en el caso del narrador personaje secundario, esto es, el que se dedica a contar la vida del protagonista de la historia; se trata de una figura hasta cierto punto equivalente a la del narrador externo, ya que se comporta como un simple testigo de los hechos. Como ocurre en *El gran Gatsby*, Scott Fitzgerald, su información depende de aquello que puede él saber por haber estado presente en una situación determinada, de testimonios de terceros o de fuentes documentales como bibliotecas, archivos, internet, etc. Philip Roth ofrece un excelente ejemplo de esta modalidad en *Némesis*, donde el lector tiene que esperar casi hasta la tercera parte para darse cuenta de que la voz narrante no corresponde a un narrador omnisciente sino a un personaje muy secundario al que el protagonista cuenta años después su historia.

*El personaje* es, de acuerdo con la doctrina de la *Poética* de Aristóteles (1448a, 1449b–1451b) otra de las categorías centrales de la estructura narrativa, exigida en primer término por la naturaleza de la narración como un conjunto organizado de hechos –toda acción necesita un protagonista o actante que es quien la lleva a cabo– y una de las más necesitadas de estudio:

En este aspecto hasta ahora reina –señala Bajtín (1982:16–17)– un caos completo en la estética de la creación verbal y, sobre todo, en la historia de la literatura. La confusión de diversos puntos de vista, de distintos enfoques, de diferentes principios de evaluación, aparece en todo momento. Personajes positivos y negativos (desde el punto de vista del autor), héroes

autobiográficos y objetivos, idealizados y realistas, heroización, sátira, humorismo, ironía; héroe épico, dramático, lírico; carácter, tipo, personajes, personaje de fábula; la famosa clasificación de los papeles escénicos: galán (lírico, dramático), razonador, simple, etc.; todas estas clasificaciones y definiciones de personajes no están fundamentadas en absoluto, no están jerarquizadas entre sí y, por lo demás, no existe un principio único para su ordenación y fundamentación. Estas clasificaciones son mezcladas acríticamente.

El propio Estagirita establece la diferencia entre *agente* y *carácter*: el primero se define en función de los actos que realiza, mientras el segundo agrupa las cualidades que le son propias, esto es, “aquello que manifiesta la decisión del personaje” y lo que el espectador o lector deduce de sus palabras y conducta. Para Aristóteles, son rasgos relevantes la *bondad* –se trata, hablando de la tragedia o de la epopeya, de personajes nobles que, por consiguiente, han de comportarse ejemplarmente–, la *conveniencia* o decoro –cada uno ha de responder al género correspondiente, condición social, sexo, edad, etc.–, *semejanza* –no apartarse de la tradición griega en su diseño porque ayuda al espectador a reconocerlos en cuanto aparecen sobre el escenario– y *constancia* o continuidad en el modo de ser hasta el final. Paul Ricoeur (1996:138–151) distingue entre identidad *ídem* e identidad *ipse*: la primera se relaciona con lo inmutable (carácter) mientras la segunda se vincula con los cambios que experimenta en el decurso de la trama. La identidad narrativa se presenta como una especie de síntesis de las dos anteriores, las cuales mantienen entre sí una marcada relación dialéctica en el marco de las narraciones literarias, aunque es preciso señalar que, en los relatos del último siglo, se aprecian casos en los que se propende a la desaparición de la identidad (Ángela Tornero, 2011:150–151, 160–161). Pero el carácter, además de condensar un volumen de información de vital importancia para el receptor, constituye uno de los

potenciadores más importantes del efecto de realidad; de ahí que muchos lectores tiendan a identificarlos –y en ese sentido van muchas de las preguntas que dirigen al escritor con ocasión de cualquier encuentro fortuito u organizado– no solo con la persona de quien escribe o de su entorno y la verdad es que tienen razón en parte, como reconocen los propios autores. Dice al respecto Umberto Eco (2014:76):”Así que, por lo que parece, muchos lectores, independientemente de su estatus cultural, son, o se vuelven, incapaces de distinguir entre realidad y ficción. Se toman en serio a personajes de ficción, como si los personajes fueran seres humanos reales.” Añade en otro lugar (123) que los personajes de ficción bien diseñados son “ejemplos supremos de la <<verdadera>> condición humana.” Tanto Javier Marías –en relación con *Todas las almas*– como Muñoz Molina o Marina Mayoral admiten abiertamente que sus personajes cuentan con una variada procedencia: la historia, la pura invención, la mezcla de elementos tomados del mundo real con otros imaginarios, proyección del mundo interior. Como reconoce Muñoz Molina (1993:89): “Creo que el arte del novelista está en fundir las verdades parciales y las mentiras necesarias y en modelar con ellas otra verdad humana que intente ser más intensa y significativa.” Lo cierto es que, en la teoría literaria del XX, el personaje se presenta con rostros muy diversos: un trasunto de personas de la calle, encarnación de complejos o conflictos internos, plasmación de ideas o visiones del mundo, fundamentalmente. De la primera consideración –la literatura como reflejo la condición humana– responde principalmente el enfoque mimético; la creación ha dado forma a sus excesos y los estudiosos han acuñado, para designarlos, nombres como *quijotismo* o *bovarysmo*– mientras la segunda constituye el eje central de la psicología y la psicocrítica literarias, aunque autores como T. Todorov (1972:260) y J. Starobinski (1974:220–223) se rebelan abiertamente contra la reducción del personaje a psicología. El último es un planteamiento



patrocinado por las corrientes sociológicas y, específicamente, las de orientación marxista, para las que el personaje funciona como portavoz de las estructuras mentales de su grupo social (G. Lukács, 1966:75–76; L. Goldman, 1955 y 1964). Frente a los peligros de reducción del personaje a una categoría psicológica o ideológica se han alzado voces muy autorizadas, entre las que destaca sin duda la de M. Bajtín (1979:136–182), quien proclama que resulta indiscutible que el autor se expresa a través de sus personajes, pero sin identificarse o confundirse con ninguno: goza de un *excedente de visión* que le permite controlar todos los elementos del entramado narrativo sin tener que atenerse a una única conciencia. Esta delicada relación admite varias posibilidades, sobre todo, en el caso de la autobiografía: que el autor absorba al personaje (convirtiéndolo en una proyección suya), que este se apropie del primero (ocurre en Dostoievski, Tolstoi o Stendhal) o que, finalmente, ambos respeten sus respectivos dominios, favoreciendo su autonomía). De todos modos, debe quedar claro, según Bajtín, que el hecho de que el autor se exprese por medio del personaje no implica necesariamente la enajenación de los derechos de este. Se trata de una situación normal en el caso del héroe épico –un ente entregado preponderantemente a la acción– pero no el novelesco por cuanto, además de actuar, habla y defiende una determinada visión de la realidad.

Desde la teoría de la ficción se han hecho también aportaciones a la autonomía del personaje; habría que mencionar, en especial, a Lubomir Dolezel (1997:69–80) y a Benjamin Harshaw (1997). Una de las tesis de la teoría sobre los mundos ficcionales del primero es que se trata de “conjuntos de estados de cosas posibles”, mundos contruidos (con ayuda de la imaginación y las estrategias textuales) y no representación de mundos preexistentes y, lo más importante, es que los personajes que los

habitan no necesitan, en virtud de lo dicho anteriormente, un correlato en el mundo real del cual puedan considerarse una copia más o menos fiel. La razón última es que, en un modelo antimimético como el defendido por Dolezel, los mundos ficcionales no necesitan, aunque mantengan con él relaciones en más de un sentido, del mundo real para existir sino que gozan de autonomía en términos ontológicos. En suma, los personajes literarios son entes de ficción que se mueven en el mundo al cual pertenecen de acuerdo con las leyes internas de dicho mundo. Menos radical es la propuesta de Harshaw quien relaciona, sin restarles autonomía, el mundo real o *campo de referencia externo* y los mundos de ficción o *campo de referencia interno*. Cada uno de ellos está integrado por una serie de *marcos* interconectados entre sí –personajes, espacios, tiempos, ideas, creencias, objetivos...– y, en principio, discurren como planos paralelos, pero entre ellos se dan habitualmente interferencias: es lo que ocurre cuando, desde la ficción, se alude a un elemento –un personaje histórico como el general Bolívar, una referencia geográfica como el río Jarama o un sistema de pensamiento como el idealismo o el marxismo– del mundo real. En estos casos, el elemento en cuestión apunta simultáneamente en dos direcciones: hacia el mundo real, del que procede, y hacia el universo de ficción que lo acoge y le asigna un sentido. Se trata, pues de entes relativamente autónomos, aunque no tanto como en el caso anterior: Harshaw defiende que, en última instancia, siempre existe un vínculo entre ficción y realidad, dado que todo lo que aparece en un mundo de ficción ha considerarse representativo de lo que existe en el mundo real y que tales mundos se modelan de acuerdo con él. En un sentido similar se orientan las afirmaciones de Umberto Eco (2014:74–123); aunque se trate de personajes imaginarios, no se puede negar su existencia dentro del mundo ficcional que habitan y mucho menos, como pone incuestionablemente de manifiesto la experiencia de los lectores, que sus triunfos o desgracias nos afectan,

mueven nuestras emociones tanto o más que si se tratara de seres vivos en el mundo real (¿quién no se compadece de los sucesivos fracasos de don Quijote o de Bucky Cantor, el protagonista de *Némesis*). Todo ello ocurre sin duda en virtud del pacto ficcional que regula las relaciones entre el autor y sus receptores: como tales se nos demanda un asentimiento sin condiciones a las afirmaciones del texto; en caso contrario, se corre el serio peligro de que se bloquee el delicado mecanismo de la experiencia literaria y lo más normal en estos casos es que el lector abandone la lectura (esto es, que salga del mundo ficcional). Luis Mateo Díez ha confesado más de una vez sentirse más cerca de algunos de sus personajes que de personas de su propia familia y Umberto Eco confiesa, a su vez, que sabe más de la vida de Leopold Bloom que de la de su propio padre (87). Añade el autor que no pocos personajes –los que él denomina *fluctuantes*: Edipo, don Quijote, Caperucita Roja, Otelo, Hamlet, Philip Marlow, Ana Karenina, Ulises y muchos más que podrían mencionarse– se han despegado de sus textos de origen y forman parte del contexto vital de los lectores, independientemente de que hayan leído o no la obra de donde proceden:

Al ser independientes del texto y del mundo posible en que nacieron, estas figuras (por así decirlo) circulan entre nosotros, y tenemos dificultades a la hora de pensar en ellos como algo distinto de las personas reales. De modo que no solo los tomamos por modelos de nuestras propias vidas, sino también para las vidas de los demás (104).

En otro orden de cosas, puede muy bien afirmarse que la historia de la novela es la historia de los esfuerzos del personaje por lograr cotas cada vez más altas de autonomía respecto del narrador. Cabe afirmar, en este sentido, que podría hablarse de un grado cero o mínimo en el caso del héroe épico y de un nivel máximo de autonomía con ocasión del monólogo interior: aquí la exaltación de la conciencia del personaje coincide con la

desaparición del narrador. Es preciso insistir en que el proceso de emancipación tiene mucho que ver no solo con la facultad de expresarse directamente sino, sobre todo, con el progresivo protagonismo de la conciencia desde la aparición del estilo indirecto libre y formas afines y, por supuesto, como consecuencia de los ataques contra las figuras del autor y, seguidamente, del narrador. De esta devaluación de la figura autorial –a la que se ha hecho referencia anteriormente– debería haberse beneficiado el personaje, pero no ha sido así, puesto que la misma ola que arrastró al primero ha terminado provocando el debilitamiento del segundo y dando lugar a lo que convencionalmente se conoce como ‘el hombre sin atributos’, esto es, al paulatino amortiguamiento de quienes aparentemente estaban destinados a medrar ante el ocaso de su adversario. Habría que reconocer, con todo, el indudable protagonismo del personaje conciencia –principalmente, cuando asume el papel de narrador– en gran parte de la narrativa del XX, una tendencia que, en parte, se ha visto refrenada a causa de la recuperación del gusto por la narración por una parte de los autores inscritos en lo que convencionalmente se conoce como Posmodernidad (Eduardo Mendoza, Antonio Muñoz Molina, Javier Cercas, etc.).

En cuanto ser ficcional o de papel, la entidad del personaje necesita construirse a través de la palabra. Es algo que la tradición entendió muy bien; por eso, hasta el siglo XIX, suele reservarse un capítulo o capítulos al comienzo de la obra para crear la figura de quien va a protagonizar la acción. La idea subyacente es que esta se corresponde con una identidad personal o, dicho de otro modo, que en la acción se expresa el individuo; de ahí la necesidad de equipar al personaje con aquellos rasgos que, en el decurso de la acción narrativa, han de justificar su conducta. Casos paradigmáticos son, respecto de la literatura española, el primer capítulo del *Quijote*, la presentación de Pablos de Segovia en *El buscón*, de

Quevedo, o la que hace Clarín del magistral en *La Regenta*. En el primer caso, ahí aparecen todos los elementos que, posteriormente, justificarán el anómalo comportamiento de don Quijote: la condición de hidalgo, el ocio para dedicarse sin trabas a sus aficiones y cómo una de ellas, el desmedido afán por la lectura de la novela de caballerías, terminará ocasionando la locura y el arranque de la historia. En *Miau*, Galdós deja transcurrir un tercio de la historia antes de acometer la descripción de la familia del protagonista en dos capítulos consecutivos; antológicas son al respecto la descripción galdosiana de la prestamista doña Lupe en *Fortunata y Jacinta* así como la de las mujeres de la pensión en *Tiempo de silencio* por parte de Martín Santos. Sin abandonar del todo este procedimiento, en el siglo XX se inaugura, bajo el influjo del conductismo y del cine, un procedimiento alternativo que agiliza incuestionablemente el ritmo narrativo: se renuncia a una presentación explícita del personaje y será el lector el que construya su identidad a partir de la conducta y relación con los demás. El mejor ejemplo de esta modalidad lo ofrece sin duda la novela negra norteamericana.

Como se ha dicho –y al igual que el resto de elementos constitutivos de la estructura narrativa– el personaje es una construcción verbal, cuyo proceso o caracterización no se completa en verdad hasta que el autor pone el punto final. Ahora bien, en este aspecto puede muy bien afirmarse que existe un protocolo de actuación, cuyos orígenes se remontan a Aristóteles, se prolonga a lo largo de la tradición retórico–poética –habría que destacar la importancia, para la comedia principalmente, del tratado *Caracteres*, de Teofrasto–, y adquiere un importante desarrollo gracias a los formalistas rusos y al estructuralismo francés. Para B. Tomachevski (1982:204–206), el personaje desempeña, en cuanto complejo de motivos y *conector* de los mismos, un papel importante desde el punto de vista de la unidad y la

coherencia de la trama, aunque lo primordial es sin duda la acción. Mayor trascendencia ha tenido, como se vio anteriormente, el enfoque de Vladimir Propp (1928) con la noción de función y el reagrupamiento de las 31 funciones que integran la conocida estructura de los cuentos maravillosos rusos en siete grandes esferas de acción o *actantes*, verdadero punto de partida de la gran tarea llevada a cabo por los narratólogos franceses. Del desarrollo del concepto y su tipología se encarga A. J. Greimas (1966:267–277; 1970:298–299), quien, preocupado como el resto de estudiosos por el diseño de un modelo general de narración, establece una distinción de base entre *actante*, *actor* y *rol actancial* y formula un modelo compuesto por seis grandes categorías, que se organizan, como vio en su momento, por parejas: *destinador–destinatario*, *sujeto–objeto*, *ayudante–oponente*. *Destinador* es quien decide entregar un bien, material o inmaterial, al *destinatario* o beneficiario; *sujeto* es el que lleva a cabo la acción de hacer llegar dicho bien u *objeto* a quien debe recibirlo; finalmente, en el desempeño de su labor, el *sujeto* se topa con personas, circunstancias u objetos, que lo ayudan a cumplir su misión (*ayudante*) y con otros que tratan sistemáticamente de obstaculizarla (*oponente*). En el plano textual, cada actante es representado por un *actor* o personaje, el cual desempeña habitualmente uno o más roles. De aquí se deduce que un mismo actante puede encarnarse alternativamente en varios actores –el bueno en un momento puede no serlo en otro o puede serlo respecto de un personaje pero no de los demás– y viceversa: un actor representa sucesivamente varios actantes. Conviene señalar que este esquema funcional ha dado mucho más juego en la narrativa corta de carácter folclórico y en el teatro que en la narración literaria extensa. El actor o personaje se define como “unidad léxica del discurso” con tres semas básicos: entidad figurativa (humana, animal o cualquier otra), animación e individuación (a través del nombre propio).

Roland Barthes (1970:14–15;55–56,78–79) alude, por su parte, al personaje como un complejo más o menos estable de rasgos polarizados en torno a un nombre propio o pronombre personal (*yo*) que funciona como tal, facilitando de paso que dichos atributos se asocien en la mente del lector. Por todo ello, puede muy bien afirmarse que el nombre propio es mucho más que una simple etiqueta identificativa: es una verdadera categoría semántica. S. Chatman añade que en cada época se redefinen los rasgos en función de su sistema de valores (1990:126–141) y, según M.C. Bobes (1985:499–507), el nombre propio se semantiza inequívocamente cuando designa personajes–prototipo.

En cuanto a los tipos de personaje, Bajtín (1982:16–17) sostiene, como quedó apuntado, que existe una gran confusión porque se mezclan acriticamente criterios de la más diversa índole: formales, semánticos, los géneros literarios, etc. Ducrot & Todorov (1972:261–262) hablan, a su vez, de tipologías *formales* y *sustanciales*. Las primeras distinguen, por su papel respecto de la acción, entre personajes protagonistas y secundarios (en función de su importancia para la trama), redondos y planos (de acuerdo con la complejidad de su elaboración), estáticos y dinámicos (evolución o no a lo largo de la historia), sometidos a la trama o independientes de ella (novela de aventuras o relato psicológico). De las *sustanciales*, la más conocida es sin duda la que, arrancando en V. Propp (1928), recalca en Greimas a través del lingüista Tesnière (1959) y del estudioso del teatro E. Souriau (1950), fruto de la cual es el conocido esquema actancial y la distinción arriba aludida entre *actante*, *actor* y *rol actancial*. Dicho esquema ha de verse como la sustanciación de un intenso trabajo por establecer un modelo general del relato a partir de un número limitado de papeles enmarcado en las corrientes formal–estructuralistas y en una concepción dramática de la lengua y de la narración. El enfoque



greimasiano no se ha visto libre, a pesar de su indudable utilidad, de críticas, que ponen de manifiesto su elevado nivel de abstracción (con el consiguiente distanciamiento de los textos), la suposición de que todos los textos funcionan de la misma manera y, sobre todo, la reducción del personaje a una función narrativa, privándolos de sus señas de identidad más características como las que se refieren al físico, ética o psicología. El modelo general –específicamente, la doctrina de Propp– sigue presente en los planteamientos de Todorov y Bremond. Para el primero (1971:77–86), el personaje y sus relaciones condicionan, como ya se vio, la estructura narrativa a partir de tres predicados básicos –*desear, comunicar, participar*– complementados con las *reglas de derivación y acción*. C. Bremond (1973:129–333) retoma la noción propiana de función definiéndola como la relación entre un agente y un predicado y la narración como un encadenamiento de roles, cuyo número se define tomando como base las dos grandes categorías de *agente* –se manifiesta básicamente como influenciador– y *paciente*: sometido permanentemente a las influencias del primero. Bal (1977:33–41) distingue, como se vio anteriormente, entre *fábula* y *trama*: para la primera resulta relevante, a su vez, la distinción entre *actores* –se guían en su actuación por una intención– y *actantes* o clases de actores que sirven a la misma intención y son limitados en número: sujeto–objeto (relación de transitividad), dador–receptor (comunicación activa), ayudante–oponente (señalan las circunstancias que favorecen o estorban la consecución del objeto); para la segunda, son fundamentales, en cambio, los *personajes*, los cuales son actores dotados de rasgos humanos que los aproximan a las personas. Desde una perspectiva semiótica, Ph. Hamon (1972:87–96) se refiere al personaje como un signo integrado en un sistema de signos y, apoyándose en la triple dimensión de estos, habla de *personajes–referenciales*, que son los que remiten a una realidad con existencia fuera del texto: históricos (Adriano,

Napoleón, Simón Bolívar), mitológicos (Venus, Marte), alegóricos (Amor, Odio, Avaricia); *personajes–deíctico* o portavoces del emisor o destinatario del mensaje (autores que intervienen en el universo diegético, coros de la tragedia, narradores por delegación) y *personajes–anáfora* (reenvían a un signo anterior e implican la autocita textual: sueños premonitorios, la profecía, el recuerdo de hechos pretéritos, etc.). Finalmente, Northrop Frye (1977:53–96) presenta, aunque sin vinculación directa con el ámbito de la literatura, una tipología del personaje de inspiración aristotélica, en la que el criterio definitorio es el dominio del héroe sobre su entorno y los demás hombres aplicado a los planos cómico y trágico. Resultado de todo ello es lo que el autor denomina *modos ficcionales*, compuestos por cinco *modos cómicos* –el héroe aparece integrado en su entorno social– y cinco *modos trágico* –en los que el héroe se mantiene apartado de la sociedad–, distribuidos a su vez en cinco columnas; *héroe mítico* –ser cuasi/divino, superior a su entorno y al resto de los hombres–, *héroe propio de lo maravilloso* –superior solo en grado a su entorno y a los demás hombres: cuentos y leyendas caracterizados por la presencia de lo maravilloso–, el héroe de lo *mimético elevado* –superior a los demás hombres, pero no al entorno: épica, tragedia y comedia antigua

(Aristófanes)–, héroe de lo *mimético bajo* –privado de las cualidades que lo hacen superior al entorno y a sus semejantes: personaje aislado interna y externamente, que abarca figuras como el filósofo, el impostor, los personajes de la comedia nueva (Menandro), además de la picaresca y la literatura realista– y, en último lugar, *el héroe inferior* a los demás en poder e inteligencia, que encarna la columna de la *ironía*: la víctima expiatoria o inocente como en señor K (Kafka) o Cristo, la comedia de Molière, novela policíaca y ciencia ficción.

Iuri Lotman (1978:292–298) considera al personaje un elemento fundamental de la estructura del texto artístico, puesto que a él corresponde el protagonismo de las acciones que integran el argumento. Para el diseño y funcionamiento de la categoría de personaje resulta fundamental la noción de *límite*, entendido como la realidad que distribuye el espacio del texto en dos partes interrelacionada cuya propiedad básica es la impenetrabilidad. Así, por ejemplo, el espacio del cuento de hadas se divide en subespacios o campos semánticos antagónicos e impenetrables entre sí –precisamente de la transgresión del límite surge convencionalmente el conflicto narrativo– como son la ‘casa’ y el ‘bosque’, que sirven de aposento al protagonista y antagonista, actuando como límite el sendero, un río, etc. En el mundo contemporáneo, la división no resulta tan clara, pero puede hablarse de ‘el piso’ o ‘la casa’ y ‘la calle’ o ‘vía pública’; el límite puede decidir entre diferencias sociales o étnicas, creencias políticas o religiosas, etc. Para Lotman, la noción de límite es inseparable de la de acontecimiento, que se entiende como un desplazamiento del personaje a través del límite de su campo semántico, lo que permite diferenciar personajes móviles e inmóviles. En este sentido, cabe decir que todo argumento implica para el personaje la transgresión de una prohibición y que, en su interior, los personajes se dividen en ricos y pobres, amigos y enemigos..., cada grupo con su espacio característico: bajos fondos, urbanizaciones de lujo, etc. Solo si se viola una prohibición, puede hablarse de acontecimientos; su realización corresponde a los personajes móviles puesto que a ellos se atribuye la virtud de penetrar en el espacio contrario (los inmóviles carecen de la capacidad de superar el límite). Anejos a la noción de límite son los obstáculos, que pueden ser antropomorfos o no y cuya función consiste en poner trabas al intento del protagonista de pasar de un campo semántico a otro (por ejemplo, pobreza–riqueza). En la tipología lotmaniana son móviles los personajes que actúan como arranque y pivote del movimiento

argumental e inmóviles aquellos que asumen papeles como los de ayudante o adversario, pero estos también pueden funcionar como un obstáculo en general e incluso adoptar el rol de la indiferencia. Los rasgos del espacio o campo semántico –alto/bajo, cercano/lejano, etc.– suelen cargarse de significados que remiten a otros sistemas sígnicos (piénsese en la descripción de la catedral con que arranca *La Regenta* o la figura del magistral contemplando la ciudad desde la torre a través de un catalejo).

El personaje, en suma, es en primer término un objeto semiótico integrado en un sistema sígnico, del que recibe su sentido último, dotado por lo demás de unas cualidades ópticas que lo definen como un objeto imaginario, un ser de ficción o habitante de un mundo posible, en cuyo interior goza de plena existencia. Pero, sobre la figura del personaje pesan además códigos de muy diversa índole como la ideología, época, corriente estética o escuela y ámbitos como el social, ético, político o religioso, de donde se derivan valores que permiten catalogarlo de medieval, romántico o realista y lo mismo cabe decir de las novelas a que dan lugar. El personaje deambula por los mundos ficcionales novelescos con los múltiples estigmas de su tiempo; así se explica su gran complejidad y la imperiosa necesidad de estudios que vayan desentrañando su idiosincrasia.

*Tiempo y espacio* constituyen, según Kant (1787:115–131), categorías a priori, intuiciones, ligadas, respectivamente, al sentido interno y externo como condiciones para la percepción o conocimiento en sus correspondientes dominios, aunque el tiempo es el elemento más profundo y determinante. Al carácter indisoluble del espacio y el tiempo se refieren también Goethe y Albert Einstein, de quien toma M. Bajtín (1989:237–238) el concepto de *cronotopo* para dar cuenta de sus profundas relaciones en el ámbito artístico:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

Así, pues, la relación entre ambos puede, de alguna manera, asimilarse a la del signo lingüístico: el espacio funcionaría como significante o soporte físico del tiempo –el lugar donde se hace visible– pero es este el que decide el sentido del primero.

Cuando se habla del tiempo, se necesita, en primer término, proceder al deslinde de cuáles son las posibles acepciones del mismo y cuál es la decisiva en el caso del arte literario porque, en principio, todas las modalidades temporales caben dentro de la narración artística, pero no todas tienen la misma importancia. Cabe hablar, según E. Benveniste (1987,I:70–81) de *tiempo cosmológico* o tiempo exterior, que se manifiesta principalmente en el movimiento de los astros, la alternancia de las noches y los días, las estaciones del año y los fenómenos a ellas asociados; *tiempo crónico*, exterior también –fruto de un acuerdo implícito entre los hablantes para regular sus intercambios comunicativos– y plasmado en la división del calendario y del reloj; *tiempo lingüístico*, que conecta el tiempo con el discurso o ejercicio de la palabra y cambia por consiguiente *cada vez* que el sujeto de la enunciación se apropia del sistema de la lengua para dar salida a sus necesidades expresivas, ya que cada uso instaura un presente desde el que se miden pasado y futuro; *tiempo psicológico* o de la conciencia, según

el cual la duración varía en función de la huella mayor o menor que los hechos dejan en ella –las mismas acciones se perciben de manera muy diferente en una situación de máxima gravedad o en una gran celebración: la delicada intervención quirúrgica de un ser querido o una fiesta– y *tiempo narrativo*. Esta modalidad se vale de las anteriores –en especial, la lingüística y, sobre todo, la psicológica– como demuestran palmariamente los muchos ejemplos que se pueden aducir. Para empezar, el de San Agustín, para quien no hay, en realidad, más que un tiempo, el presente, desde el que se miden el pasado (como recuerdo) y el futuro (como esperanza), planteamiento que, en gran medida, recoge Heidegger a través de los conceptos de *intratemporalidad* o simple sucesión, *historicidad* o percepción de los hechos en función de la existencia concreta de un individuo y el auténtico tiempo que, al igual que en San Agustín, engloba las otras dos dimensiones (P. Ricoeur, 1996:643–775). A este hecho se refiere también H. Bergson, para quien el auténtico tiempo se percibe a través de la intuición –que capta el mundo interior– y se vive como duración (conviene recordar la enorme trascendencia de esta noción de tiempo en la obra de Marcel Proust). Al tiempo psicológico se refieren también los creadores tanto implícita como explícitamente; en el plano de la creación, las discrepancias entre don Quijote y Sancho en torno a la duración de la estancia del primero en la cueva de Montesinos, *La montaña mágica* (Thomas Mann), “El milagro secreto” (Borges), “Un suceso en el puente del riachuelo del Búho” (Ambrose Bierce), “El perseguidor” (Cortázar) o *La flecha del tiempo* (Martin Amis) constituyen ejemplos inmejorables de cómo, desde la entraña misma de la narración, se plantea el asunto de las divergencias entre el tiempo objetivo y el tiempo interior. ”Me atrevo a asegurarle –señala Vargas Llosa (1997:73)– que es una ley sin excepciones (otra de las poquísimas en el mundo de la ficción) que el de las novelas es un tiempo construido a partir del tiempo psicológico, no

del cronológico, un tiempo subjetivo al que la artesanía (del *buen* novelista) da apariencia de objetividad...” David Lodge (2002:133) y José María Merino se refieren también a la misma realidad; para este último, el arte –y, específicamente, la literatura– es un procedimiento enormemente eficaz para combatir lo que Stephen Hawking denomina “irreversibilidad de la flecha del tiempo”, creando modelos mediante los cuales se consigue detener o subvertir –al menos, momentáneamente– lo inexorable del paso del tiempo. De ahí la existencia de tiempos progresivos o ajustados al patrón biológico, regresivos –novela realista del XIX–, simultáneos – *Quijote*, *Manhattan Transfer*, de J. Dos Passos, “Doblaje”, de J. R. Ribeyro–, alternativos –“El jardín de los senderos que se bifurcan”, de Borges–, invertidos –*Viaje a la semilla*, de Carpentier, *Matadero cinco*, Kurt Vonnegut–, mezclados o confundidos –“La noche boca arriba” (Cortázar)–, contrapuestos –*La montaña mágica*– dislocados –“El péndulo” (Mario Benedetti)– circulares: “Una flauta en la noche” (Azorín), “En la madrugada” (Rulfo). Concluye el autor (2002:215–216): “Aunque nuestro vivir sea efímero, cuando la imaginación de ese vivir queda escrita en las novelas, en los cuentos, permanece ahí como tiempo al fin conquistado, domesticado, sometido. El tiempo pasa, y nosotros también, pero una parte importante de su sustancia perdura en las ficciones literarias.”

En literatura, pues, la conciencia es la medida del tiempo, aunque no es este el único criterio; habría que añadir la importancia ejercida por los modelos científicos del tiempo, las corrientes o movimientos literarios y, desde luego, el narrador. De ahí que tanto R. Barthes (1970:23–24) como G. Genette (1989:90) hablen de un *seudo-tiempo* o *tiempo figurado*. En efecto, resulta bastante claro el influjo del evolucionismo decimonónico en el modelo temporal de la novela realista, en la que el presente del personaje se explica a partir de acontecimientos o circunstancias de su pasado –el



carácter de la Regenta se entiende cuando se alude a su orfandad y a las carencias afectivas de la infancia— y la denominada novela conductista o behaviorista, a la luz de la teoría psicológica del mismo nombre, la novela actual y la física cuántica, etc. Por otra parte, el interés del Romanticismo por el mundo interior o del realismo por la realidad empírica conecta con los valores centrales de los respectivos movimientos. En cuanto al narrador, el control del tiempo ha de variar necesariamente en estrecha correspondencia con la modalidad adoptada: ilimitado en el caso de la omnisciencia y máximamente reducido en el del narrador objetivo (piénsese, respectivamente, en *La Regenta* y en *La celosía*, de Alain Robbe-Grillet). Todo ello viene a reafirmar la convicción de que en cada época y por parte de cada corriente artística se manifiesta un modo peculiar de sentir y organizar el tiempo, que se explica en última instancia a la luz de la naturaleza ficcional del mundo del que forma parte y a cuya lógica obedece. Habría que distinguir, con todo, el tiempo de la *historia* del tiempo de la *trama* —lo que permite contrastar, desde otro punto de vista, el tiempo de la vida y el tiempo artístico que, como se ha dicho, es un tiempo esencialmente manipulable según los intereses del narrador o las exigencias del género narrativo—, además de los correspondientes a la enunciación y enunciado. La primera distinción procede, en última instancia, de Aristóteles y de ella se hacen eco los formalistas rusos (Tomachevski, 1982:182–194) para insistir en que el arte y la vida divergen en cuanto a sus respectivas lógicas temporales; la segunda, en cambio, proviene de E. Benveniste y permite enfrentar los tiempos de la escritura —por definición, el presente— y de la historia: el pasado, convencionalmente. En cambio, Gunther Müller (1968:195–212) habla de tiempo *narrante* y *narrado* y Genette (1989:89–90), de *tiempo del relato*, *tiempo de la escritura* y *tiempo del lector*. Es este un punto en el que se ha insistido tanto desde la narratología como desde enfoques preponderantemente filosóficos como el

de Paul Ricoeur (1987, I:117–166), quien correlaciona el tiempo con su teoría de las tres mímisis: tiempo del mundo (prefigurado), tiempo de la trama (configurado según las convenciones propias de la literatura) y tiempo refigurado a través del proceso de lectura. Según este enfoque, el tiempo narrativo remite siempre al tiempo del mundo –de donde proceden sus condiciones de inteligibilidad– y al tiempo del mundo apunta a través del lector. Lo más importante es que, según Ricoeur, el tiempo de la conciencia asoma inevitablemente e impregna el mensaje de quien enuncia a través del deíctico *yo*; dicho en otros términos: en el lenguaje refluye la subjetividad del hablante. Bajtín insiste, finalmente, en que, en literatura, la sensación del tiempo no surge, exceptuadas ciertas modalidades de la *novela de pruebas*, como la narración autobiográfico–confesional, hasta el siglo XVIII a través de la *novela de educación/aprendizaje*; es en este momento cuando, a través de Goethe y Rousseau, el tiempo histórico se incorpora a la novela y comienza interesarse por la evolución interna y externa de los personajes (1982:200–247). El *Werther* y las *Confesiones* atestiguan claramente un cambio de enormes consecuencias para la novela moderna y contemporánea.

Para el análisis del comportamiento del tiempo, el modelo más exhaustivo es sin duda el propuesto por Genette (1989), un modelo de inspiración lingüístico–retórica que, no obstante las críticas que ha suscitado, continúa siendo el más seguido. En él, las figuras temporales se organizan según tres grandes criterios –*orden, duración, frecuencia*– que abordan el examen del tiempo narrativo en base a su disposición de acuerdo a la lógica cotidiana, la velocidad o ritmo de la narración y el número de veces que un elemento de la *historia* se menciona en la *trama*. Naturalmente, lo que interesa son las infracciones ya que, como quedó apuntado, el arte y la vida siguen habitualmente derroteros diferentes y no

hay relato que se ajuste plenamente al orden lógico; de otra parte, seguir por norma el patrón biológico atenta contra el interés, ya que el lector terminaría adivinando lo que va a suceder en cada momento: “Gracias a los cambios temporales –señala David Lodge (1998:126)–, la narración evita presentar la vida como una simple sucesión de acontecimientos uno detrás de otro y nos permite establecer relaciones de causalidad e ironía entre sucesos separados en el tiempo.” En primer término, las *anacronías* o alteraciones del orden, que son de un doble tipo: *analepsis* y *prolepsis*. Las primeras –de las que, por su tendencia a explicar el presente a partir de elementos del pasado, abundan los ejemplos en las novelas del realismo decimonónico como *La Regenta*– aluden a un hecho o hechos que, según el orden lógico, deberían haberse contado antes, pero se registran en otro momento posterior por razones de estrategia narrativa: potenciación del interés, insistencia en el carácter del personaje, justificación de su comportamiento, etc.: “Años antes, en la crisis de una enfermedad, él había hablado de la posibilidad de morir, y ella le había dado la misma réplica brutal” (*El amor en los tiempos del cólera*, 319). Frente a las retrospecciones, la *prolepsis* –ligadas exclusivamente al narrador omnisciente, mucho menos frecuentes a lo largo de la tradición novelesca y que no deben confundirse con los llamados *anuncios*, tan del gusto de la tradición: *como veremos*, *como luego se verá*, *como más tarde comprobará el lector*, etc. – anticipan acontecimientos que tendrán su cumplimiento más adelante dentro del relato e incluso una vez finalizado este: *Cien años de soledad* y *Crónica de una muerte anunciada* arrancan con sendas *prolepsis* que se cumplen en el marco del relato principal. Las anticipaciones pueden ser *internas*, *externas* y *mixtas*, de acuerdo con el punto en el que se sitúa su alcance: dentro de la historia, antes de su comienzo, después de su finalización o combinando ambos procedimientos (esto último es lo que ocurre en *La lozana andaluza* con el anuncio de la

destrucción de Roma). La división se completa con una nueva clasificación que distingue las analepsis internas en *heterodiegéticas* –si su contenido difiere del de la historia principal– y, en el caso contrario, *homodiegéticas*. Estas se subdividen, a su vez, en *completivas* –rellenan un vacío recuperando un material omitido en su momento–, *iterativas* –más que recuperar acontecimientos aluden a hechos o situaciones semejantes, que pueden contribuir a la definición de un personaje: *El amor en los tiempos del cólera* contiene más de un ejemplo en relación con el comportamiento de Fermina Daza hacia el doctor Urbino– y *repetitivas*: la narración remite a sí misma y vuelve la mirada hacia sobre su propio pasado, favoreciendo la analogía entre dos segmentos temporales, además de subrayar la coherencia y cohesión textuales. Las analepsis externas se distinguen, de acuerdo con su amplitud o sección temporal que abarcan, en *parciales* –si cubren solo una parte de la laguna informativa sin llegar a empalmar con la narración principal– y *completas* en caso contrario. Un ejemplo inmejorable –radicalmente diferente de lo que hace Clarín en *La Regenta*: incorporación fragmentaria y progresiva del pasado de la protagonista– lo proporciona Galdós en *Miau*, donde espera hasta los capítulos XIII–XIV para englobar en una gran analepsis externa completa el pasado de la familia y la razón del apodo. A la luz de los matices introducidos por M. Bal (1985:64–66,74–76) y S. Chatman (1990:70), es preciso hacer referencia, por último, a lo que Genette (1989:131–137) denomina “acontecimientos sin fecha ni edad”, esto es, ilocalizables con precisión dentro de la cronología de la narración. Se trata del fenómeno de la *acronía*: la existencia de hechos que se agrupan en base a relaciones de carácter espacial, temático o de lógica discursiva, además de temporal (los ejemplos de *La celosía*, de Robbe-Grillet, o *Todos los fuegos el fuego*, de Cortázar, resultan muy ilustrativos).

*Duración* es el término elegido para englobar los procedimientos destinados a acelerar o ralentizar la velocidad de la narración (Genette, 1989:144–161). En este punto continúa siendo muy pertinente la distinción entre historia y trama; la velocidad se mide mediante la relación entre una duración traducida en segundos, minutos, horas, días, meses, años y la longitud del texto medida en líneas y páginas. Al igual que en el caso anterior, existen procedimientos para influir en el ritmo narrativo, acelerándolo o retardándolo; es lo que técnicamente se denomina *anisocronías*. Entre ellas, cabe destacar dos al servicio de la aceleración de la narración—*elipsis*, *sumario* o *resumen*—, una favorable a su ralentización—*pausa*— y otra de carácter neutro: *escena*. La *elipsis* es el procedimiento más radical a la hora de aumentar la velocidad del relato puesto que elimina de un plumazo materiales de muy diversa extensión con o sin anuncio explícito de la operación: *años después, pasaron bastantes días antes de que*, etc. Además del efecto acelerador, cabe atribuir a esta figura el hecho de aproximar dos escenas o segmentos más o menos alejados entre sí y, seguidamente, la potenciación de la ilusión del paso del tiempo y la idea de que los personajes han evolucionado y, por consiguiente, pueden actuar de un modo diferente a como lo venían haciendo hasta este momento (A. Sánchez-Rey, 1992:68–70). El *sumario*, en cambio, facilita la aceleración por medio no de la eliminación sino de la concentración del material y, según M. Bal (1985:81), se usa muy frecuentemente para incorporar al relato una información relevante o conectar dos escenas; S. Chatman (1990:80) sostiene, por su parte, que *sumario* y *escena* pueden subordinarse entre sí e ilustrarse mutuamente y que a veces depende del personaje más que del narrador (a través del diálogo o la conciencia):

Con el prestigio inmediato y una buena contribución del patrimonio familiar fundó la Sociedad Médica, la primera y única en las provincias del

## narración

Caribe durante muchos años, y fue su presidente vitalicio. Logró la construcción del primer acueducto, del primer sistema de alcantarillas, y del mercado público cubierto que permitió sanear el pudridero de la bahía de las Ánimas... (*El amor en los tiempos del cólera*, 64).

La *escena* es, por definición, una figura isócrona, esto es, expresión de la igualdad entre la duración de la historia y de la trama y se manifiesta preponderantemente por medio del diálogo (también el monólogo interior de carácter narrativo). A la función general de introducir nueva información en el relato mediante el diálogo o la narración detallada se añaden otras como la caracterización del personaje, que es lo más habitual en las grandes novelas del XX. En cuanto a las bases del ritmo narrativo, discrepan P. Lubbock y G. Genette –según ellos, sería la alternancia entre escenas y sumarios– de V. Wolf, para quien el criterio reside en la sucesión de escenas separadas por elipsis (S. Chatman, 1990:79). Finalmente, la *pausa* es el gran recurso de la narración para desacelerar el ritmo de la narración y se manifiesta fundamentalmente de dos formas: la *pausa descriptiva* y la *pausa digresiva*. Aunque G. Genette (1989:157) reconoce que en Proust no siempre supone una detención, la primera representa habitualmente no sólo un parón del relato sino un cambio sustancial de modalidad discursiva, que pasa de narrativa a descriptiva: “En realidad, la descripción proustiana es menos una descripción del objeto contemplado que un relato y un análisis de la actividad perceptiva del personaje que contempla, de sus impresiones... Contemplación muy activa, en verdad, y que contiene toda una historia.” Lo que se ha producido, de hecho, en la novela del XX es la infiltración de la descripción en el cuerpo de la narración, fenómeno que ha contribuido poderosamente al estancamiento de la acción (D. Villanueva, 1977). La *digresión reflexiva* –segunda forma

de la pausa, aunque Genette (1983:25) prefiere dedicarle un apartado especial— está más ligada que la anterior a la subjetividad, expresada ahora a través del discurso abstracto y valorativo. Un buen ejemplo es el que ofrece Philip Roth en *Némesis* (201):

El sentimiento de culpa en un hombre como Bucky puede parecer absurdo, pero de hecho es inevitable. Una persona así está condenada. Nada de lo que haga estará a la altura de su ideal. Su responsabilidad no conoce límites. De hecho no confía en sus límites porque, cargado con una severa bondad natural que no le permite resignarse al sufrimiento del prójimo, nunca reconocerá que tiene límites sin sentirse culpable.

Tanto M. Bal (1985:83) como S. Rimmon-Kenan (1983:56) consideran oportuno añadir un término más, *deceleración*, para designar aquellos fragmentos narrativos en los que la acción experimenta una ralentización —por ejemplo, la llegada del cartero y la reflexión a que da lugar la lectura de la carta— sin llegar a la detención total.

El tercer criterio, el de la *frecuencia*, está emparentado con la categoría gramatical del aspecto y toma en consideración el número de veces que un hecho o hechos de la historia aparecen mencionados en la trama, dando lugar a los siguientes tipos de relato: *singulativo*, *iterativo* y *repetitivo* (Genette, 1989:172–218). Cuando la correspondencia entre historia y trama en cuanto al número de menciones es exacta, se habla de *relato singulativo* y constituye, como es lógico, el procedimiento más habitual: “Aquel día tuvo un presentimiento y se quedó en casa”. El *relato iterativo* menciona *1 vez* en la trama hechos ocurridos *n veces* en la historia y suele recurrir a expresiones adverbiales del tipo *a veces*, *de vez en cuando*, *frecuentemente*, *todos los sábados*, etc. Se trata de un recurso muy rentable por su carácter sintético, en el que se aprecia la subjetividad del narrador: a él corresponde la reelaboración del material con vistas a su



concentración (de ahí su parentesco con el sumario). El iterativo suele funcionar como marco del singulativo –*se veían siempre en un hotel, pero aquel día decidieron encontrarse en la playa*– y se alía muy frecuentemente con la descripción de personas, ya que ambos implican la sucesión de cualidades o acciones. Con todo, sus relaciones distan de ser pacíficas en todos los casos: en ocasiones, el iterativo aparece en el interior de un fragmento de naturaleza singulativa y, quizá lo más importante, en Flaubert se inicia un proceso que se consolida en la novela proustiana: su emancipación del singulativo. Y no solo esto sino la aparición de lo que denomina *seudoiterativo*: escenas o fragmentos aparentemente iterativos pero que son en realidad singulativos. De acuerdo con Genette (1989:180), “...el relato afirma literalmente esto sucedía todos los días para dar a entender en sentido figurado: todos los días sucedía algo de ese género, del que esto constituye una realización entre otras.” La serie de acontecimientos suele tener un principio y un fin, la *determinación*, una ordenación interna, *especificación*, y referencias a la duración o *extensión*: *entre octubre y diciembre, mientras estuvo en París, no dejaron de verse las tardes de los miércoles, excepto los festivos, para planificar lo que ellos lo que ellos conocían como ‘la tarea’*. Genette añade que la combinación singulativo–iterativo ha dejado en segundo plano lo habitual en la novela realista: la alternancia entre sumario y escena. Finalmente, el *repetitivo* funciona a la inversa del iterativo: la trama repite *n veces* un hecho de la historia, lo que deja entrever el interés del narrador en que el lector se percate de ello, además de resaltar la importancia que reviste para él. Son clásicos los ejemplos de la autobiografía –las repetidas menciones del *Lazarillo* a la cabezada contra el toro del puente de Salamanca o de *El hijo de Greta Garbo*, de Umbral, al hecho de la *mancha de moras* por su enorme importancia de cara al sentido final de la obra– pero aparece también en textos de naturaleza muy diversa como *Absalón, Absalón*, de

W. Faulkner, en la que se narra 39 veces el asesinato de Charles Bon por Henry Stutpen. No conviene confundir el repetitivo con la repetición simplemente discursiva del tipo *El día en que lo iban a matar*, cuya función parece ser más bien la de mantener un determinado hecho en el horizonte de expectativas del lector. Retomando ideas de Martin Heidegger, Paul Ricoeur (1996, III:742–743) señala que la repetición constituye un recurso fundamental respecto de la fijación del tiempo ya que, cada vez que se alude a él, se actualiza en la conciencia del personaje. La repetición constituye una recuperación y recapitulación del pasado, pone de manifiesto cómo este sigue influyendo en el presente, contribuye a la creación de la memoria textual, es un antídoto eficaz contra el olvido y un poderoso factor al servicio de la cohesión, además de reforzar un determinado punto de vista. Para Ricoeur, la consideración del tiempo narrativo no puede atenerse, como supone la narratología estructuralista a los límites del texto; como se apuntó anteriormente, este conecta, a través de los deícticos personales, con la conciencia de quien escribe, el cual impregna el mensaje con su sentido del tiempo y, en definitiva, su concepción de la existencia. De este modo, el texto enraíza en última instancia en la conciencia del sujeto que se expresa a través de él.

Pero el tiempo cuenta con otra dimensión de no menor importancia para darse cuenta de hasta qué punto se trata de un realidad manipulable y que, con relativa frecuencia, conculca las más elementales normas del código lingüístico común. Se trata de lo que se conoce comúnmente como discurso del tiempo, una vertiente con tantas infracciones como las observadas en el plano de la estructura. En principio, la narración recurre por convención al pasado porque se presenta ante el lector –basta echar un vistazo, por ejemplo, a la novela de caballerías para darse cuenta– como una historia realmente acaecida. La deixis del tiempo cuenta

convencionalmente con dos tipos de formas: las verbales y adverbiales, cuya presencia y proporción varía en función de factores de la más diversa índole (basta comparar al respecto el comportamiento, por ejemplo, del realismo decimonónico y las vanguardias; también ha influido sin duda el cine). Las infracciones son tan abundantes en la narrativa contemporánea que alejan cualquier tentación de identificar su discurso con el de la lengua estándar: aunque no siempre se desvía de esta, hay muchos fenómenos que no pueden explicarse adecuadamente a la luz de aquella e inducen a pensar que el tiempo de la vida y el tiempo de la narración no coinciden (al menos, en el plano superficial). En este punto continúa siendo operativa la distinción entre historia y trama y, sobre todo, la que afecta a enunciación y enunciado. De lo dicho se deduce la importancia del narrador (en su calidad de emisor del mensaje) y los valores de la norma estética prevalente en ese momento: no es indiferente para los usos discursivos del tiempo que sea omnisciente o simplemente un testigo. A. Mendilow (1972:86–109) alude a tres posibilidades: relatos volcados en el pasado, los que apuntan al futuro, además de los centrados en el presente.

El primer caso es el característico de la narración autobiográfica: desde el presente, el narrador revisa y valora su trayectoria vital, alternando en el discurso el presente de la enunciación y el pretérito de la acción o historia. El segundo caso, es el más habitual, principalmente, en la narración tradicional: aunque apoyado externamente en formas del pasado, el futuro representa el desenlace y, por consiguiente, el destino de la acción narrativa porque todo apunta hacia él. Finalmente, es en los relatos de la ubicuidad –tipo *Manhattan Transfer*, *La colmena* o *El Jarama*– donde la acción desarrolla en el presente y, de ahí, el recurso en casos a la forma que lo representa; habría que añadir que el espacio entre presente y pasado se achica notablemente –pueden llegar incluso a coincidir en casos extremos–

en determinadas formas de la autobiografía como el diario y el género epistolar. Como reconocen Tomás Albaladejo (1986:58ss) y Lubomir Dolezel (1997), en no pocos casos es preciso recurrir a la lógica de los mundos posibles para dar cuenta de las singularidades del tiempo ficcional.

Una prueba manifiesta del desajuste entre discurso práctico y discurso literario es la presencia en el marco de la narración del último siglo de construcciones que constituyen flagrantes violaciones de la norma, principalmente, en lo que se refiere a la distribución entre el verbo y la forma adverbial correspondiente: “Ahora Daniel, el Mochuelo, ya sabía lo que era tener el vientre seco y lo que era un aborto” (Delibes: *El camino*, 15), “Esto lo estoy tocando mañana... El nombre de la estrella es Ajenjo y sus cuerpos serán echados hace seis meses” (Cortázar: *El perseguidor*, 259), “Sí, ayer volarás desde Hermosillo...” (Carlos Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz*, 13), etc. Existen grandes discrepancias entre los estudiosos respecto de la explicación más convincente: Käte Hamburger (1986:23–24, 48–58, 72–116, 275–287) opina que se trata de manifestaciones clarísimas de la destemporalización del relato y de cómo, a excepción de la narración autobiográfica, las formas del pretérito se despojan de toda referencia temporal en cuanto pasan a formar parte del ámbito de la ficción porque en esta el objeto del enunciado no precede al momento de la enunciación sino que es instaurado en ella y, por tanto, no se da la separación entre sujeto y objeto propia de los enunciados prácticos. Así, pues, no existe una separación entre los procesos de enunciación y enunciado y, por consiguiente, no hay más que un tiempo, el presente, que acoge a ambos simultáneamente. Entre los fenómenos que apoyan la destemporalización en el marco del discurso de ficción habría que reseñar la presencia de verbos que designan procesos interiores –un privilegio del narrador impensable en el ámbito de la lengua práctica–, el recurso a formas del

pretérito para para expresar lo que pasa por la conciencia del personaje en el momento presente– y la distribución anómala de verbo y deíctico adverbial que se observa, por ejemplo, en los ejemplos arriba reseñados. Planteamientos alternativos son los de Harald Weinrich (1968:26–33, además de los capítulos III, V y VII–VIII) y Emile Benveniste (1987:70–81), quienes agrupan las formas verbales en dos grandes bloques: *mundo narrado* –todos los pasados, excepto el imperfecto– y *mundo comentado* –presentes y futuros– e *historia* –presentación objetiva– y *discurso* o presentación impregnada con la subjetividad del emisor, respectivamente. Las anomalías antes observadas se explicarían bien como ‘usos metafóricos’ o traslación de una forma de un mundo a otro –con repercusiones en el plano semántico o en el modo de presentar los acontecimientos– bien como cambios de un modo objetivo a un modo personalizado de presentación. La mayor o menor subjetividad está en la base de los enfoques patrocinados por F. K. Stanzel (1959:1–12), Wolfram Kayser (1958:59–84), W. Bronzwaer (1970:46–79) y Roy Pascal (1962:1–11). Mención especial merece la postura de Ann Banfield (1982), según la cual la única manera justificar las anomalías anteriores consiste en admitir, como quedó apuntado, la existencia de un doble tipo de oraciones: las que se ajustan a la legalidad gramatical y las que cumplen únicamente funciones expresivas. Son estas precisamente –a las que podrían añadirse otras asociadas al tipo de personaje, su visión del mundo, la norma artística, además del tiempo interior, etc.– las que, por no ajustarse a las exigencias del código lingüístico, gozan de relativa libertad en el plano discursivo; es más, en estas circunstancias se favorece el afloramiento de la conciencia y, lo más importante, las anomalías arriba aludidas. En el tiempo interior se apoya, como se vio, Ricoeur (1987, II: 141–144, 156–157, 179–181) a la hora defender la conexión entre literatura y vida: sin esta perspectiva, el tiempo narrativo quedaría reducido a un simple ejercicio formal, una

realidad sin anclaje posible y condenada, por tanto, a flotar en el espacio. La solución, propone Ricoeur, consiste en ver en el tiempo una realidad asociada a la conciencia del personaje, una vivencia en suma, como sostienen Henri Bergson y Shelley, entre otros (J. M. Pozuelo, 1989:172; A. Garrido Domínguez, 1993).

El *espacio* constituye el reverso del tiempo en el seno del *cronotopo* y, por las razones anteriormente apuntadas, la realidad que lo hace visible, aunque recibe de él su sentido último. Tal es su importancia para la literatura y el arte que M. Bajtín (1989:237–409) formula una historia de los géneros novelescos a partir del espacio que les sirve de soporte: el camino, la novela de aventuras y pruebas, el castillo, la gótica, el salón, la realista, la policíaca, los bajos fondos urbanos, la pastoril, una naturaleza idealizada, etc. Ernst Cassirer (1946), Gaston Bachelard (1957) y su escuela, Gilbert Durand (1981) y Iuri Lotman (1978:270–282) destacan, entre otros, la trascendencia del espacio para el lenguaje, la antropología cultural y, en especial, el arte, insistiendo en que la memoria humana y, sobre todo, la imaginación –la creadora, especialmente– tienen forma espacial. Gracias a ellas, el ser humano proyecta sus inquietudes y sentimientos y elabora los arquetipos definitorios de cada época. Dentro de la Escuela de Ginebra merecen destacarse los trabajos al respecto de Bachelard –en especial, *La poética del espacio* (1957), obra dedicada a los lugares marcados positivamente dentro de la casa– o Georges Poulet sobre la importancia semántica de la figura del círculo –*Les métamorphoses du circle* (1961)– y, en España, A. García Berrio (1989), que ha rentabilizado estas ideas en su análisis, entre otros, de los espacios del *Quijote*. Debe destacarse igualmente el planteamiento general de Ricardo Gullón en *Espacio y novela* (1980), donde se pone de relieve, especialmente, la estrecha conexión entre espacio y personaje y el valor simbólico o

frecuente semiotización del primero. Al igual que el resto de componentes de la estructura narrativa, el espacio viene exigido por la naturaleza de la acción, ya que tanto esta como los agentes necesitan un lugar –según M. Bal (1985:101), este debe distinguirse del espacio, ya que alude a la dimensión física del mismo y puede definirse como “la posición geográfica” en la que ocurren los hechos y se sitúan los agentes– para realizarse. Otro concepto con una enorme repercusión, aunque no exento ni mucho menos de polémica, es del de *spatial form* o *forma espacial*, acuñado por Joseph Franck en 1945. La noción no se refiere directamente al espacio narrativo sino que se trata más bien de definir las nuevas formas de estructura literaria: un ejemplo emblemático, propuesto por Ricardo Gullón (1980:12–13), es sin duda el de *Rayuela*. Baquero Goyanes ha hecho, por su parte, un uso muy productivo del concepto en varias de sus obras y, especialmente, en *Estructuras de la novela actual* (1970). José Valles Calatrava ha desarrollado en varios trabajos –de manera especial, en el último libro publicado (2008:178–198)– una teoría del espacio muy consistente, que sigue de cerca el enfoque de Gabriel Zoran (1984). Se parte de los tres niveles del texto señalados por C. Segre (1985) –fábula, intriga, discurso– que se corresponden con tres dimensiones –funcional, escénica, representativa– y con los tres planos de texto –situacional, actuacional, representativo– en los que se generan tres actividades espaciales –localización, ámbito de actuación, configuración espacial– vinculadas también a tres unidades espaciales: situación, extensión, espacio. La ‘localización’ sitúa acontecimientos y agentes en un espacio susceptible de cambio, mientras ‘el ámbito de actuación’ ofrece “una dimensión escénica y una ordenación narrativa efectiva de los acontecimientos” y la ‘configuración espacial’ se presenta como resultado de procesos verbales y codificadores, que llevan a cabo una organización singular del espacio.



En la tipificación de los espacios literario–narrativos ha desempeñado un papel muy importante tanto la tradición retórica –en ella el espacio forma parte de los *tópicos de cosa* en el marco de la *narratio*: un espacio que termina estandarizándose en fórmulas como *el bosque ideal* o el *locus amoenus* y siendo aprovechado por la literatura– como la creación literaria. Es más: en la novela del XX, el espacio prima claramente sobre el tiempo en los ejemplos cimeros del género –como *La montaña mágica*, *Manhattan transfer*, *La Colmena*– coincidiendo con la activación de un nuevo tipo de omnisciencia escamoteada bajo el eficaz disfraz de la ubicuidad (Joseph Franck, 1945; Darío Villanueva, 1977). El espacio narrativo presenta una notable diversidad de tipos: de la historia (contiene los personajes y funciona como exponente del punto de vista), de la trama (sometido a focalización y conectado funcionalmente al resto de componentes) y del discurso (realidad verbal variable históricamente), abierto (novela de aventuras), cerrado (novela psicológica o sentimental), realista (Galdós, *El Jarama*, novela policíaca clásica) y fantástico (*La biblioteca de Babel*, *La historia interminable*), imaginado (*Cinco horas con Mario*), soñado (*La noche boca arriba*), sentido (*En busca del tiempo perdido*, *El hijo de Greta Garbo*), simbólico (*El camino*, *El jardín de los senderos que se bifurcan*, *Casa tomada*). Conviene señalar, además, que el espacio asume en ocasiones cometidos de auténtico protagonista de la narración: ocurre muy habitualmente en la novela de pruebas (las *Etiópicas*, de Heliodoro, o *La voragine*, de José Eustaquio Rivera, son buenos ejemplos). Aspecto interesante es que el espacio nunca es una realidad neutra desde el momento en que es percibido, puesto que dice mucho de quien percibe, de cómo se siente interiormente (Boris Uspenski, 1973:58–65; M. Bal, 1985:101–117; S. Chatman, 1978:110; Jean Weisgerber, 1978:9ss.; R. Wellek–A. Warren, 1966:265). Tanto Georges Matoré (1962:213–235) como María Teresa Zubiaurre (2000:22–23) insisten en el carácter sensorial

–y, específicamente, visual– de la percepción literaria. El cualquier caso, nunca resulta indiferente para el personaje –a quien define frecuentemente por vía metafórica o metonímica– y, de manera especial, para la acción narrada puesto que, como señala Bajtín, forma parte de la estructura o base compositiva de los géneros. El primer aspecto resulta muy claro en el texto de *La Regenta* (323–324):

Estaba Ana en el comedor. Sobre la mesa quedaba la cafetera de estaño, la taza, la copa...sobre el platillo yacía medio puro apagado, cuya ceniza formaba repugnante amasijo impregnado del café frío derramado. Todo esto lo miraba la Regenta con pena, como si fuesen las ruinas de su mundo... Ella era también como aquel cigarro, una cosa que no había servido para uno y que ya no podía servir para otro.

En la novela lírica y otros géneros de la autobiografía abundan los espacios sentidos, esto es, filtrados a través de la subjetividad de quien los percibe:

La habitación de la madre, cómo reconstruir, ahora, la habitación de la madre, aquella habitación, cómo era aquella habitación, lo sé, lo sé tan bien que la nitidez de lo presente me borra la realidad de lo distante, la habitación de la madre, la gran cama matrimonial, mutilada de un hombre por la Historia, lecho de sus lecturas...” (Umbral: *El hijo de Greta Garbo*, 37).

La distancia respecto del mundo objetivo da lugar a otra clasificación que distingue entre espacios ajustados al mundo objetivo (como el de *El Jarama*), espacios verosímiles o que buscan simplemente potenciar el efecto de realidad (novela realista decimonónica y del XX como *La colmena* o *Tiempo de silencio*). Finalmente, otros espacios rehúyen abiertamente los lugares convencionales y se refugian en la fantasía o el

sueño: Borges ofrece no pocos ejemplos, además de Juan Rulfo (Comala) o García Márquez (Macondo), el de *La noche boca arriba* o *Casa tomada*, de Cortázar. Caben todavía subdivisiones ulteriores:

Pueden encontrarse así –señala Valles Calatrava (2008:189)– espacios de muy diversa índole, como, por ejemplo y según han resaltado Bal o Zoran, geopolíticos y urbanos (país, región, comarca, ciudad, pueblo), naturales (valle, montaña, jardín, campo), sociales de carácter público (calle, bar, plaza, barrio) o privado (casa, habitación, despacho, hotel) e incluso, como muy bien observó Gullón (1980:23,27,52) simbólicos (detrás/delante, islas) o metafóricos (la “niebla” del Augusto Pérez de la novela unamuniana).

Lotman (1978:271–282) alude la organización del espacio en base a una serie de oposiciones binarias del tipo campo/ciudad, arribaabajo, derecha/izquierda, dentro/fuera, alto/bajo, centro/periferia, cerca/lejos, interior/exterior, etc., que pueden semiotizarse fácilmente aportando sentidos fundamentales, a veces, para la interpretación última del texto (recuérdese el ya mencionado ejemplo del arranque de *La Regenta*: Vetusta contemplada por el magistral desde la torre de la catedral y sus connotaciones de ambición personal y dominio respecto de sus habitantes). Se trata, en definitiva, de referencias axiológicas e ideológicas.

Respecto del personaje, el espacio asume otros cometidos importantes: según Lotman (1978:281–282), actúa de límite frente a los demás y funciona como resorte del conflicto cuando se traspasan sus fronteras, además de asumir la contraposición existente entre los personajes que los habitan. Es lo que puede observarse en *Tiempo de silencio* –los espacios de la pensión, el centro de investigación, las chabolas, la casa de Matías y la comisaría cambian su signo respecto del personaje de Pedro y se convierten en abiertamente hostiles, cuando las cosas comienzan a ir mal

para él durante la famosa noche del sábado— y también en *El hijo de Greta Garbo*: al hablar del edificio de la oficina donde trabaja la madre y está situada la biblioteca, contrastan palmariamente las marcas afectivas con que se presentan (atracción/rechazo). Es preciso diferenciar, por otra parte, los espacios del narrador y del lector: respecto del primero, narrar desde un espacio cerrado una historia que se desarrolla en otro abierto no es lo mismo que hacerlo desde un espacio que se desplaza o cambia a lo largo de la narración —la mayor o menor proximidad puede influir en la nitidez o imprecisión a la hora de contar— o, en relación con el lector, la ubicación en la que se lleva a cabo el acto de lectura repercute, por semejanza u oposición, en el modo de recibir un texto e incluso en el éxito o fracaso del proceso lector (pensemos en los referentes de la literatura declaradamente fantástica o, sin ir tan lejos, en aquellos cuya fauna y flora difieren de la habitual). Al espacio se atribuyen, además, cometidos importantes respecto de la organización del material narrativo y su contribución a la creación del efecto de realidad, además de la coherencia y cohesión textuales. Al primer cometido ya se ha aludido al hacer referencia a la doctrina de Bajtín (1989:247–260,384–391) sobre el papel del espacio como base compositiva de los géneros. En cuanto a los demás, baste recordar que, para el lector, el espacio se convierte frecuentemente en un factor muy importante respecto de la verosimilitud y credibilidad del relato, que ayuda además a crear una memoria textual, facilitando de paso el ensamblaje de los diversos materiales e incorporando, como quedó apuntado anteriormente, referencias axiológicas e ideológicas asociadas a sus dimensiones. Finalmente, el espacio constituye el hábitat del personaje y, por esto, desempeña un papel muy importante en su definición o caracterización hasta el punto de que, en no pocos casos, funciona como un exponente privilegiado de su psicología y visión del mundo (M. Bal, 1985:251–252; Bobes Naves, 1985:207). Se trata del simbolismo o semiotización del

espacio (J. Y. Tadié, 1978:9–10; R. Gullón, 1980:23ss; A. Garrido Domínguez, 1988:373–378). El espacio, en suma, ayuda poderosamente a visualizar la acción narrativa pero, con la excepción de Proust, atenta al mismo tiempo, por su énfasis en la simultaneidad y yuxtaposición de elementos, contra la narratividad, esto es, la sucesión y transformación inherentes a la narración, produciendo, cuando se prolonga más de lo debido (aunque no en todos los casos), un relativo estancamiento de la misma (G. Genette, 1989:155–160:201; Jean Ricardou, 1978:30–32).

El espacio narrativo ha contado a lo largo del tiempo con un discurso específico, la descripción, y, al igual que el caso de la narración, debe no poco a la tradición retórica: forma parte de la *dispositio* y, más específicamente, de la *narratio*. Como atestigua E. Curtius (1981:262–289), la presentación del espacio se fue estandarizando progresivamente hasta convertirse en un cliché y, lo que es más importante, muy bien aprovechado por la literatura, aunque su estima varía muy notablemente según los autores. Durante los siglos XVII–XIX es objeto de no pocas críticas, que insisten en los peligros que su uso acarrea para el flujo de la narración, aunque algunos destacan su contribución a la construcción de la trama y, especialmente, del personaje. La invitación de los románticos a la mezcla de géneros, la propensión de la narración moderna a la fragmentación y al detalle y la preponderancia de la *forma espacial* son, según Philippe Hamon (1981:10–31), los responsables de la normalidad que ha ido adquiriendo con el paso del tiempo. Con todo, su emancipación no se producirá hasta la segunda mitad del XX, cuando las corrientes realista–objetivistas –en especial, el *Nouveau roman*– atribuyen un gran protagonismo al espacio y a la simultaneidad, lo que dará lugar a un relativo estancamiento de la narración (Darío Villanueva, 1977). Respecto de las relaciones entre narración y descripción, las opiniones distan de ser

unánimes, sin embargo. Para G. Lukács (1966:171–216), narración y descripción se definen como progreso/revolución (encarnados por el Realismo) frente al carácter conservador, cosificante e inhumano del Naturalismo. En cambio, para F. Martínez Bonati (1960:51–53), se oponen como lo cambiante –en relación con hechos, personas u objetos– frente a lo estático, aunque coincidirían, desde una perspectiva lógica, en su papel de “representación lingüística de lo concreto individual”. Para R. Bourneuf–R. Ouellet (1975:124) y Ducrot–Todorov (1971:388–392), la oposición se fundamenta en los criterios de sucesión y transformación (narración) frente a yuxtaposición (descripción), continuidad frente a discontinuidad; se trata, pues, de lógicas específicas, dos formas de representación de la realidad y, sobre todo, dos variedades ficcionales. G. Genette (1989:199–202) insiste en su mutua dependencia: resulta enormemente difícil narrar sin incluir la descripción de objetos y viceversa. Aunque, en principio, esta podría subsistir al margen de su contraria, en la práctica son inseparables –“La descripción es, naturalmente, *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero siempre sometida, nunca emancipada” (199)–, a pesar de que sus contenidos sean diferentes; por eso, Genette piensa que, en última instancia, la descripción puede verse como un *aspecto* de la narración. Jean Ricardou (1978:32–34) considera, por su parte, que no se da la una sin la otra por cuanto toda descripción implica, al igual que la narración respecto de los hechos, una ordenación de los objetos. Para Ph. Hamon (1981:40–91), la descripción supone tanto en el emisor como en el receptor una competencia específica que se manifiesta de dos maneras: en el plano léxico–lingüístico y en relación con la enciclopedia o conocimiento del mundo. La descripción responde a la estética de la discontinuidad, contribuye a la creación de un poderoso efecto de realidad y, de ahí, que pueda hablarse de ella como un discurso argumentativo. Dado que los objetos son percibidos por alguien –que no tiene que ser el mismo que

habla–, en la descripción cabe hablar también del focalizador y focalizado, cuya relación justifica que puedan postularse para la descripción los mismos tipos de focalización que en el caso de la narración (M. Bal, 1989:107–110; J. Weisgerber, 1978:14–15). B. Uspenski (1973:58–65) afirma, en este sentido, que las diferencias en la presentación del espacio tienen su origen en el tipo de relación que media entre las focalizaciones del narrador y del personaje: si coinciden las respectivas posiciones espaciales, la del narrador aparece vinculada provisional o permanentemente a la del personaje y puede asumir total o parcialmente su punto de vista o pasar de un personaje a otro. Cuando la coincidencia no es total, la identificación afecta únicamente al plano espacial, manteniendo en lo demás cada uno su punto de vista. En los ejemplos que siguen –tomados de *Tiempo de silencio*– se ofrecen muestras de la identificación y divergencia de puntos de vista entre narrador y personaje. En el primero predomina la convergencia:

La luz es eterna. No se apaga ni de día ni de noche. Dentro de la celda, además del aire y del prisionero, de la cal con que están pintadas las paredes y de los dibujos que en ésta hayan podido ser hechos, no hay otra cosa que un lecho. Este lecho está construido de un modo sólido, a prueba del peso quizá excesivo con que un hipotético campeón de lucha grecorromana o tesorero estafador del “Club de los Gordos” pudiera abrumarlo algún día... (173).

En el segundo, en cambio, la coincidencia se limita únicamente al plano espacial (no al fraseológico e ideológico):

¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida, Amador se había alzado –como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto– y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre



dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria... (42)

Los ejemplos podrían multiplicarse con *La Regenta*, *La colmena*, *La celosía*, etc., en los que se ponen de manifiesto las discrepancias entre los respectivos puntos de vista del narrador y del personaje o el cambio de un personaje a otro.

Aun siendo fundamentalmente idénticos los recursos empleados – tiempo presente o imperfecto, nombres, adjetivos, números, referencias adverbiales, figuras retóricas como la metáfora, la metonimia la comparación o la sinécdoque y un léxico especializado– su proporción y la distribución difieren notablemente de una corriente o movimientos literario a otro. Técnicamente, el proceso descriptivo consta, según Ph. Hamon (1981:65–66, 140ss; 1972:474–482), de una *denominación* –la realidad descrita o pantónimo, que no siempre se explicita– y una *expansión* o enumeración de términos coordinados o subordinados (el propio Hamon habla también de *nomenclatura* y *expansión* y M. Bal –1985:138– de *tema* o *subtema* y *predicados*). Modernamente, no siempre se sigue un orden – arriba/abajo, derecha/izquierda, exterior/interior o viceversa– sino que el autor se limita a yuxtaponer los elementos; es lo que convencionalmente se conoce como *enumeración caótica* y es practicada, entre otros, por Claude Simon en *Las Geórgicas* y F. Umbral en *El hijo de Greta Garbo*. En cuanto a la inserción del discurso descriptivo, lo más habitual es que, de alguna manera, se justifique mediante una referencia a lo que un determinado personaje ha visto o tiene ahora ante sus ojos, aunque en la actualidad no es siempre así. Un paseo por la historia de la novela pone rápidamente de

manifiesto el carácter variable de la descripción –la romántica respecto de la renacentista y de esta en relación con la realista, las vanguardias o la novela posmoderna– en función de los valores de la norma estética imperante. La descripción desempeña una serie de funciones de gran importancia para la narración: favorece la ilusión realista, construye escenarios para la acción, define al personaje desde diferentes puntos de vista, ayuda a la configuración de la trama, crea una memoria textual de enorme trascendencia para la propia estructura y el lector y, en última instancia, ayuda a regular el ritmo narrativo (G. Genette, 1966:200; 1989:151–155; Hamon, 1972:182–185; R. Bourneuf y R. Ouellet, 1975:131–136).

Siendo la literatura un fenómeno esencialmente verbal y expresivo, se comprende fácilmente la trascendencia que reviste la consideración del *discurso narrativo* que, a diferencia del poético, es, según Bajtín (1989:87–156), un discurso marcado por la polifonía, el dialogismo y el plurilingüismo, esto, es por la diversidad lingüística e ideológica. Este rico material aparece en boca del narrador o de los personajes –viene muy a cuento el símil bajtiniano del discurso narrativo como una plaza pública donde resuenan innumerables voces, que se incorporan a él a través del enunciador básico, cuya función se parece mucho a la de un director de orquesta: es él quien cede o retira la palabra a los interlocutores– aunque existen otras manifestaciones discursivas de la narración escrita –cartas, diarios, textos científicos o jurídicos, etc.–, el discurso autorial –tratados filosóficos o morales, digresiones reflexivas, etc.– o de los personajes, formas de la narración oral, además de la narración literaria directa, que se incorporan habitualmente al cuerpo del texto narrativo. A la luz de la orientación –irónica, paródica, respetuosa– que le imprime en cada momento la lengua representante, de todo este material se nutre el discurso

narrativo, una de cuyas cualidades más sobresalientes es su carácter dialógico o de respuesta frente a discursos anteriores y su irresistible atracción por el contexto social e ideológico. Otro rasgo que no hay que olvidar para comprender adecuadamente su idiosincrasia es la dimensión ficcional, responsable de no pocos de los fenómenos que se producen en su interior. Es un asunto del que se ha ocupado en las últimas décadas la pragmática filosófica que, preciso es reconocerlo, no ha sido demasiado sensible a las peculiaridades de la comunicación literaria. John R. Searle (1975) califica, a la vista del comportamiento de los participantes en los actos de habla ficcionales, que se trata como mucho de *cuasi-actos* porque el emisor literario *finje*, sin intención de engañar, llevar a cabo actos ilocutivos, que no son plenos porque no se dan las condiciones habituales de un acto similar en los usos prácticos de la lengua, esto es, en ellos dejan de funcionar las reglas que relacionan este tipo de actos y el mundo, además de fallar el compromiso con la sinceridad y la verdad. El autor, añade Searle, finje ser el personaje en los relatos en primera persona, mientras en tercera el fingimiento afecta a los actos ilocutivos que realiza. Para John L. Austin (1971:63, 136,148), los actos de habla ficcionales *imitan* los correspondientes en el ámbito de la lengua de uso, pero no se trata de auténticos actos sino de un *uso parasitario y no serio* por las razones que acaban de reseñarse. Richard Ohmann (1987:11–34, 35–57) y Samuel Levin (1987:59–82) se adhieren a las propuestas anteriores, mientras G. Genette (1991:35–52) manifiesta algunas reservas y Félix Martínez Bonati (1992:61–69,129–138,155–165) y, de acuerdo con él, Susana Reisz de Rivarola (1986:135–139) se oponen frontalmente a tal consideración de los actos de habla literarios. Genette reconoce, como Searle y Austin, que los enunciados ficcionales no se ajustan a las condiciones habituales de los actos habla convencionales en el marco de la lengua práctica, pero tampoco se puede negar que, a pesar de su carácter

ficticio, el autor esté ejecutando otro acto de habla como es producir una nueva realidad: un mundo de ficción. Los enunciados ficcionales forman parte de los denominados por Searle *enunciados no literales* –y, más específicamente, de los indirectos o disfrazados– los cuales adoptan comúnmente una doble modalidad: *directiva* –se formulan como una invitación al lector a realizar un viaje imaginario en compañía del autor– y *declarativa*: quien enuncia se considera institucionalmente autorizado para decir lo que dice o, dicho de otra manera, para *ejercer una acción sobre la realidad*, de modo que aquello cuya existencia se afirma pasa a existir *ipso facto* y el lector ha de aceptarlo así, si quiere que la vivencia (emociones, ideas, etc.) y el recorrido por los mundos ficcionales no se vean bloqueados de inicio. F. Martínez Bonati rechaza frontalmente la separación –ya establecida por Käte Hamburger (1986) y reafirmada por Searle– entre narradores en primera y tercera persona. Para él, en ambos casos el responsable es el narrador, no el autor; el matiz es importante puesto que la función de este es producir los signos que posteriormente aparecerán en boca de los hablantes ficticios: el narrador y los personajes. Martínez Bonati rechaza, además, que la diferencia entre narradores en primera y tercera persona resida en que se trata de un acto de habla indirecto y, en especial, que el objeto ficcional sea de naturaleza puramente mental; los lectores consideran que ese objeto tiene existencia fuera de la mente (si no fuera así, ¿cómo explicar sus efectos –alegría, dolor, llanto, indignación, etc.– sobre el receptor?). La solución de Mignolo (1986:161–211) tiene mucho de salomónica: la producción de los signos tiene lugar en el mundo real del autor, pero estos aparecen en boca del narrador o personajes, que habitan un mundo de ficción.

Genette (1989:222–241) establece, a partir de la división platónica en *mímesis/diégesis*, una distinción inicial de carácter general entre *relato de*

*palabras/relato de acontecimientos*, con la que coincide Lubomir Dolezel (1973:4–6, 18–58). Para este, la estructura profunda del texto narrativo se configura a partir de la alternancia entre el discurso del narrador (DN) y el discurso de los personajes (DP), aunque cabe señalar la existencia de un número relativamente elevado de modalidades intermedias; la narratología angloamericana ha acuñado, por boca de Henry James, el par correlativo *showing/telling*. Contra el criterio de Genette –para quien todo pasa por la palabra y, por tanto, sobra un tercer pie–, tanto Dorrit Cohn (1978) como S. Chatman (1990) consideran imprescindible añadir un tercer componente para aludir al mundo interior: *relato de pensamientos*. Para el autor francés, resultan fundamentales las categorías de *modo* y *voz*; en el primer caso, está implicada de forma directa la *distancia* e indirectamente la *perspectiva*. Todo ello se comprende fácilmente si se toma en consideración que el discurso narrativo maneja un gran volumen de información vinculado, en primer término, a la posición del narrador (*focalización interna o externa, narración no focalizada*) y, seguidamente, a los recursos con que se cuenta convencionalmente para su transmisión (por medio del narrador, del personaje, directa o indirectamente). Dado que lo que separa en todos los casos a las dos modalidades es la mayor o menor presencia del narrador, Chatman (1990:178–281) propone la distinción entre narradores *representados* y *no representados*. Los criterios para la clasificación del discurso narrativo son relativamente numerosos, además de dispares: formas *regidas* frente a formas *libres* (Mario Rojas, 1981; Chatman, 1990:214ss; G. Strauch, (1974, 1975), *rectas* frente a *oblicuas* (Strauch), naturaleza interna o externa del material reproducido y forma directa o indirecta de la reproducción (Chatman, 1990:214–255), apoyo en las tres personas gramaticales, las tres dimensiones temporales, deixis espacio-temporal, las funciones apelativa y expresiva, la modalización, elementos denotativos del idiolecto del personaje (Dolezel, 1973:21–40),

superposición de voces (S. Reiz de Rivarola, 1984), fidelidad al mensaje original (Graciela Reyes, 1984). Respecto de los criterios y tipologías merece reseñarse la duracrítica a que son sometidos por parte de Luis Beltrán Almería (1998:13–72); según él, presentan tres carencias derivables, en última instancia, de su adscripción estructuralista: prescinden por completo de la perspectiva histórica, remiten a corpus muy reducidos – y, por tanto, poco representativos– y, finalmente, recurren a un enfoque gramaticalista, que se separa injustificadamente el discurso del narrador y del personaje. La alternativa consiste abordar la cuestión a la luz de la teoría de la enunciación narrativa y la teoría del discurso que proponen M. Bajtín–V. Voloshinov (1976, 1982, 1986) y D. Cohn (1978), además de tomar en consideración la doctrina de Fernando Lázaro Carreter (1976, 1980) respecto de los conceptos de literariedad y mensaje literal.

Frente a las de Chatman, Strauch, Dolezel y M. Rojas –que se fijan en las características sintácticas de los recursos reproductivos–, Genette y Brian McHale (1978) toman como punto de referencia el grado de fidelidad de cada procedimiento al discurso original. Genette alude a tres grandes categorías: *discurso narrativizado* –el más fácilmente manipulable y en el que se aprecia mejor la presencia del narrador–, *discurso transpuesto* –el propio del estilo indirecto; su fidelidad al discurso original es variable– y *el discurso restituido*, el más fiel, en principio, al original tanto en la forma como en el contenido aunque, en la práctica, no siempre sea así. La diversidad y disparidad de las propuestas no hace nada fácil presentar una tipología abarcadora de los procedimientos de reproducción del discurso ajeno. La que aparece a continuación posee un evidente carácter sintético; lo importante es determinar quién está en el uso de la palabra o se expresa en cada momento, el narrador o el personaje: en el primer caso se habla de *discurso narrativo* y, en el segundo, caben dos modalidades, de acuerdo

con la presencia o no del narrador. Cuando el narrador introduce el discurso del personaje de manera explícita en tercera persona, se habla de *narrativa impersonal*. Esta admite dos formas, *directas* e *indirectas*: las primeras abarcan *el estilo directo regido o marcado, el diálogo, el discurso directo libre, el estilo directo narrativizado, la mezcla de enunciados, el monólogo dramático y el monólogo citado o soliloquio*; las segundas incluyen, a su vez, *el discurso indirecto, el discurso indirecto libre, el discurso cuasi-indirecto, la psiconarración y el discurso disperso del personaje*.

### **Formas indirectas:**

*Estilo indirecto*: es la forma clásica para la reproducción del discurso ajeno y el más manipulable y permeable a las intenciones del narrador, quien reacomoda el discurso original (formas verbales, deícticos) pudiendo llegar a provocar a una verdadera perversión del sentido primigenio. *El estilo indirecto libre* arranca en el siglo XIX con la finalidad de aligerar el ritmo de la narración mediante la eliminación de la cláusula introductoria, esto es, el discurso del narrador, lo que da lugar a la mezcla de conciencias, perspectivas y lenguas: se mantiene la forma del pasado porque la convención señala que quien habla es el narrador, pero lo que dice, el contenido, corresponde al personaje y, por eso, admite deícticos de presente e interjecciones atribuibles al discurso de este. El ejemplo que sigue es también una buena muestra del *discurso disperso del personaje* puesto que incluye palabras o expresiones que le pertenecen: "Don Fermín contemplaba la ciudad. Era una presa que le disputaban, pero que acabaría por devorar el solo. ¡Qué! ¿También aquel mezquino imperio habían de arrancarle? No, era suyo. Lo había ganado en buena lid. ¿Para qué eran necios?" (*La Regenta*, 15). También puede darse en primera persona: "¿Es posible que hayan metido presa a la nieta de doña Amelia? Y si es así ¿quién, entonces, me escribirá las cartas que le dicte mi abuela? ¿Y cómo



es posible que una mujer haya sido enviada a una cárcel de varones?” (M. Paoletti, *A fuego lento*, 72). *La psiconarración* es la forma convencional para reflejar, por boca del narrador, el mundo interior del personaje: “La misma noche de la renuncia, mientras se desvestía para dormir, le repitió a Fermina Daza la amarga letanía de sus insomnios matinales, las punzadas súbitas, las ganas de llorar al atardecer, los síntomas cifrados del amor escondido que él le contaba entonces como si fueran las miserias de la vejez.” (García Márquez: *El amor en los tiempos del cólera*, 318).

### Formas directas:

*Diálogo*: distingue, en su forma canónica y tanto en primera como en tercera persona, la cláusula introductoria a cargo del narrador (con su *verbum dicendi* o *sentiendi*) y el discurso del personaje, aunque la narración moderna tiende a suprimirla con mucha frecuencia encabezando las intervenciones con un guion; es la modalidad más común del *discurso directo regido*. Una modalidad llamativa es el llamado *monólogo dramático*, en el que solo se oye una de las dos voces; por el contexto lingüístico y situacional se adivina fácilmente cuál ha sido la pregunta o respuesta del interlocutor ‘mudo’: “Padre, tengo muchos pecados que confesar/ Sí, más de dos años, no me animaba a venir/Porque voy a recibir el sacramento del matrimonio, eso fue lo que me animó a venir...” (Manuel, Puig: *Boquitas pintadas*, 214). *Discurso directo libre o narrativizado*: se trata del discurso directo, en forma dialogada generalmente, que se entrelaza con el discurso del narrador, de donde surge la mezcla de enunciados (una forma, por cierto, muy usada por M. Vargas Llosa): “La cabaña se había impregnado de olor de vainilla y el viento húmedo traía también murmuraciones boscosas, ruido de chicharras, ladridos y las voces de una pelea destemplada y ella tiene usted las manos bien suaves, don Aquilino, eso me descansa un poco, y qué rico huele...” (*La*

*casa verde*, 262). Las formas que siguen están más vinculadas a la reproducción del pensamiento, experiencias, sensaciones o impresiones. *La psiconarración* (ya definida): "Mientras tanto, y a pesar de ese razonamiento, me sentía tan nervioso que no atinaba otra cosa que a seguir su marcha por la vereda de enfrente, sin pensar que si quería darle al menos la hipotética posibilidad de preguntarme una dirección tenía que cruzar la vereda y acercarme." (E. Sábato, *El túnel*, 28). *Monólogo citado o soliloquio*: los pensamientos verbalizados del personaje no aparecen directamente –como ocurrirá con el *monólogo interior*– sino introducidos por el narrador: "...así como don Quijote dejó de dar tumbas o vueltas...hablando entre sí mismo, decía: – Si fue Roldán tan buen caballero y tan valiente, como nos lo dicen... ¿qué maravilla, pues, al fin era encantado y no le podía matar nadie..." Abundan las modalidades en primera persona: *monólogo autocitado* –"Claro –pensé– si ha entrado por una gestión es también posible que no la haya terminado en tan corto tiempo. Esta reflexión me animó nuevamente y decidí esperar al pie del edificio."(E. Sábato, *ibid.*, 35)–, *autonarrado* o *estilo indirecto libre* – "¿Qué haría? ¿Hasta cuándo duraría esa situación? Me sentí infinitamente desgraciado. Caminamos varias cuadras. Ella siguió caminando con decisión." (Sábato, *ibid.*, 28)–, *autobiográfico* –"Entonces fue cuando me dio por el arrancamiento y por el rum negrita y conforme aumentaba el consumo inmoderado de estos licores, disminuía mi vigilancia y pudo introducirse más y más el novio protervo que creía que, no sólo se ocultaban en mi casa los muslos blancos de mi niña, sino también un buen gazapo de onzas ultramarinas." (Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, 22)–, *autorreflexivo* –"Sabes que todo extremo tiene su propia oposición: la crueldad, la ternura; la cobardía, el valor; la vida, la muerte: de alguna manera –casi inconscientemente, por ser quien eres, de donde eres y lo que has vivido– sabes esto y por eso nunca te podrás parecer a ellos, que no lo

saben.” (Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, 32–33)– e *interior* o *inmediato*. Esta última es la modalidad más convencional y la que surge a finales del XIX para liberar a la narración de la continua presencia del narrador y dar salida, sin intermediarios, a la conciencia del personaje. Por convención, el monólogo interior reproduce lo que pasa por la conciencia aquí y ahora y en una fase previa a su plena racionalización; de ahí su mayor o menor incoherencia reforzada por la pretensión de reflejar el movimiento sinuoso del pensamiento: ”Si no encuentro taxi no llevo. ¿Quién será el Príncipe Pío? Príncipe, príncipe, principio del fin, principio del mal. Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado. ¡Taxi! ¿Qué más da? El que me vea sí, bueno, a mí qué. Matías, qué Matías ni qué...” (*Tiempo de silencio*, 223).

La narración se configura como texto gracias al papel modelizante de los *géneros literarios*, realidades institucionales y evolutivas, que forman parte de la competencia de escritor y funcionan como verdaderos guías de producción y recepción textuales (M. Bajtin, 1982:248–293; A. García Berrio & J. Huerta Calvo, 1992:128–140; F. Cabo Aseguinolaza, 1992:163–236). Platón (*República*, III: 392a–395a) y Aristóteles (*Poética*, 1447<sup>a</sup>–1449<sup>b</sup>) figuran como responsables de las primeras tipologías genéricas que, como es sabido, se centran en los géneros épico–narrativo y dramático, se diferencian por el criterio del modo o enunciativo y dentro de ellos se distingue una doble modalidad: géneros nobles –epopeya y tragedia– frente a bajos o vulgares como son la comedia y la narración burlesca. Esta clasificación inicial terminó marcando el rumbo de la reflexión sobre los géneros hasta la aparición de las corrientes románticas, obligando a los estudiosos –piénsese en la rebuscada argumentación empleada por los humanistas italianos para incorporar el género lírico a un

sistema dual hasta ese momento— a forzar en no pocas ocasiones la doctrina de los clásicos para hacer entrar en sus divisiones otros muchos géneros (García Berrio,1977; Claudio Guillén,1971; Gerard Genette,1979). Con los románticos no solo se multiplica la reflexión en torno a los géneros sino que se acuña un cuarto género, la novela, y otros nacidos de su mezcla como el poema en prosa y esta tendencia se prolonga hasta la actualidad.

Entre los géneros narrativos figuran, por orden cronológico y ajustados a la estética y visión del mundo de la época correspondientes, la *épica antigua, medieval y renacentista*, en prosa o en verso, según los casos, y con el denominador común de centrarse en hechos conectados con los orígenes de los pueblos, un pasado lejano y la idealización del héroe, el cual se erige en portavoz y paradigma de los valores de la comunidad a la que representa. Del mundo antiguo son incuestionablemente representativas *Ilíada y Odisea*, de la medieval la *Chanson de Roland*, *Cantar de los Nibelungos*, *Beowulf* y *Cantar de Mío Cid*, de la renacentista *Os Lusíadas*, de Camôens, *La Araucana*, de Ercilla, *Jerusalén liberada*, de T. Tasso, etc., con variantes de carácter burlesco como *La Gatomaquia*, de Lope de Vega, o *La Mosquée*, de Villaviciosa. De la descomposición del género épico surgen nuevos géneros —entre ellos, el de más porvenir es la novela— a través de modalidades intermedias y de tradición oral como la saga y, según Darío Villanueva (1991), la crónica. Bajtún (1982) sostiene que los géneros secundarios o culturales habrán surgido a partir de los primarios o simples a lo largo de un proceso que puede haber durado siglos; lo importante de esta conjetura es que, de ser cierta, la clave de los géneros artísticos residiría en los correspondientes de la lengua práctica. Si se admite, por otra parte, la tesis de Boris Eichenbaum (1925) de que la novela nació de la aglomeración de unidades menores como cuentos, relatos de viajes, descripciones geográficas, el chiste, etc., es preciso tomar

en consideración géneros o *formas simples* (A. Jolles ,1930) como el mito – forma narrativa con fines explicativos–, la leyenda –narración no siempre sometida a los imperativos de la verosimilitud–, el milagro –relato con intervención de lo sobrenatural y, al igual que el anterior, muy rentable en el mundo cristiano–, géneros didácticos como la fábula –de larga tradición en el mundo clásico y recuperada más tarde en el XVIII– y el *exemplum* – de enorme importancia para la homilética y, en general, la pedagogía cristiana, además del influjo ejercido sobre la prosa literaria– o más jocosos como el *fabliau* medieval, cuyos protagonistas son tanto animales como personas; presentan una visión predominantemente positiva de los valores femeninos–, el romance –una de las formas genéricas nacidas de la descomposición de la épica–, la facecia –relato breve e ingenioso que suele rematar con un refrán o dicho– y el cuento: género con una larga tradición folclórica, cuya fábula constituye el núcleo narrativo de la mayoría de los que acaban de enumerarse, y que, desde el siglo XIX, cuenta con un variante literaria muy fecunda también en los siglos XX–XXI. En cuanto a la novela, habría que comenzar señalando como la homonimia en español entre novela –la narración extensa– y *novella* –narración más corta al estilo del *Decamerón* boccacciano y desarrollada gracias a su cultivo en Italia por parte de autores como F. Sacchetti, Piccolomini, Bandello o Cinthio y, en España, Timoneda, M. de Zayas, Lope de Vega y, sobre todo, Cervantes con sus *Novelas ejemplares*– obligó a buscar una alternativa terminológica que, después de no pocos titubeos, ha cristalizado en la denominación *novela corta* aunque, desde ese momento, su deslinde se plantea además en relación con el cuento (Gerald Gillespie, 1967; Mariano Baquero Goyanes, 1992; Maxime Chevalier, 1999:9–24). Los estudiosos discrepan sobre los orígenes del género novela: para unos, la novela arranca en la Inglaterra del XVIII –donde escriben autores tan destacados como Richardson, Sterne, Fielding, Defoe o Smollet (Ian Watt,1964)–, otros los sitúan en la

transición de la Edad Media al Renacimiento como expresión de la nueva *episteme* o visión del mundo (F. Ayala, 1971:556; C. Bobes Naves, 1993:cp. 2); finalmente, otros, entre los que destacan M. Bajtín (1989) y Carlos García Gual (1972), los retrotraen al mundo antiguo, en el que surge el patrón compositivo más fecundo de la historia del género: *la novela de pruebas*, que está en la base de la estructura de la novela de aventuras antigua y medieval, de caballerías, autobiográfica y hagiográfica. A ellas hay que sumar la pastoril, cortesano–sentimental, morisca, picaresca y las que van surgiendo a lo largo de los siglos XVIII–XX: novela gótica, novela de educación o aprendizaje, novela romántica, novela histórica, novela realista y naturalista, novela del artista, novela lírica o poemática, novela intelectual, novela policíaca, novela de ciencia ficción, novela del oeste,...novela posmoderna (Kurt Spang, 1993:45–57, 104–132; M. A. Garrido Gallardo,1994:165–189; José R. Valles Calatrava, 2008:31–76). Inspirándose en M. Bajtín, L. Beltrán Almería (2002) habla en este sentido de cuatro estéticas, que permitirían explicar la historia de los géneros y, específicamente, de la novela: patetismo –centrada en la figura del héroe y en el ideal de la belleza, aún la aventura y una historia sentimental que, a partir del XVIII, se independiza y da lugar a la novela epistolar inglesa y francesa–, didactismo –interesada por la sabiduría, incluye una serie de modalidades que buscan el perfeccionamiento del ser humano–, el humorismo –la risa subversiva y regeneradora como objetivo fundamental– y el realismo, que busca la síntesis del patetismo y el didactismo y la conciliación de identidad y diversidad, lo individual y lo colectivo; cada una de estas líneas cuenta con una versión moderna o posmoderna.

Todo lo que precede está orientado al análisis de los textos narrativos, actividad realmente compleja, pero no definitiva por cuanto cualquier enfoque mínimamente trascendente de la literatura obliga a

conectar el texto con el contexto, en un sentido amplio, y, específicamente, con el mundo. Afirma Paul Ricoeur (1989:52) que "*una vida no es sino un fenómeno biológico hasta tanto no sea interpretada*. Y, en la interpretación, la *ficción* desempeña un papel *mediador* considerable." A la luz de estas palabras, es preciso admitir que la narración lleva a cabo, con el inestimable concurso de la imaginación y las virtualidades del texto literario, la construcción de mundos alternativos inspirados en el actuar humano. La propuesta de Ricoeur (1987, I: 121–166) descansa sobre la ya comentada teoría de las *tres mimesis* mediante la cual se defiende que la narración literaria procede, por exigencias del modelo humano que rige el arte según el aserto aristotélico, del mundo de la experiencia y a él se dirige a través del lector y del referente. Este –cuyos cometidos, según U. Eco (1981) y W. Iser (1987) son realmente muy complejos: activación de múltiples códigos, rellenado de los vacíos informativos del texto con ayuda de su competencia literaria y el conocimiento del mundo, etc.– es el destinatario final de toda esta intensa labor y es quien, a través de las operaciones que incluye el círculo hermenéutico, lleva a cabo la interpretación del texto. Dichas operaciones –que el autor toma de Dilthey (1900) y Gadamer (1977:232,457)– son explicación, comprensión y aplicación. La primera representa el momento del análisis formal tal como lo ha llevado a cabo la narratología estructuralistas, la segunda afecta a la persona del intérprete, el cual se comprende ante el texto al tomar el camino que este le muestra (el del referente o mundo); finalmente, en la tercera el lector se interpela respecto de lo que puede aportar a su vida aquí y ahora un texto cuya publicación puede distar siglos (Ricoeur, 2002:131–147). Así, pues, interpretar es *apropiarse* del sentido, es decir, del mundo que el texto porta en su interior, operación que cada lector realiza de una manera peculiar: tratando de no imponerse al texto, sobreinterpretándolo o quedándose corto y, en cualquier caso, tratando de ir más allá tanto de la



‘intención del autor’ como de la ‘intención del lector’ para alcanzar la “intención transparente del texto” (Eco,1992:133; H. Porter Abbott, 2008: cps. 7–8; Fernando Romo Feito, 2007).

## **NARRATOLOGÍA POSCLÁSICA**

A lo largo de los años 80’ los estudios sobre la narración comienzan a experimentar un proceso de crisis profunda que culminará con un repudio casi generalizado no solo por parte de los adversarios sino incluso de quienes habían sido sus principales abanderados. La narratología –la más laureada de las disciplinas que se ocupan del estudio y análisis de la narración– comienza a ser, por su intenso tufillo estructuralista, la más vilipendiada en cuanto su estrella comenzó a palidecer. Sorprende la rapidez con que, a pesar de los grandes servicios prestados a los estudios sobre la narración literaria y del enorme esfuerzo realizado desde comienzos del siglo XX por grupos e individuos, no pocos estudiosos de campos muy diversos se apresuraron a ocupar su espacio.

A este resultado contribuyeron sin duda varios hechos. En primer lugar, la erosión del gran estructuralismo francés a lo largo de los años ’80 –una de cuyas señas de identidad más destacadas es precisamente su interés por los mecanismos del arte narrativo– que coincide en el tiempo con un auge inusitado de la narración en otros ámbitos. Llama también poderosamente la atención que, como se ha dicho, los primeros en renegar de ella –Roland Barthes, T. Todorov o Julia Kristeva– hayan sido precisamente quienes más habían contribuido a su desarrollo y ensalzamiento. A todo ello hay que sumar la irrupción del Posestructuralismo y el asentamiento de la llamada Posmodernidad, además de corrientes contemporáneas como la Deconstrucción y el trabajo de estudiosos como Michel Foucault, P. Bourdieu, G. Deleuze, F. Guattari,

etc. Los Estudios culturales también desempeñaron un papel importante en los cambios que ahora se producen: principalmente, el *feminismo*, el *nuevo historicismo* y los *estudios poscoloniales*. Habría que señalar, finalmente, que el cambio se vio favorecido en gran medida por la existencia de un caldo de cultivo en el ámbito de las Humanidades, donde por esa misma época comienza a hablarse de “giro histórico”, “*giro antropológico*”, “*giro cultural*”, “*giro ético*”, “*el retorno de la historia*”, “*el renacimiento de la narración*”, además del renovado interés por este género desde la perspectiva de su significado histórico y cultural. En cualquier caso, el mundo intelectual se ha hecho un gran eco de este cambio, que ha de considerarse expresión de un fenómeno más general denominado “giro narrativo en los estudios humanísticos” (M. Kreiswirth, 2008: 377–382).

En la mayoría de las nuevas propuestas la *invasión del campo* de lo que pasará a conocerse como *narratología posclásica* se ha hecho en nombre del contexto (Seymour Chatman, David Herman, Monika Fludernik) o, en otros términos, del significado y el rechazo del análisis formal tal como se venía practicando. Se ha pasado, pues, de un modelo centrado en el texto a otro interesado preponderantemente en el contexto cultural. El cambio es saludado por algunos –David Herman (1999), con quien comparten postura Monika Fludernik (2000) y Brian Richardson (2000)– como una especie de ‘*revolución copernicana*’ o un ‘*renacimiento*’ de la teoría y análisis de la narración, cuyo principal beneficiario será lo que ahora comienza a denominarse *narratología posclásica*. Para Herman, una muestra del signo de los nuevos tiempos es la proliferación de *narratologías* o disciplinas que, al calor de otros campos del saber como el *derecho*, *etnografía*, *lingüística*, *medicina*, *medios de comunicación*, *feminismo* o *estudios de género*, *historiografía*, *sociología*, *sociolingüística*, *filosofía*, *psicología*, *antropología* y *ciberespacio*, fundamentalmente. A partir de ahí se han ido

acuñando las diferentes modalidades: *narratología jurídica, etnográfica, médica o clínica, feminista, historiográfica, sociológica, lingüística, psicológica, cognitiva, hipertextual...*

Conviene señalar, sin embargo, que no todos los estudiosos comparten el optimismo de David Herman: tanto Luc Herman como Bart Vervaeck (2005:450–451) y, sobre todo, Ansgar Nünning (2003:239–264), Fotis Janidis (2003:35–54) o Tom Kindt y Hans–Harald Müller (2003:205) sostienen *que la abundancia es sobre todo un signo de debilidad* y, en especial, que no se trata de un campo unificado ya que, entre las diferentes narratologías, no hay en bastantes casos mucho en común *ni conceptual ni metodológicamente*. Jan Christoph Meister (2003:55–71) añade que, para que la narratología continúe siendo realmente una disciplina, no puede haber más que una; no pocas de las que se presentan como nuevas versiones tratan de abordar el viejo dominio mediante la amalgama de conceptos y procedimientos ya existentes. Dicho en otros términos: promueven la reorientación de la narratología en el plano de la metodología, no en el terreno empírico o pragmático.

El estudioso que más se ha ocupado de estos asuntos es probablemente Ansgar Nünning (2003:239–275). Acepta que pueda hablarse de ‘renacimiento’ en relación con la teoría y análisis de la narración pero en modo alguno, como proclama David Herman, respecto de la narratología. Se impone, pues, en primer término un deslinde, cuanto más preciso mejor, entre la denominada *narratología clásica* y las *nuevas narratologías* así como una justificación de lo adecuado de estas últimas. Reducidas a sus rasgos más característicos, el cotejo ofrece los siguientes resultados. La narratología posclásica se centra en el análisis de los rasgos formales y en la composición del texto desde una perspectiva inmanentista y, siguiendo el ejemplo de Saussure, se interesa por el diseño de modelos

generales o gramáticas de la narración capaces de dar cuenta de sus manifestaciones singulares. Se despreocupa de la dimensión ético–moral y del sentido contextual y se define como estática y ahistórica; se trata, por lo demás, de una disciplina relativamente unificada.

La narratología posclásica, en cambio, se define como esencialmente contextual, esto es, atenta a todo lo que rodea y condiciona el o desarrollando un trabajo muy importante bajo su estandarte: Dorrit Cohn, Seymour Chatman, Gerard Genette, Gerald Prince, Mieke Batexto (ideología, relaciones de poder, etc.) y, por consiguiente, el proceso de lectura y la interpretación se convierten en actividades fundamentales. Se desentiende, por otra parte, de la elaboración de modelos generales, ateniéndose al texto singular, y presenta un carácter abierto y dinámico – interesado en la interacción entre el texto y el contexto– prestando atención a las consecuencias éticas de la labor hermenéutica. Forma parte de un paradigma histórico–diacrónico y constituye un proyecto interdisciplinar con orientaciones muy diversas.

A pesar de lo dicho, se imponen algunas precisiones. En primer lugar, no conviene insistir demasiado en las diferencias puesto que no resultan siempre tan claras. Por aludir a la más básica, la que opone texto a contexto, es preciso señalar que se trata de una cuestión de énfasis, no necesariamente de exclusividad. En segundo lugar, la *narratología clásica* no solo no ha sucumbido a los envites del posestructuralismo, el feminismo, el nuevo historicismo o los estudios poscoloniales sino que cuenta con importantes partidarios que han continuado trabajando en la misma dirección como Dorrit Cohn, Seymour Chatman, Gerard Genette, Gerald Prince, Mieke Bal, James Phelan, Shlomith Rimmon–Kenan, Franz Stanzel, Uri Margolin, Meir Sternberg entre otros. A ellos habría que sumar

los estudiosos interesados en la dimensión ficcional de la narración como Lubomir Dolezel, Thomas Pavel, Ruth Ronen, Marie–Laure Ryan.

Expuestos los rasgos diferenciadores entre los tipos de narratología, conviene reseñar los intentos de clasificación de la *narratología posclásica*. Destacan dos: los protagonizados por Monica Fludernik y Brian Richardson (2000) y, sobre todo, el de Ansgar Nünning, al que voy a referirme especialmente. El autor (2003:248–251) lleva a cabo una revisión crítica del panorama de las Nuevas narratologías, estableciendo una clasificación de las propuestas en ocho grupos que abarcan 42 narratologías: 1) Acercamientos contextualistas, temáticos e ideológicos: aplicaciones de la narratología a los estudios literarios (*Narratología comparatista, Narratología y temática, Narratología contextualista, Narratología marxista, Narratología feminista, Narratología lésbica y 'queer', Narratología ética, Narratología corporal, Aplicaciones de la narratología a la literatura poscolonial, Socionarratología, Narratologías del Nuevo Historicismo, Narratología cultural e histórica, Narratología diacrónica/ aplicaciones a la reescritura de la historia literaria, Aplicaciones de la narratología a la literatura posmoderna*), 2) Aplicaciones transgenéricas y transmediales y elaboraciones de la Narratología (*Narratología y teoría de los géneros, Narratología y drama, Narratología y poesía, Narratología y estudios sobre el cine, Narratología y artes visuales*), 3) Tipos retóricos y pragmáticos de narratología (*Narratología pragmática, Narratología ética y retórica*), 4) Tipos de (Meta–) Narratología cognitivos e inspirados en la Teoría de la recepción (*Narratología crítica, Teorías narrativas psicoanalíticas, Teorías narrativas inspiradas en la recepción, Narratología constructivista, Narratología cognitiva, Narratología natural*), 5) Deconstrucciones posmodernas y posestructuralistas de la Narratología clásica (*Narratología*

posmoderna, *Narratología dinámica, Narratología posestructuralista*), 6) Acercamientos/contribuciones lingüísticas a la Narratología (*Lingüística, estilística y narratología, Sociolingüística, análisis del discurso y narratología, Teoría de los actos de habla y narratología*), 7) Teorías narrativas filosóficas (*Teoría de los mundos posibles, Narratología y teorías de la ficcionalidad, Teoría narrativa fenomenológica*), 8) Otras teorías narrativas interdisciplinares (*Inteligencia artificial y teoría narrativa, Antropología y teoría narrativa, Psicología cognitiva, ciencia cognitiva y teoría narrativa, Historia oral y teoría narrativa, Teoría de la historiografía y teoría narrativa, Teoría de los sistemas y teoría narrativa*).

La conclusión de Nünning es que habrá que esperar algún tiempo para determinar si un desarrollo de esta índole ha sido tan positivo, como señalan sus representantes, o palmariamente negativo, como apuntan los cultivadores de la narratología clásica.

## BIBLIOGRAFÍA

Abbott, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, 2010, 2ª edición, 6ª reimpresión; Abbott, H. Porter. <<Reading intended meaning where none is intended: a cognitivist reappraisal of the implied author>>, *Poetics Today*, 32.3 (2002), pp. 461–487; Adam, Jean–Michel. *Le texte narratif*, París, Nathan, 1985; Adorno, Theodor. <<On mimetic Faculty>>, en *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York, Harcourt Brace Jovanich, pp.333–336; Albaladejo, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986; Allrath, Gaby & Gymnic, Marion. <<Gender Studies>>, en David Herman, Manfred Jahn, Mary Laure Ryan (eds.), pp. 194–198; Ankersmit, Frank. <<Historiography>>, en David Herman, Manfred Jahn, Mary Laure Ryan



(eds.), pp. 217–221; Aristóteles. *Poética* (trad. y ed. Aníbal González), Madrid, Taurus, 1987; Aristóteles. *Retórica* (trad. Antonio Tovar), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953; Artaza, Elena. *El 'ars narrandi' en el siglo XVI español. Teoría y práctica*, Bilbao. Universidad de Deusto, 1989; Augé, Marc. *La guerra de los sueños: ejercicios de etno-ficción*, trad. A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1988; Austin, John Langshaw. *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras* (1960), comp. J. O. Urson, Buenos Aires, Paidós, 1971; Ayala, Francisco. *La estructura narrativa* (1970), Barcelona, Crítica, 1984; Bachelard, Gaston. *La poética del espacio* (1957), trad. E. de Champurcín, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., 1986; Bajtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela* (1978), trad. E. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989; Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal* (1979), trad. Tatiana Bubnova, Madrid, Siglo XXI, 1982; Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979) trad. T. Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 3ª ed., 1988; Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa* (1977), trad. Javier Fra, Madrid, Cátedra, 1985; Bal Mieke. <<Point of Narratology>>, *Poetics*, 11.4 (1990), pp. 727–753; Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston, Routledge and Keagan Paul; Bauman, Richard & Briggs, Charles. <<Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life>>, en *Annual Review*, 19 (1990), pp. 59–88; Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949; Barthes, Roland. <<Introducción al análisis estructural del relato>>, en Barthes, R. y otros. *Análisis estructural del relato* (1966), trad. B. Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9–43; Barthes, Roland. <<L' effect de réel>>, en *Communications*, 11 (1968), pp. 84–89; Barthes, Roland. *SZ* (1970), México, Siglo XXI, 1980; Barthes, Roland. <<La muerte del autor>>



(1984), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. C. Fernández Medrano, Barcelona–Buenos Aires–México, Paidós, 1989, pp. 65–71; Baudrillard, Jean. *La ilusión y la desilusión artísticas*, trad. Julieta Fombona, Caracas, Monte Ávila, 1998; Beltrán Almería, Luis. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992; Beltrán Almería, Luis. *La imaginación Literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002; Madrid, Cátedra, 1992; Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*, trad. Juan Amella, México, Siglo XXI, 1974, 4ª edic.; Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general II*, trad. Juan Amella, México, Siglo XXI, 8ª edic.; Boaz, Franz. *Primitive Art*, Oslo, H. Aschehoug, 1927; Boyd, Brian. *The Origine of Stories: Evolution, Cognition and Fiction*, Cambridge, The Belknap Press Of Harvard University Press; Bobes Naves, Mª Carmen. *Teoría general de la novela. Semiología de 'La Regenta'*, Madrid, Gredos, 1985; Bobes Naves, Mª Carmen. <<El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye>>, en Marina Mayoral (ed.), pp.43– 67; Bobes Naves, Mª Carmen. *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993; Booth, Wayne. *La retórica de la ficción* (1961), trad. y ed. S. Gubern Garriga–Nogués, Barcelona, Antoni Bosch, 1974; Bourdieu, Pierre. <<La ilusión biográfica>>, trad. J. Amícola, en *Autobiografía como provocación*, ARCHIPÉLAGO, 69 (2005), pp. 87–93; Bournef, R. & Ouellet, R. *La novela* (1972), trad. E. Sullá, Barcelona, Ariel, 1975; Bremond, Claude. <<El mensaje narrativo>> (1964), trad. S. Delpy, en Roland Barthes y otros, *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1976, 71–104; Bremond, Claude. <<La lógica de los posibles narrativos>>, en Roland Barthes y otros, *Introducción al análisis estructural del relato*, pp. 87–109; Bremond, Claude. *Logique du récit*, París, Seuil, 1973; Briggs, Charles L. & Bauman, Richard. <<Genre, Intertextuality, and Social Power>>, en *Journal of linguistic Anthropology*,

2 (1992), 131–172; Bronzwaer, W. J. M. *Tense in the Novel*, Groningen, Wolters-Noordhof, 1970; Brooks, Cleanth & Warren, Robert P. *Understanding Fiction*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1959; Bruner, Jérôme, <<'Life as Narrative'>>, *Social Research*, 54 (1987), pp. 11–32; Bruner, Jérôme. *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia* (1986), trad. F. Díaz, Barcelona, Gedisa, 2004; Cabo Aseguinolaza, Fernando. *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 1992; Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras* (1949), México, Fondo de Cultura Económica, 1959; Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas* (1923–1929), I: *El lenguaje*, trad. A. Morones, México, Fondo de Cultura Económica, 1971; Castells, Manuel. *La Galaxia Internet. Reflexiones sobre internet, empresa y sociedad*, Barcelona, Plaza Janés, 2001; Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Juventud, 10ª ed., 1985; Chatman, Seymour. *Historia y discurso* (1978), trad. Mª J. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990; Chatman, Seymour. “CHATMAN, Seymour (1990). “What Can We Learn from Contextualist Narratology?, *Poetics Today*. 11, 2, pp. 309–328; Chico Rico, Francisco. *Pragmática y construcción narrativa. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988; Chevalier, Maxim. Prólogo general a *Cuento y novela corta en España*, María Jesús Lacarra, ed., Barcelona, Crítica, 1999, pp. 9–24; Clarín. *La Regenta* (1884), Madrid, Alianza, 1966; Clifford, James & Marcus, George E. (eds.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986; Cohn, Dorrit. *La transparence interieur. Modes de representation de la vie psychique dans le roman* (1978), Paris, Seuil, 1981; Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999; Cortázar, Julio. “El perseguidor”, en *Cuentos completos* 1, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 225–266; Curtius, E. R.

*Literatura europea y Edad Media latina* (1948), 2 vols., trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1984; Dällenbach, Lucien. *El relato specular* (1977), trad. R. Buenaventura, Madrid, Visor, 1991; Dawson, Peter. <<The return of omniscience in contemporary fiction>>, *Narrative*, XVII, 2 (2009), pp. 143–161; Delibes, Miguel. *El camino* (1950), Barcelona, Destino, 5ª ed., 1984; Derrida, Jacques. *Mimesis/Disarticulations*, París, Aubier–Flammarion, 1975; Dijk, Teun A. van. *La ciencia del texto* (1980), trad. S. Hunzinger, Barcelona, Paidós, 1983; Dilthey, Wilhem. <<Origine et développement de l'hermeneutique>> (1900), en *Le monde de l'Esprit*, 1, París, 1947; Dolezêl, Lubomir. <<From Motives to Motifs>>, *Poetics*, 4 (1972), pp. 55–90; Dolezêl, Lubomir. *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1973; Dolezel, Lubomir. <<Verdad y autenticidad en la narrativa>>, trad. Mariano Baselga, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), pp. 95–122; Dolezêl, Lubomir. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles* (1998), trad. Félix Rodríguez, Madrid, Arco/Libros, 1999; Dawson, Peter. <<The return of omniscience in contemporary fiction>>, *Narrative*, XVII, 2 (2009), 143–161; DuPlessis, Rachel Blau. *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of 20th-century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press, 1985; Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960), trad. V. Goldstein, Madrid, Taurus, 1981; Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (1979), trad. R. Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981; Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación* (1990), trad. H. Lozano, Barcelona, Lumen, 1992; Eco, Umberto. *Confesiones de un joven novelista* (2011), trad. G. Sans Mora, Barcelona, Debolsillo, 2014; Eichenbaum, Boris. <<Sobre la teoría de la prosa>> (1925), en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1965), trad. A. Mª. Nethol, Buenos Aires, Signos, 1970,

pp. 147–157; Elias, Amy. <<Historiografic narratology>>, en David Herman, Manfred Jahn, Mary Laure Ryan (eds.), pp 216–217; Erll, Astrid. <<Cultural Studies Approaches to Narrative>>, en D. Herman & Manfred Jahn & M.–L. Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, pp. 88–93; Fisher, Walter R. *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, Columbia, SC, University of South California, 1987; Fludernik, Monika. *Towards a ‘Natural’ Narratology*, London, *Routledge*, 1996; Fludernik, Monika. <<The Genderization of Narrative>>, *GRAAT*, 21 (1999), pp. 153–175; Fludernik, Monica. <<Natural Narratology and Cognitive Parameters>>, en David Herman (ed.), 243–267; Fludernik, M. *Postclassical Narratology. Approaches and Analysis*. Ohio State University Press, 2010; Forster, E. M. *Aspectos de la novela* (1927), trad. G. Lorenzo, Madrid, Debate, 1983; Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura* (1994), Introducción, traducción y edición de Miguel Morey, Barcelona, Paidós, 1999; Foucault, Michel. <<¿Qué es un autor?>> (1969), *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, I, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 329–360; Frank, Joseph. <<Spatial Form in Modern Literature>>, *Sewanee Review*, 53 (45), pp. 221–246, 433–456; Friedman, Norman. <<Point of view in Fiction: the Development of a Critical Concept>>, en *Publications of the Modern Language Association of America*, LXX (1955), pp. 1160–1184; Friedman, Norman. <<Point of View>>, en Norman Friedman, *Form and Meaning in Fiction*, Georgia University Press, pp. 134–166; Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica* (1957), Caracas, Monte Ávila, 1977; Fuentes, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Barcelona, Club Bruguera, 1980; Füger, Wilhelm. <<Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen ‘Grammatik’ des Erzählens>>, *Poetica*, V, pp. 268–292; Gadamer, Hans George. *Verdad y método* (1975–1986), I, trad. A. Agud Aparicio y R. de Agapito, y II, trad. M. Olasagasti, Salamanca, Sígueme,

2001–2002; García Berrio, Antonio. *Formación de la teoría literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977; García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*, Madrid, Cátedra, 1989; García Gual, Carlos. *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 2ª ed., 1988; García Landa, José Ángel. *Acción, Relato, Discurso*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998; García Márquez, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera* (1985), Madrid, Mondadori, 1987; Garrido Domínguez, Antonio. <<Sobre el relato interrumpido>>, en *Revista de Literatura*, L, 100, 349–285; Garrido Domínguez, Antonio. <<El discurso del tiempo en el relato de ficción>>, *Revista de Literatura*, LIV, 107, pp. 5–45; Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993; Garrido Domínguez, Antonio (comp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1997; Antonio Garrido Domínguez. <<El texto literario a la luz de la hermenéutica>>, *SIGNA*, 13 (2004), pp. 103–124; Garrido Domínguez, Antonio. *Aspectos de la novela en Cervantes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007; Garrido Domínguez, Antonio. *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*, Madrid, Iberoamericana–Vervuert, 2011; Garrido Domínguez, Antonio. <<La pretendida resurrección del autor en la narrativa contemporánea>, *Hesperia. Anuario de filología hispánica XV–2* (2012), pp. 51–71; Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Géneros literarios*, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis, 2009, pp. 1211–1378; Genette, Gerard. <<Fronteras del relato>>, en Barthes, Roland y otros, *Introducción al análisis estructural del relato*, pp. 193–208; Genette, Gerard. *Figuras III* (1972), trad. C. Manzano; Barcelona, Lumen, 1989; Genette, Gerard. *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979; Genette, Gerard. *Nuevo discurso del relato* (1983), Madrid, Cátedra, 1998; Genette, Gerard. *Dicción y ficción* (1991), trad. C. Manzano, Barcelona, Lumen,



1993; Genette, Gerard. *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004), trad. C. Manzano, Barcelona, Reverso, 2006; Gillespie, Gerald. “Novelle, Nouvelle, Novella, Short Novel? A review of terms”. *Neophilologus*, LII, 2–3 (1967), pp. 117–127, 225–230; Goldman, Lucien. *El hombre y lo absoluto*, trad. J. R. Capella, Barcelona, Península, 1955; Goldman, Lucien. *Para una sociología de la novela* (1964), trad. J. Ballesteros y G. Ortiz, Madrid, Ayuso, 1965; Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte* (1968), trad. J. Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1976; Goodman, Nelson. *Maneras de hacer mundos* (1978), trad. J. L. Arántegui, Madrid, Visor, 1990; Greenblatt, Stephen. << ¿Qué es la historia literaria? >>, trad. M. Asín, en Luis Beltrán & José Antonio Escrig (comps.), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2005, pp. 91–121; Greimas, Argildas Julien. *Semántica estructural* (1966), trad. A. de la Fuente, Madrid, Gredos, 1971; Greimas, Argildas Julien. *En torno al sentido* (1970), trad. S. García Bardón y F. Prades Sierra, Madrid, Fragua, 1973; Greimas, Argildas Julien y Courtés, Jean *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), trad. E. Ballón Aguirre, Madrid, Gredos, 1991; Groupe d’Entrevernes. *Analyse sémiotique des textes*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979; Guillén, Claudio. *Literature as System*, Princeton University Press; Gullón, Ricardo. *Espacio y novela* Barcelona, Antoni Bosch, 1980; Hamburger, Käte. *La lógica de los géneros literarios* (1957), Madrid, Visor, trad. J.L. Arántegui, 1995; Hamon, Philippe. <<Pour un statut sémiologique du personnage>>, en *Littérature*, 6 (1972), pp. 86–110; Hamon, Philippe. *Introduction à l’analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981; Harshaw, Benjamin. <<Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico>>, trad. E. Contreras, en Antonio Garrido Domínguez (ed.), pp. 123–157; Hendrikcs, William O. *Semiología del discurso literario* (1973), trad. J. A. Millán, Madrid, Cátedra, 1976; Herman, David (ed.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative*

*Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999; Herman, David (ed.). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford: CSLI Publications, 2003; David Herman & Manfred Jahn & Mary Laure Ryan (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), London–New York, Routledge, 2008; Herman, Luc & Vervaeck, Bart. <<Postclassical Narratology>>, en David Herman, Manfred Jahn, Mary Laure Ryan (eds.), pp. 450–451; Hymes, Dell H. *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1974; Hogan Patrick Colm. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; Iser, Wolfgang. <<The Current Situation of Literary Theory: Key Concepts>>, en Roman Ingarden, *L'oeuvre d'art littéraire* (1931), Lausana, L'Age d'Homme, 1983; Ingarden, Roman. *La comprensión de la obra de arte literaria* (1968), trad. G. Nyienhuis, México, Universidad Iberoamericana, 2005; Iser, Wolfgang. *El acto de leer* (1976), trad. J. A. Gimber, Madrid, Taurus, 1987; Iser, Wolfgang. <<La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias>>, trad. P. Tejada Caller, en Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 43–65; Iser, Wolfgang. <<The Current Situation of Literary Theory: Key Concepts and the Imaginary>>, en *New Literary Theory*, XI, 1 (1979), pp. 1–20; Iser, Wolfgang. James, Henry. *El futuro de la novella* (1956), ed. y trad. R. Yahni, Madrid, Escuela de Letras, 1994; Jameson, Frederic. *Marxism and Form*, Princeton University Press, 1971; Jameson, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, 1981; Jolles, André. *Les formes simples* (1930), Paris, Seuil, 1972; Kant, Emmanuel. *Crítica de la razón pura* (1787), trad. P. Ribas, Madrid, Taurus, 2013; Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1954), trad. M. D. Mout, Madrid, Gredos, 1958; Kint, Tom & Müller, Hans Harald. *What is*



*Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlin–New York: W. de Gruyter; Kintsch, W. & Dijk, Teun A. van. <<Recalling and Summarizing Stories>>, *Language*, 40 (1975), pp. 98–116; Kreiswirth, Martin. <<Tell Me a Story: The Narrative Turn in the Human Sciences>>, en Martin Kreiswirth y Thomas Carmichael (eds.), *Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*, Toronto, Toronto University Press, 1995; Kristeva, Julia. *El texto de la novela* (1970), trad. J. Llovet, Barcelona, Lumen, 1974; Kundera, Milan. *El arte de la novela* (1986), trad. F. Valenzuela y M<sup>a</sup>. V. Villaverde, Barcelona, Tusquets, 1987; Landaw, George P. *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997; Lanser, Susan Sniader. *The Narrative Act: Point of View in Fiction*, Princeton University Press, 1981; Lanser, Susan. <<Toward a Feminist Narratology>>, *Style*, 20 (1986), pp. 341–363; Lanser, Susan. <<Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice>>, en Walter Grünsweig y Andreas Solbach, *Grenzüberchreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries*, Tübingen, *Narrative*, 3, 1999; Larivaille, Paul. <<L'Analyse (morpho)logique du récit>>, *Poétique*, 19 (1974), pp. 368–388; Lázaro Carreter, Fernando. <<El mensaje literal>>, <<La literatura como fenómeno comunicativo>>, <<La lengua literaria frente a la lengua común>>, en *Estudios de lingüística*, Barcelona, crítica, 1980, pp. 149–205; Lévi–Strauss, Claude. *Antropología estructural* (1958), trad. E. Verón, Buenos Aires, Eudeba, 1973; Levin, Samuel. <<Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema>>, trad. F. Alba y J.A. Mayoral, en José Antonio Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 59–82; Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* (1995), trad. D. Levis, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999; Lintvelt, Jaap. *Essai de Typologie Narrative. Le "Point de Vue"*, París, José Corti, 1981;

Lodge, David. *El arte de la ficción* (1992), Barcelona, Península, 2002; Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico* (1970), trad. V. Imbert, Madrid, Istmo, 1973; Lubbock, Percy. *The Craft of Fiction* (1957), London, Cape, 1965; Malinowski, Bronislaw. *Myth in Primitive Psychology*, London, K. Paul, Trench, Trubner & Co., 1926; Lukács, Giorgy. << ¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo>> (1936), en *Problemas del realismo* (1955), trad. C. Gerhard, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 171–216; Man, Paul de. <<La autobiografía como desfiguración>>, trad. A.G. Loureiro, en *Anthropos*, suplemento 29 (1991), pp. 113–118; Margolin, Uri. <<Narrator>>, en P. Hühn y otros, *Handbook of narratology*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009, pp. 351–369; Marías, Javier. <<¿Quién escribe?>>, en Marina Mayoral (ed.), pp. 91–99; Martín Santos, Luis. *Tiempo de silencio* (1966), Barcelona, Seix Barral, 12ª ed., 1978; Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria* (1960), Barcelona Ariel, 1983; Martínez Bonati, Félix. <<Sobre el discurso ficcional>>, <<El acto de escribir ficciones>>, en *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. 155–165 y pp. 61–69, respectivamente; Matoré, Georges. *L'espace humain. L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Paris, Nizet, 1967; Maturana, Humberto R. *Biology and Cognition*, Urbana, Biological Computer Laboratory–University of Illinois, 1970; Mayoral, Marina (ed.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra/Ministerio de Cultura, 1993; Mandilow, A. A. *Time and Novel*, Berkeley, California University Press, 1952; McHale, Brian. <<Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts>>, *PTL*, 3 (1978), pp. 249–288; Merino, José María. <<Homo narrans>>, en *Días imaginarios*, Barcelona, Seix Barral, 2002, pp. 56–58; Mignolo, Walter. <<Semantización de la ficción literaria>>, en *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, Universidad Autónoma de México, 1986,

pp. 161–211; Miller, Nancy K. *The Heroine's Text: Readings in the French and English Novel, 1772–1782*, New York, Columbia University Press, 1980; Müller, Gunther (1948). <<Erzählzeit und erzählte Zeit>>, *Morphologische Poetik*, Tübingen, Max Niemeyer, 1968, pp. 195–212; Muñoz Corcuera, Alfonso, *Seres humanos, yoes y personas: Una propuesta para el problema de la identidad personal*, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral, 2014; Muñoz Molina, Antonio. <<La invención del personaje>>, en Marina Mayoral (ed.), pp. 87–90; Murray, Janet H. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, Mass.; MIT Press, 1997; Nünning, Ansgar. <<Towards a Cultural and Historical Narratology: A Survey of Diachronic Approaches, Concepts and Research Projects>>, en Bernhard Reitz & Sigrid Rieuwerts (eds.), *Anglistentag 1999 Mainz: Proceedings*, Trier, WVT, 2000; Nünning, Ansgar (2003). “Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term”, en Tom Kindt & Hans Harald Müller (eds.), pp. 239–275; Ohman, Richard. <<El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas>>, trad. F. Alba y J.A. Mayoral, en José Antonio Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 35–57; Onega, Susana & García Landa, José Ángel (eds.). *Narratology: An introduction*, Harlow, Addison Wesley Longman, 1996; Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote* (1914), Madrid, El arquero, 1975, 9ª edic.; Pascal, Roy. <<Tense and the Novel>>, en *Modern Language Review*, 57 (1962), pp. 1–11; Paoletti, Mario. *Después del Diluvio*, Junta de Castilla–La Mancha, 1989; Pavel, Thomas. *Universos de ficción* (1986), trad. J. Fombona, Caracas, Monte Ávila, 1995; Petit, Marc. *Elogio de la ficción* (1999), trad. M. J. Furió Sancho, Madrid, Espasa, 2000; Petöfi, Janos & García Berrio, Antonio. *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón, 1978; Possner, Roland. <<'What is Culture'? Toward a

Semiotic Explication of Anthropological Concepts>>, en W. A. Koch (ed.), *The Nature of Culture*, Bochum, Brockmeyer, 1989; Pouillon, Jean. *Tiempo y novela* (1946), trad. I. Cousien, Buenos Aires, Paidós, 1970; Poulet, Georges. *Les métamorphoses du circle*, Paris, Flammarion, 1979; Pozuelo Yvancos, José María. *Del formalism a la neorretórica*, Madrid, Taurus, 1988; Pozuelo Yvancos, José María.<<Tiempo del relato y representación subjetiva>>, en *Le temps du récit. Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez*, 3, 1989, pp. 169–184; Pozuelo Yvancos, José María.<<Teoría de la narración>>, en Darío Villanueva (ed.), *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, 219–240; Prince, Gerald. *Narratology. The form and functioning of narrative*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton, 1982; Prince, Gerald (2003), “Surveying Narratology”, en Kindt, Tom & Müller, Hans Harald (eds.), 3–16; Propp, Vladimir, *La morfología del cuento* (1928), trad. M<sup>a</sup>. Dolores Baró, Madrid, 1971; Puig, Manuel. *Boquitas pintadas* (1969), Barcelona, Seix Barral, 1982; Putnam, Hilary. *Representación y realidad*, trad. G. Ventureira, Barcelona, Gedisa, 2000; Ricardou, Jean. *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978; Reisz, Susana. <<Voces y conciencias modelizantes en el relato literario ficcional>>, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, I, pp. 561–584; Reisz, Susana. *Teoría literaria. Una propuesta*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986; Richardson, BrianRicoeur, Paul. *Tiempo y narración I–II* (1983–1985), trad. A. Neira, Madrid, Cristiandad, 1987; *Tiempo y narración III*, trad. A. Neira Calvo, Madrid, Siglo XXI, 1996; Ricoeur, Paul. <<La vida: un relato en busca de narrador>>, en *Educación y política*, Buenos Aires, Docencia, 1989, pp. 45–58; Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de herméutica II* (1986), trad. P. Corona, México, Fondo de Cultura Económica, 2<sup>a</sup> ed., 2002; Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro* (1988), trad. A. Neira Calvo, Madrid, Siglo XXI, 1996; Rimmon–Kenan, Shlomith.

*Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London, Methuen, 1983; Rojas, Mario. <<Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo>>, *Dispositio*, V–VI, 15–16 (1980–1981), pp. 19–55; Romo Feito, Fernando. *Hermenéutica, interpretación, literatura*, Barcelona, Anthropos, 2007; Roth, Philip. *Némesis* (2010), trad. J. Fibla, Barcelona, Debolsillo, 2012; RICHARDSON, Brian (2000). “Recent Concepts of Narrative and the Narratives of Narrative Theory, *Style*. 34, 2, pp. 168–175; Ryan, Mary–Laure. (1999). “Cyberage Narratology: Computers, Metaphor and Narrative”. En: Herman, David (ed.), pp. 113–141; Ryan, Mary–Laure. “Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space”. En: Herman, David (ed.), pp. 214–242; Ryan, Mary–Laure. *La narración como realidad virtual* (2001), trad. M. Fernández Soto, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 2003; Ryan, Mary Laure. <<Inmersión e interacción: realidad virtual y teoría de la literatura>>, trad. N. Rotger, J. Ibáñez, M<sup>a</sup>. J. Vega, en María José Vega Ramos (comp.), *Literatura hipertextual y teoría de la literatura*, Madrid, Marenostrium, 1999, pp. 107–119; Sábato, Ernesto. *El túnel* (1948), Buenos Aires, Suramericana, 1974; Said, Edward. *Culture and Imperialism*, Londres, Chat, 1993; Said, Edward. *The Politics of Dispossession*, Londres, Vintage, 1994; Sarbin, Theodore R. (ed.). *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*, Nueva York, Praeger, 1986; Schaeffer, Jean–Marie. *¿Por qué la ficción?* (1999), J.L. Sánchez–Silva, Madrid, Lengua de Trapo, 2002; Scholes, Robert. *Elements of Fiction*, New York, Oxford University Press, 1968; Scholes, Robert. *Introducción al estructuralismo en la literatura* (1974), trad. C. Martín Baró, Madrid, Gredos, 1981; Scholes, Robert & Kellog, Robert (1966). *Natura della narrativa* (1966), Bolonia, Il Mulino, 1970; Searle, John Robert. <<El estatuto lógico de la ficción>>, trad. A. Trexler, O. Prada Oropeza (comp.), *Lingüística y literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978, 37–50; Segre, Cesare. *Las estructuras y el tiempo*



(1974), trad. M. Arizmendi y M. Hernández Esteban, Barcelona, Planeta, 1976; Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*, M. Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985; Souriau, Étienne. *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950; Spang, Kurt. *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993; Stanzel, Franz K. *Typische Erzählsituationen im Roman*, Viena–Stuttgart, 1955; Stanzel, Franz K. *Theorie des Erzählens*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979; Starobinski, Jean. <<Psicoanálisis y conocimiento literario>>, *La relación crítica* (1970), trad. C. Rodríguez Sanz, Madrid, Taurus, 1974, pp. 220–223; Strauch, G. <<Contribution à l'étude sémantique des verbes introducteurs du discours indirect>>, *RANAM*, 5 (1972), pp. 226–242; Sullá, Enric (ed.). *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 1996; Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno* (1956), trad. J. Orduña, Madrid, Taurus, 1994; Taylor, Charles. *Fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna* (1989), trad. M. Martínez-Lage, Barcelona, Paidós, 1996; Tadié, Jean Yves. *Le récit poétique*, Paris, Pres Universitaires de France; 1978; Tesnière, Lucien *Elements de syntaxe structurale* (1959), Paris, Klincksieck, 2ª ed., 1976; Tinianov, Iuri (1923). <<El hecho literario>> y <<Sobre la evolución literaria>>, trad. E. Volek, en Emil Volek (comp.), I, pp. 205–225 y 251–267; Tinianov, Iuri. <<Fábula, siuzhet, estilo>> (1927), trad. E. Volek, en Emil Volek (comp.), II, pp. 165–170; Todorov, Tzvetan. <<Las categorías del relato literario>> (1966), en Barthes y otros, *Introducción al análisis estructural del relato*, pp. 155–192; Todorov, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? Poética* (1968), trad. R. Pochtar, Buenos Aires, Losada, 1973; Todorov, Zvetan. *Gramática del 'Decamerón'* (1969), trad. M<sup>a</sup>. Dolores Echeverría, Madrid, Taller de Ediciones B. J., 1973; Todorov, Tzvetan. <<Les deux principes du récit>>, en *Les genres du discours*, París, Seuil, 1987, pp. 63–77; Tomachevski, Boris. <<Fábula y siuzhet>>, trad. E. Volek, en Emil Volek (comp.), II,

149–163; Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura* (1928), trad. M. Suárez, Madrid, Akal, 1982; Turner, Mark. *Literary Mind*. New York: Oxford University Press; Volek, Emil. <Los conceptos de ‘Fábula’ y ‘Sujet’, en Prada Oropeza, Renato (comp.), *Lingüística y literatura*, México, Universidad Veracruzana, 1978, pp.133–147; Volek, Emil. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín, I: Polémica, historia y teoría literaria*, trad E. Volek, Madrid, Fundamentos, 1992; Volek, Emil. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín, II: Semiótica y posformalismo bajtiniano*, trad. E. Volek, Madrid, Fundamentos, 1995; Tornero, Angélica. *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones histórico–metodológicas para el estudio de los personajes en las obras literarias*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Facultad de Humanidades, Miguel Ángel Porrúa, 2011; Turner, M. *The Literary Mind*, Nueva York, Oxford University Press, 1996; Umbral, Francisco, *El hijo de Gréta Garbo*, Barcelona, Destino, 1982; Uspenski, Boris. *A Poetics of Composition*, Berkeley, University of California Press, 1973; Valles Calatrava, José. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana–Vervuert, 2008; Valles Calatrava, José y otros, *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia, 2002; Vargas Llosa, Mario. *La casa verde* (1966), Barcelona, Seix Barral, 20<sup>a</sup> ed., 1981; Vargas Llosa, Mario. <<La verdad de las mentiras>>, en *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 5–20; Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona, Ariel/Planeta, 1997; Villanueva, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977; Villanueva, Darío. *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU, 1991; Villanueva, Darío. *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa–Instituto de España, 1992; Volosinov, Valentin N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje* (1930), trad. R. M. Rússovich, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976; Warhol,



Robyn. *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Narrative Forms*, Columbus, Ohio State University Press; Warhol, Robyn. <<Feminist Narratology>>, en David Herman, Manfred Jahn, Mary Laure Ryan (eds.), pp. 161–163; Warhol, Robyn. *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989; Weinrich, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje* (1964), trad. F. Latorre, Madrid, Gredos, 1968; Weinrich, Harald. <<Al principio era la narración>>, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Actas Congreso Internacional de Semiótica, celebrado en Madrid del 20 al 25 de junio de 1984, Madrid, Consejo Superior Investigaciones Científicas, 1984, vol. I, pp. 89–100; Weisgerber, Jean. *L'espace romanésque*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1978; Wellek, René & Warren, Austin, *Teoría literaria* (1948), 4ª ed., Madrid, Gredos, 1985; White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica* (1987), trad. J. Vigil Rubio, Barcelona–Buenos Aires–México, 1992; Williams, Raymond. *Problems in Materialism and Culture*, New Left Books, Londres, 1980; Zoran, Gabriel. <<Towards a Theory of Space in Narrative>>, *Poetics Today*, 5 (1984), pp. 309–335; Zubiaurre, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ

Universidad Complutense. Madrid