



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

narrador. Del latín *narrator*, *-oris*, que narra. (ing. *narrator*, fr. *narrateur*, al. *Erzähler*, it. *narratore*, port. *narrador*).

Agente, fuente o instancia que produce una narración. Dicho agente puede ser un ser humano o actuar como tal, dado que se le atribuye voz y de ella procede el relato, oral o escrito.

Para explicar la figura del narrador conviene recurrir a la situación comunicativa natural, a una narración cotidiana: una persona le cuenta algo a otra persona. El contenido de dicha narración puede ser información referida a la misma persona que narra o a una tercera persona. En el primer caso el yo narrador habla del mismo yo como personaje; en el segundo, el yo narrador se refiere a él o a ella. En ambos casos, el yo narrador puede incluir en su narración lo que le haya contado otra persona (Barthes 1966; 18-19, Fludernik 1996, Margolin 2009).

Partiendo de esta situación comunicativa, el narrador, a quien de momento no hace falta distinguir del autor, puede reclamar autoridad para su narración acogiéndose a una de estas convenciones narrativas: la autobiografía o la historia. En el primer caso el narrador cuenta lo que ha vivido sea como protagonista sea como testigo; puede dar fe de los hechos acaecidos porque estaba allí; por lo tanto se trata de una narración que emplea la primera persona. En el segundo caso, el narrador no ha participado en los hechos objeto de narración pero dispone de un conocimiento completo de personas y circunstancias y lo expone de manera objetiva: es una narración que emplea la 3ª persona. El modelo del primer tipo de narración es la autobiografía en el caso de un protagonista o la biografía en el caso de un testigo; la autoridad de ambos tiene, sin embargo, límites impuestos por la cercanía a los hechos, la información reducida a la experiencia personal, el sesgo individual, la imposibilidad de entrar en la

conciencia de otros, lo que en el biógrafo es una dificultad considerable. El historiador, en cambio, goza de una perspectiva amplia, tiene información exhaustiva sobre lo acaecido y, sobre todo, goza de la prerrogativa de entrar en la conciencia de sus personajes y revelar su intimidad; debido a la falta de implicación en los hechos y al saber irrestricto, se suele hablar de la omnisciencia de este narrador.

La autoridad de uno u otro narrador procede no solo de su saber, sino de tratarse de la única fuente disponible sobre los hechos y personajes implicados. Su versión de lo acontecido será irrefutable, no admitiendo verificación por otra fuente. En este punto interviene, claro está, el estatuto de ficción del texto narrativo, al que el lector habrá concedido previamente credibilidad al “suspender la incredulidad” (Calvino 1978) y estar dispuesto a creer lo que se le cuenta por lo menos mientras lo lea. Es posible que el “pacto de ficción” (o de lectura) al suspender los requisitos exigibles a un narrador en una situación natural, desplace la atención del lector hacia otros aspectos de la narración y quite importancia a que un narrador que recuerda su infancia sea capaz de reproducir diálogos o lugares con extremo detalle o que un narrador-historiador esté en disposición de revelar pensamientos o deseos íntimos que un personaje no revelaría jamás o no en esos términos, incluso más, de los que no es siquiera consciente. Este sería el caso extremo de la omnisciencia.

Es el momento de precisar que el auténtico responsable de una narración literaria es el autor, que no solo ha creado la historia entera sino a su narrador. El lenguaje narrativo, en palabras de F. Martínez Bonati, es “un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje [...] que no es el autor, y que [...] es también ficticia o meramente imaginaria” (1992: 66). R. Barthes lo expresa de otra forma al afirmar que “*quien habla* (en la narración) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien*

narrador

escribe no es quien es” (1996: 20; cursiva del original). Otra versión es la que S. Chatman (1978), recogiendo conceptos de W. C. Booth (1961), ha formalizado en el modelo de comunicación narrativa en cuyos extremos están el autor real y el lector real, cuyo estudio no es competencia de la narratología; dentro ya del texto, aparecen el autor y el lector implícitos, proyección aquél del autor real; en las posiciones más cercanas están el narrador y el narratario. Por su parte, Sh. Rimmon (1983) considera que autor y lector implícitos no tienen una dimensión propiamente textual, que solo concede a narrador y narratario, cuya presencia estipula constitutiva de la comunicación narrativa, a diferencia de Chatman, que la cree opcional (Patron 2009). Esta opción se explica en parte por la ampliación de la narrativa más allá de la literatura: el drama, el cine y la televisión carecen, en principio, de narrador pero es indudable que son narraciones.

Estando fuera de duda la importancia del narrador tanto en la práctica literaria como en la narratología, en la que ocupa un lugar central, existe, sin embargo, un debate sobre su existencia o, mejor, su presencia o representación. Son mayoría quienes sostienen que todo texto tiene un narrador (Barthes 1966: 18, Garrido Domínguez 1993: 150-151, Genette 1983: 68, Margolin 2009: 365, Schmid 2005, 64), lo que supone distinguir entre autor y narrador, como ya se ha visto, desdoblamiento que D. Cohn toma como un signo de ficcionalidad (1990: 123-131). La afirmación es indiscutible cuando se refiere a las narraciones en 1ª persona, en las que el narrador cuenta su vida, pero no lo es tanto respecto a las narraciones en 3ª persona, más aun cuando el narrador ejerce su omnisciencia sin restricciones. En este caso, parece que no haya narrador, que la narración se cuenta a sí misma, como ya sostenía P. Lubbock a propósito de Maupassant generalizando los principios estéticos de H. James (1921: 113). Contemporáneamente esta posición se ha provisto de precisos argumentos

lingüísticos que merecen ser tenidos en cuenta (Chatman 1978: 146-195, Patron 2009).

Una breve panorámica histórica permite comprobar que la Antigüedad no distingue entre el narrador y el autor o el poeta, ni siquiera cuando, como en la *Odisea*, aparece una 1ª persona: “Cuéntame, Musa, la historia de aquel hombre astuto” (Canto I, verso 1), para adoptar, a continuación, la convención de la 3ª persona. Los narradores de la Biblia han borrado cualquier huella de su función, incluso en los Evangelios, al fin y al cabo narraciones de testigos presenciales de los hechos, salvo el de Lucas, que toma la forma de carta dirigida a un discípulo: “Habiendo muchos tentado a poner en orden la historia de las cosas que entre nosotros han sido certísimas [...] Me ha parecido también a mí [...] escribírtelas por orden, oh muy buen Teófilo” (Lucas 1, 1 y 3). Conviven, pues, en la Biblia, las convenciones narrativas de 1ª y 3ª persona, con preponderancia clara de esta última. Por su lado, aunque la novela bizantina y romana recurre a la 1ª persona, esta carece de valor testimonial, pues las narraciones no esconden su carácter fantástico, de pura ficción (como los *Relatos fantásticos* de Luciano de Samósata).

La novela picaresca, que funda el anónimo *Lazarillo de Tormes* (1554), recupera la 1ª persona al convertir al pícaro en narrador (dando a su relato forma de carta) a la vez que protagonista de su vida, proporcionando un modelo narrativo de gran fecundidad. Por su parte el *Quijote* (1605) introduce una pluralidad de narradores: el autor anónimo (“segundo autor” dice de sí mismo, I, 8) de los primeros capítulos, narrador en 1ª persona (“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”, I, 1) que cede su lugar a Cide Hamete Benengeli (a partir del capítulo 9). Recogiendo la herencia cervantina, en *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, el narrador en 3ª persona no cesa, sin embargo, de intervenir en su

narrador

narración y dirigirse al lector cuando le conviene (Booth 1961, Lubbock 1921).

A lo largo del siglo XIX, la novela realista tenderá a sustituir este narrador intrusivo por un narrador en 3ª persona que borra cualquier rasgo personal adquiriendo así la condición de omnisciente. De enorme influencia en la novela y la teoría narrativa angloamericana, H. James practica y propugna la desaparición de ese narrador que se esconde detrás de un personaje (un reflector) cuyo punto de vista adopta, renunciando a la omnisciencia por ser prerrogativa difícil de justificar en una cultura cada vez más relativista. Anunciada la muerte de la novela en el quicio del siglo XX, sacudida por una profunda experimentación formal en las primeras décadas del siglo, la convención realista sobrevive (sobre todo en la novela de género) conviviendo con una tendencia hacia el objetivismo en paralelo a una profunda crítica a la poética realista que culmina en el *nouveau roman* francés al tiempo que asigna mayores responsabilidades al lector, como se observa en *La hora del lector* (1957), de J. M. Castellet. Este complejo proceso se puede resumir en una sencilla fórmula: la novela ha dejado de ser la escritura de una aventura para ser la aventura de una escritura (Ricardou 1971: 33), un reflejo claro del estructuralismo y el postestructuralismo, que proclaman la muerte del autor, dejan sin funciones al narrador y ponen todo el énfasis en el texto, más aun, en la barthesiana *écriture* (escritura), el acto intransitivo de escribir. La narrativa de la posmodernidad acentúa, si cabe, la exploración de los límites del realismo con toda suerte de experimentos formales.

Las propuestas de clasificación de los narradores y su relación con el autor y con el punto de vista o focalización abundan en la teoría de la narrativa por lo que se impone una selección que tendrá como eje la sistematización de G. Genette. En la teoría angloamericana, la primera se

halla en un manual, el influyente *Understanding fiction* (1959), de C. Brooks y R. P. Warren, que, al emprender el examen del punto de vista, acuñan el concepto de “foco de la narración” para ordenar la respuesta a las preguntas respecto a quién ve la historia y quién la cuenta; distinguen cuatro combinaciones posibles atendiendo, por un lado, al “análisis interno” y a la “observación externa” de los hechos, y, por el otro, a si el narrador es un personaje de la historia o no, con el resultado siguiente: 1) el personaje principal narra su propia historia; 2) un personaje secundario cuenta la historia del protagonista; 3) el autor narra la historia como observador; y 4) el autor omnisciente o analítico es el responsable de la narración (pp. 659-664). En la misma tradición, N. Friedman propone una tipología que procede gradualmente (de la declaración explícita a la inferencia, de la exposición a la presentación, de la narración al drama, de lo explícito a lo implícito, de la idea a la imagen): omnisciencia editorial, omnisciencia neutral, el “yo” como testigo, el yo” como protagonista, la omnisciencia múltiple y selectiva, la omnisciencia selectiva, el modo dramático y la cámara (1955:78-87). Un lugar destacado merece W. C. Booth, cuyo sutil análisis de *The rhetoric of fiction* (1961, 1983) sigue siendo un hito de la teoría de la narrativa. Atento como Friedman a la variedad de los textos, Booth reduce a una propuesta estética la desaparición del narrador y, abrazando el modelo de la comunicación, propone un circuito que, en su última expresión, inicia el autor “de carne y hueso” que cede el paso al “autor implícito” y este al narrador propiamente dicho, de quien afirma que “*cree* que los hechos que cuenta han sucedido realmente”, que “acepta todas las normas [...] como permanentes [...]: esto es la vida real”, rasgos que le confieren credibilidad; además, el narrador puede presentar narradores “dramatizados subrogados cuyos actos narrativos se convierten en parte de la obra creada”, narradores que pueden participar (“en una serie de posibilidades que abarcan desde los

protagonistas en primera persona a las terceras personas”) o no en la historia referida pudiendo ser en ambos casos fiables o fidedignos o no (Booth 1983: 256-259; en cursiva en el original).

La tipología que ha ido elaborando y refinando en etapas sucesivas F. K. Stanzel (1979) ha tenido mayor aceptación en la teoría narrativa europea, sobre todo la alemana, y destaca tanto por su ambición sistemática como por su dimensión histórica. Adoptando un modelo morfológico, Stanzel parte del supuesto que lo que distingue el “acto de transmisión en la narrativa del que se da en el teatro y en la poesía, sí como en el cine, es la mediación [...] de la presentación. La narración [...] siempre es mediata, indirecta, presupone la presencia de un emisor o mediador, un narrador” (1978: 226). La base de la definición de las situaciones narrativas descansa en tres tipos de narración: las narraciones en primera persona, con un narrador encarnado en un personaje de la ficción; la narración autorial cuyo narrador “está personificado, es visible y está fuera del mundo de ficción”, como en *Tom Jones* o en *Tess de los D’Uberville*; y, finalmente, la narración figural, en la que el narrador “se ha convertido en invisible, y su lugar lo ocupa un medio figural o un personaje-reflector”, como en *Stephen Dedalus* o en *La señora Dalloway* (1978: 227). Los elementos narrativos que le sirven a Stanzel para fundar su tipología de situaciones narrativas son: persona, que corresponde a la identidad o no entre el mundo de los personajes de ficción y del narrador (sustituye la distinción tradicional de narración en 1ª y en 3ª persona); perspectiva, que puede ser interna o externa; y modo, según la transmisión corresponda a un personaje-narrador o a un personaje-reflector. Las tres oposiciones de rasgos narrativos constituyen los ejes del círculo tipológico y se relacionan con las situaciones narrativas básicas, dominada cada una por un polo de las tres oposiciones: “la situación narrativa en primera persona, por la identidad de

los mundos de los personajes y del narrador; la situación narrativa autorial, por una perspectiva externa; y la situación narrativa figural, por la presencia de un personaje-reflector” (1978: 231). El círculo tipológico que propone Stanzel pretende abarcar “todas las situaciones narrativas posibles y su contigüidad formal, no en categorías rígidas, sino en una escala continua” (1978: 231, el círculo en la p. 232).

En “Discours du récit” (1972) y *Nouveau discours du récit* (1983) Genette ha puesto orden en muchos conceptos narratológicos y ha ofrecido una sistematización de categorías que, con ampliaciones (puesto que desatiende categorías como los personajes o el espacio o no presta atención suficiente a la trama) y correcciones (respecto a algunos aspectos del tiempo o a la focalización), forma parte del núcleo de la narratología (Bobes Naves 1993, Garrido Domínguez 1993, Pozuelo 1994, Valles 2008, Villanueva 2006). Respecto al narrador, Genette corrige la confusión que aqueja las tipologías de Brooks y Warren o Friedman distinguiendo cuidadosamente entre quién habla y quién ve o percibe, es decir, entre voz y modo. Si esta última categoría se refiere a la regulación de la información, aquella a la instancia o sujeto que realiza el acto de narrar. Observa con acierto, Genette, que el narrador se infiere a partir de las huellas que ha dejado en el discurso narrativo que ha producido y a este propósito propone la categoría de narración con el sentido concreto de “acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el mismo hecho de contar” (1983: 10). De dicho acto rara vez queda constancia del lugar o tiempo en que se produce, con notables excepciones como en “La comendadora”, de P. A. De Alarcón: “Hará cosa de un siglo que cierta mañana de marzo, a eso de las once, el sol, tan alegre y amoroso en aquel tiempo como hoy que principia la primavera de 1868, [...] entraba por los balcones de la sala principal de una gran casa solariega “(1868). No suele

haber tampoco rastros del acto de escritura, que parece, por lo tanto, carecer de duración. Observa Genette que una de las convenciones más poderosas de la narración literaria es que como acto pasa desapercibido, como si se tratara de un acto instantáneo, carente de dimensión temporal (1972: 234). Otro notable aporte es el desglose de los niveles narrativos que asigna términos concretos al análisis de los niveles de realidad de Calvino. Genette entiende que esta sistematización de la noción tradicional de narración intercalada y resume la base diciendo que *“todo hecho narrado por un relato pertenece a un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo que ha producido el relato”* (1972: 238; en cursiva en el original). A pesar de tratarse, como los personajes, de “seres de papel” (Barthes 1996: 19), el narrador, por convención, debe ser tratado como si perteneciera al mundo real, exterior por lo tanto al mundo narrativo propiamente dicho, a lo narrado; si al relato le corresponde el nivel intradiegético o diegético propiamente dicho, el narrador se sitúa en el nivel extradiegético: el relato constituye la evocación de hechos pasados por obra del narrador, que solo puede recuperar esos hechos mediante el discurso; dicho de otro modo, por convención siempre, el narrador está en el presente y los hechos contados en el pasado. Un tercer nivel completa el análisis: el nivel correspondiente al relato intercalado, designado como metadiegético por Genette, que prefiere esta etiqueta a la de nivel hipodiegético (Rimmon-Kenan 1983). Sirva un cuento de J. Benet, “Viator”, para ejemplificar los tres niveles narrativos: el narrador anónimo en 1ª persona (posible trasunto del autor) pertenece al nivel extradiegético, la anécdota evocada en el cuento pertenece al nivel intradiegético mientras que el relato del jefe de estación transcrito y corregido por el narrador principal pertenece al nivel metadiegético o hipodiegético; el cuento en su conjunto, producido por el narrador primero, se convierte en el marco o narración primera del relato del jefe de estación, narrador secundario

productor de una narración secundaria, cuya transmisión es el verdadero objetivo de aquel narrador.

Genette no concede validez a la distinción habitual entre narración en 1ª y 3ª persona, pues cree que el autor no escoge entre pronombres sino entre actitudes narrativas: que la historia sea contada por uno de los personajes o por un narrador que no tenga nada que ver con ella. El empleo de verbos en primera persona en un texto narrativo puede cubrir dos situaciones muy distintas: un narrador que se nombra a sí mismo como tal (el narrador de *Tom Jones*) o la identidad de narrador y personaje (Lázaro en el *Lazarillo de Tormes*). Genette distingue, pues, entre relatos en los que el narrador no participa en la historia que narra (*El Jarama*, de R. Sánchez Ferlosio), que denomina heterodiegéticos, y relatos en los que el narrador participa como personaje en la historia, que tanto puede ser el protagonista, en cuyo caso se habla de narración autodiegética (*El amigo Manso*, de B. Pérez Galdós), o un testigo (*San Manuel Bueno, mártir*, de M. de Unamuno). Dado que el narrador tiene la capacidad de intervenir en la narración precisamente en su condición de tal, sostiene Genette, que toda narración puede considerarse enunciada en primera persona, el narrador homodiegético y el heterodiegético tendrían ambos un yo como origen (1972: 252). De esta forma se resuelve la persistente oposición entre los pronombres como fundamento de maneras de narrar distintas; es más, en contra de Cohn, que insiste que es una elección fundamental por parte del narrador, Genette le quita importancia técnica (1983: 71-72 y 74-77). De la combinación del nivel narrativo y la relación con la historia obtiene Genette cuatro tipos de narrador: a) extradiegético-heterodiegético: un narrador exterior a la historia que no participa en ella (*La Regenta*, de L. Alas); b) extradiegético-homodiegético: un narrador exterior a la historia pero que participa en ella (el narrador de *Soldados de Salamina*, de J.

Cercas; el dr. Watson en las historias de Sherlock Holmes); c) intradiegético-heterodiegético: un personaje de la historia que narra unos hechos en los que no participa (Scherezade en *Las mil y una noches*); y d) intradiegético-homodiegético: un personaje de la ficción que cuenta su propia historia (Ulises en los cantos IX a XII de la *Odisea*). Teniendo en cuenta la revisión por D. Cohn (1981) del círculo tipológico de Stanzel (1978, 1979), Genette incorpora la noción de situación narrativa adaptándola a su teoría, combinando esta vez nivel narrativo, relación con la historia y los tres tipos de focalización, lo que da como resultado un cuadro de doce posibilidades, para tres de las cuales no hay todavía una narración que sirva de ejemplo (1983: 87-89, el esquema en la p. 88). Advierte Genette que la pulcra disposición formal en casillas no debe llamar a engaño, pues las situaciones deben ser tomadas no como opciones cerradas sino como constelaciones en que cada parámetro está en disposición de combinarse con cualquier otro (1983: 89).

Genette enumera, en fin, las funciones que desempeña el narrador: en relación con la historia, la función narrativa propiamente dicha, que consiste en la transmisión del relato; en relación con el texto narrativo, la función de organización cuando el narrador produce un discurso metalingüístico para destacar la composición del mismo relato; en relación con la situación narrativa, la función comunicativa que conecta a narrador y narratario; cuando el narrador se refiere a sí mismo, a su implicación emotiva en la historia, se puede hablar de función testimonial o incluso de función ideológica cuando sus intervenciones toman la forma de comentario de la acción (1972: 261-263; v. Garrido Domínguez 1993: 154-155).

Incluso la tipología de Genette, a pesar de su pulcra simplicidad, admite ser considerada atendiendo al grado de perceptibilidad del narrador

que se sitúa en una escala que abarca desde el máximo de borrado de sus huellas hasta el máximo de presencia. En concreto, Chatman caracteriza al narrador como cubierto o descubierto, o representado (dramatizado) o no representado (1978). En orden creciente, es posible observar la presencia del narrador en las descripciones de lugar, la caracterización de los personajes, los resúmenes temporales, la revelación de lo que los personajes no han dicho pero han pensado, los comentarios, valoraciones o interpretaciones respecto a la historia o a la misma narración (Chatman 1978: 219-253, resumidos por Rimmon-Kena 1983: 96-101). En este mismo plano, sería necesario tener en cuenta el género del narrador identificándolo si procede a partir de las huellas textuales como reclama la narratología feminista (Lanser 1981). Cuando un narrador en 3ª persona (extra-heterodieético) interviene con sus opiniones en la narración, es decir, se descubre, se le considera intrusivo en comparación con el narrador no intrusivo, impasible, que deja que la historia se cuente a sí misma (Lubbock 1921, Chatman 1978). Una caracterización parecida establecería la polaridad entre narrador subjetivo, personal, y narrador objetivo, impersonal, términos que expresarían en el fondo la oposición entre narrador autobiográfico e historiador (Ryan 1981). Desde Booth, se ha prestado mucha atención, en fin, a la fiabilidad del narrador; se dice que un narrador homodieético, personalizado, es fiable o fidedigno cuando su relato y comentarios los acepta el lector como fieles a la verdad de la ficción, mientras que un narrador no fiable es aquel cuyo relato se contradice con los hechos, de los que posee un conocimiento limitado, porque está implicado en la acción y sus juicios son parciales y porque su relato está impregnado de valores discutibles o intolerables (Rimmon-Kean 1983: 100-103).

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. «Introduction à l'analyse structurale des récits», en *Communications*, 6 (1966), pp.1-27; Bobes Naves, M. Carmen. *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993; Booth, Wayne C. *The rhetoric of fiction*, Chicago, University of Chicago, 1961, 1983 2ª (trad. esp., *La retórica de la ficción*, trad. S. Gubern, Barcelona, Bosch, 1974); «Del autor al lector» (1983), en E. Sullà (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 256-259 (trad. G. Pontón Gijón); Brooks, Cleanth y Warren, Robert P. *Understanding fiction* (1943), Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1959; Calvino, Italo. «Los niveles de realidad en la literatura» (1978), en *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, trad. G. Sánchez Ferlosio, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 339-354; Castellet, Josep M. *La hora del lector* (1957), ed. L. Bonet, Barcelona, Península, 2001; Chatman, Seymour. *Story and discourse*, Itaca, Cornell UP, 1978 (trad. esp., *Historia y discurso*, trad. M. J. Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990); Cohn, Dorrit. «The encirclement of narrative. On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*», *Poetics Today*, XI, 4 (1981), pp. 157-182; , «Signposts of fictionality» (1990), en *The distinction of fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1999, pp. 109-131; Dawson, Peter. «The return of omniscience in contemporary fiction», *Narrative*, XVII, 2 (2009), pp. 143-161; Fludernik, Monika. *An introduction to narratology* (2006), trad. P. Häusler-Greenfield y M. Fludernik, Londres, Routledge, 2009; Friedman, Norman. «El punto de vista» (1955), en E. Sullà (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 78-87 (trad. G. García); Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993; *Narración y ficción*, Madrid, Iberoamericana, 2011; Genette, Gérard. «Discours du récit», en *Figures III*, París, Seuil, 1972, pp. 65-282 (trad. esp. «Discurso del relato», en *Figuras III*, trad. C. Manzano, Barcelona, Lumen, 1989); *Nouveau*

Enric Sullá

discours du récit, París, Seuil, 1983 (trad. esp., *Nuevo discurso del relato*, trad. M. Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998); *Fiction et diction*, París, Seuil, 1991; Lanser, Susan S. *The narrative act*, Princeton, Princeton UP, 1981; Lubbock, Percy. *The craft of fiction* (1921), Londres, Jonathan Cape, 1968; Margolin, Uri. «Narrator», en P. Hühn *et alii* (eds.), *Handbook of narratology*, Barlín, Walter de Gruyter, 2009, pp. 351-369; Martínez Bonati, Félix. *La ficción narrativa*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992; Patron, Sylvie. *Le narrateur. Introduction à théorie de la narrative*, París, Armand Colin, 2009; Pozuelo Yvancos, José M^a. «Teoría de la narración», en D. Villanueva (ed.). *Curso de teoría de la literatura*, Madrid, Taurus, 1994, pp. 219-240; Ricardou, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. París, Seuil, 1971; Rimmon, Shlomith. «A comprehensive theory of narrative: Genette's *Figures III* and the structuralist study of fiction», *Poetics and Literary Theory*, 1 (1976), pp. 33-62; Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative fiction. Contemporary poetics*, Londres, Methuen, 1983, 2002 2^a; Ryan, Marie-Laure. «The pragmatics of personal and impersonal fiction», *Poetics*, X, 5 (1981), pp. 517-539; Scholes, Robert y Kellogg, Robert. *The nature of fiction*, Nueva York, Oxford UP, 1966; Stanzel, Franz K. «La mediación narrativa» (1978), en E. Sullá (ed.), *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 226-237 (trad. F. Bartrina); *A theory of narrative* (1979), trad. Ch. Goedsche, Cambridge, Cambridge UP, 1984; Valles Calatrava, José R. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid, Ibroamericana-Vervuert, 2008; Villanueva, Darío. *El comentario del texto narrativo*, Madrid, Mare Nostrum, 2006.

Enric SULLÀ

Universidad Autónoma de Barcelona