

TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA

EL NARRADOR: TIPOLOGÍAS Y REPRESENTACIÓN TEXTUAL

FRANCISCO ÁLAMO FELICES
Universidad de Almería
falamo@ual.es

RESUMEN

Este trabajo tiene como proyecto básico un análisis, desde perspectivas narratológicas, de la figura del *narrador*; su panorama teórico-ideológico según los distintos modelos de análisis que lo han estudiado y que se complementa con su correspondiente propuesta tipológico-textual. Utilizando una metodología claramente didáctico-expositiva, se ha ejemplificado cada modelo de *narrador* para mejor conocimiento de su intervención en la historia que relata.

PALABRAS CLAVE: narrador; novela; tipos de clasificación; modelos; análisis.

ABSTRACT

This paper is an analysis blueprint –narratological perspectives– of the *narrator*; his theoretical and ideological landscape under different models of analysis that have studied and complemented with corresponding textual typological proposal. Using, moreover, clearly didactic methodology expository exemplified each *narrator* model for better observation of their involvement in the story it tells.

KEY WORDS: narrator; novel; types of classification; modeling; analysis.

CONSIDERACIONES PREVIAS: NARRADOR VS AUTOR

Señalemos, como indiscutible punto de partida, que cualquier planteamiento que se realice acerca del concepto de *narrador* debe iniciarse desde su clara e ineludible distinción con el término de *autor*, caracterizado por su polisemia y su muy variada concepción a lo largo de la historia y de la crítica literaria, ya que, y en primera instancia, debe subrayarse que:

Si el *autor* corresponde a una entidad real y empírica, el *narrador* será entendido fundamentalmente como *autor textual*, entidad ficticia a la que, en el escenario de la ficción, cabe la tarea de enunciar el discurso, como protagonista de la comunicación narrativa (REIS, 1996: 156).

Así pues, y en una propuesta de mínimos, el *autor* es:

el escritor que produce una obra literaria, por ejemplo una novela. Es el emisor empírico de un mensaje consistente en la novela misma, recogido usualmente en un libro, del que somos receptores empíricos los lectores reales que el texto tiene, ha tenido y tendrá a lo largo en la historia (Villanueva, 1989: 185).

La visión que se ha tenido de la figura del *autor*¹ difiere notablemente según los presupuestos teórico-ideológicos subyacentes a los distintos modelos de análisis que se han preocupado de su estudio y parcelación. Las propuestas de la crítica biográfica, psicocrítica o el biografismo psicoanalítico al ubicar al autor en el eje de sus reflexiones resaltan las huellas, tanto vitales o del inconsciente como ideológicas, que del autor supura el texto. Los planteamientos formalistas y estructuralistas consideran, por su parte, al texto como algo autónomo de su creador, siendo aquél un universo organizado y significativo en sí mismo. Los posteriores postulados postestructuralistas llegaron a cuestionar la esencia misma del concepto de autor –su «autoridad»– y defender lo que denominaron «muerte del autor» desde la consideración barthesiana de la escritura como un hecho significativamente pluridireccional y autónomo o cuestionando la existencia del concepto antes del sistema de propiedad intelectual de la sociedad actual como desarrolla M. Foucault y su noción de *función-autor*.² Por último, la semiótica conforma al *autor* en tanto que ser empírico que interviene en el proceso pragmático comunicativo o instancia intratextualmente implícita que deriva en la necesaria diferenciación entre estos dos tipos de autor: empírico e implícito.

Dentro de este panorama debe señalarse, también, la distinción que propone Oscar Tacca (1973: 34-63) entre *autor* y *fautor* para referirse a los dos extremos de presencia y ausencia, de responsabilidad e irresponsabilidad textual, de esta instancia:

El *autor* es, en realidad, un *autor-relator*, en el sentido del autor tradicional: un responsable que puede manifestarse o no textualmente y que –si lo hace– puede ser subjetivo u objetivo. El *fautor* es más bien un *autor-transcriptor* y corresponde al intento de objetividad

¹ Que desde la teoría de la narrativa debe diferenciarse, en tanto que emisor real extratextual, del emisor intratextual ficticio o *narrador*.

² Es decir, (...) la forma en que determinados discursos dominantes en una sociedad y determinadas convenciones que guían la transmisión y circulación de los mismos rigen y construyen la pauta de producción, circulación y funcionamiento de la escritura literaria de un determinado individuo (Valles y Álamo, 2002: 241).

y de conseguir verosimilitud de un autor que voluntariamente se oculta y no da muestras de su presencia; adquiriría distintas imágenes, como la de compilador, redactor, depositario, traductor o *editor*. Así las figuras del investigador-traductor en *El nombre de la rosa* (1980) de Eco y la del depositario-censor y editor en *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Cela (Valles y Álamo, 2002: 241).

Todo lo cual puede completarse, además, con la observación que realiza Carlos Reis (1996) acerca de la denominación de *autor literario* señalando lo siguiente:

(...) el *autor literario* corresponde a la entidad a la que Barthes denominó *écrivain*, distinguiendo así el *escritor* del *escribiente*: 'El escritor es aquel que trabaja su palabra (siempre que está inspirado) y se absorbe funcionalmente en ese trabajo. La actividad del escritor comporta dos tipos de normas: normas técnicas (de composición, de género, de redacción) y normas artesanales (de labor, de paciencia, de corrección, de perfección'; a su vez, los *escribientes* 'son hombres –transitivos–; postulan un fin (testimoniar, explicar, enseñar) para el que las palabras no es más que un medio; para ellos, la palabra soporta un medio, pero no lo constituye' (Barthes, 1964, 148 y 151) (Reis, 1996: 26).

Determinado, por consiguiente, el *autor* como una persona física siempre en virtud de la actividad que desarrolla, esto es: «(...) se trata de una tarea que el texto presupone, pero que éste no precisa para explicarse de puertas adentro» (Garrido, 1996: 11), perfilamos, ahora, de manera somera que, por su parte, los planteamientos, y sus correspondientes perspectivas analíticas, realizados acerca del concepto de *narrador* también se enmarcan dentro de un amplio espectro de concepciones teórico-metodológicas. Así, los formalistas y estructuralistas sitúan al narrador como el elemento fundamental de la estructura narrativa, ya que él es el proveedor de toda la información narrativa:

Para los narratólogos franceses el narrador se define preferentemente por su grado de conocimiento de la realidad representada. Para unos esta capacidad depende directamente del puesto de observación elegido para para transmitir la información (Pouillon, 1946; Todorov, 1968); para otros, este hecho está asociado estrechamente a la presencia o ausencia de un filtro. En este último supuesto caben dos opciones: según la primera, el volumen de información transmisible se ve condicionado por las posibilidades del foco; la segunda, en cambio, se decanta por una información sin límites (omnisciencia) (Genette 1972, 1983) (Garrido, 1996: 106).

La filosofía anglo-norteamericana (P. Lubbock y N. Friedman) se ha destacado por conformar un narrador claramente neutral y aséptico –sin interferencias ni intromisiones– y cuyo relato de los acontecimientos sea lo más objetivo posible. Por su parte, las corrientes de sustrato lingüístico hablarán del narrador como de un hablante o locutor, siendo aquél, por tanto, el sujeto de la enunciación, en tanto que la perspectiva semiótica-pragmática, junto a esa valoración del narrador como emisor añadirán la incorporación del receptor y demás componentes del proceso comunicativo.

Por último, como expone Antonio Garrido (1996):

Durante el siglo XX el narrador-historiador y el narrador-testigo ocular han continuado desarrollándose, aunque conviviendo con otra modalidad de relato en la que se *elimina cualquier huella del narrador*. Su gran patrocinador es H. James y, tras él, la escuela anglo-norteamericana. Esta representa un intento de anulación del narrador-sabedor en beneficio del personaje el cual disfruta, a partir de este momento, de la posibilidad de manifestarse tal como

es internamente a través de técnicas como el monólogo interior. La ‘muerte’ del narrador representa el despertar de la conciencia del personaje y, en suma, la conquista de su (relativa) autonomía (Garrido, 1996: 115).

Veamos un ejemplo de este perspectivismo neutral desde esa supuesta autonomía de la voz del personaje:

Tiempo desocupado. Tiempo de imaginar qué ruta había tomado. Probé al este: el picadero de Hughes en Glendale. Conduje hasta allí. Una mansión Tudor flanqueada por sotos recortados en forma de avión. Un camino circular. Eureka: el Corvette ante la puerta. Frené. Lloviznaba; me apeé y toqué la lluvia. Glenda salió de la casa cargada de cosas de comer. Me vio. Me quedé donde estaba. Ella me arrojó una lata de caviar (Ellroy, 1992: 154).

Otra propuesta de perspectiva acerca del narrador es la que se sugiere desde los postulados de la *comunicación narrativa* escrita:³

Si consideramos el texto narrativo como un mensaje cimentado y organizado desde uno o varios códigos, transmitido a través de un canal, en un contexto determinado, y que va desde un emisor a un destinatario, será necesario distinguir con precisión dos parejas de ‘participantes’ modelados sobre las funciones emisor-destinatario: a) el Escritor-Autor y el Lector, referidos al Texto-Escritura (nivel de comunicación que denominaremos extratextual); b) el Narrador y el Narratario o destinatario interno, referidos al Texto-Narración (nivel intratextual) (Marchese y Forradellas, 1994: 276),

que esquemáticamente se representaría de esta manera:

INSTANCIAS NIVELES	EMISIÓN	MEDIACIÓN	RECEPCIÓN
Comunicación intratextual	Narrador Autor implícito	Narración Código	Narratario Destinatario
Comunicación extratextual	Autor ideal Escritor	Código Texto	Lector ideal Lector empírico

Este modelo ha sido replanteado por Valles Calatrava (2002), el cual observa que la aceptación del mismo como modelo de la citada *comunicación narrativa* escrita podría mejor sostenerse si se eliminara el nivel de relación entre «autor/lector ideal» (Prince), sustituyendo el destinatario de la comunicación extratextual por el lector implícito y añadiendo, por su parte, globalmente, los *sistemas y modelos socioculturales* y, al campo de la comunicación, la situación *in praesentia* para la intratextual e *in absentia* para la extratextual, así como el *pacto narrativo* para la mediación de la comunicación extratextual

³ La denominada *comunicación narrativa* escrita responde a un tipo específico de comunicación literaria. Seymour Chatman (1978) reprodujo tal modelo en su siguiente diagrama:

TEXTO NARRATIVO			
AUTOR	autor	LECTOR	lector
	(Narrador)	(Narratario)	
REAL	implícito	implícito	REAL

Este cuadro fue, con posterioridad, modificado por Rimmon-Kenan (1983) que suprimió las instancias implícitas (doblete autor-lector), considerando permanentes a las narrativas (pareja narrador-narratario).

y las *pautas linguonarrativas* para la misma mediación de la comunicación intratextual. Según sus propias palabras quedaría el modelo siguiente:

en la comunicación intratextual, realizada *in praesentia*, a través de unas *pautas linguonarrativas* (normas diegéticas, lingüísticas y narrativas) que engloba la narración y los códigos, se establece la doble comunicación entre el *narrador* y el *narratario* (Genette, Prince) y el *autor implícito* (Booth) y el *lector implícito* (Iser) (o *autor modelo/lector modelo*, para Eco); en la comunicación extratextual o *in absentia*, dentro de un *pacto narrativo* en el que convencionalmente se sitúa el texto ficcional de la comunicación literaria, se relacionan el *autor empírico* con el *lector empírico*, las personas físicas reales, siempre dentro de un marco de referencia y determinación de los *sistemas y modelos socioculturales* (ideología, cultura, instituciones literarias, modelos y horizontes estéticos, relaciones y mecanismos comerciales, etc.), que asimismo penetran y se manifiestan en el texto narrativo (Valles y Álamo, 2002: 270).

Quedando así el siguiente cuadro:

NIVELES/INSTANCIAS	EMISIÓN	MEDIACIÓN	RECEPCIÓN
SISTEMAS Y MODELOS SOCIOCULTURALES			
COMUNICACIÓN EXTRATEXTUAL (<i>IN ABSENTIA</i>)	Autor empírico (escritor)	Texto PACTO NARRATIVO	Lector empírico (lector)
COMUNICACIÓN INTRATEXTUAL (<i>IN PRAESENTIA</i>)	Autor implícito	Códigos PAUTAS LINGUONARRATIVAS	Lector implícito
	Narrador	Narración	Narratario

Tras todo lo expuesto, y como corolario, puede exponerse, como prólogo a las cuestiones que desarrollaremos a continuación un esquema operativo –siguiendo las reflexiones de G. Genette (Estébanez, 1999: 712)– de las diversas funciones del *narrador*:

NARRATIVA: Atendiendo al hecho fundamental que supone contar la historia.
ORGANIZATIVA: Referida a la arquitectura o articulación interna del texto.
COMUNICATIVA: El diálogo que el narrador puede mantener con el <i>narratario</i> ⁴ presente, ausente (el caso de la novela epistolar ⁵) o virtual (el <i>narratario</i> extradiegético o lector supuesto).
TESTIMONIAL: Cuando el narrador sugiere cuáles son las fuentes de información de que parte, la posible fiabilidad de sus recuerdos, etc.
IDEOLÓGICA: Consistente en las intervenciones o comentarios explicativos o justificativos del narrador sobre el desarrollo de la acción.

4

⁵ Desde un punto de vista técnico, pueden diferenciarse dos grupos de novelas epistolares atendiendo al método empleado en su escritura: ‘Se habla de método pasivo, estético o indirecto cuando el protagonista cuenta su historia a un confidente; en este caso las cartas sólo sirven de vehículo al relato y no hacen avanzar la trama, pues las eventuales respuestas del confidente sólo ejercen una acción indirecta sobre los acontecimientos. En el segundo método, llamado activo, cinético o directo, el protagonista vive la historia en cartas dirigidas directamente a su antagonista. Cada uno de estos métodos tiene variantes que pueden ilustrarse en diversos tipos de novela, o pueden encontrarse mezcladas en una misma obra (Márquez Zerpa, 2007: 59) (Álamo, 2011: 63).

EL NARRADOR: PERSPECTIVAS NARRATOLÓGICAS

Junto a la acepción metonímica de la consideración del *narrador* como autor de novelas o, propiamente, novelista en un sentido específico, en los estudios actuales ha quedado, de manera unánime, aceptada la consideración de este término como aquella instancia intratextual en la que recae la enunciación narrativa primaria. No obstante, se han propuesto otras denominaciones que no han conseguido soslayar la consolidación científica de la voz *narrador*; es el caso de la noción de *observador*, propuesta por Greimas (1991), que integraría al propio narrador, junto a otra serie de observadores de índole óptica o cinematográfica, como un rol actoral del mismo dotado de verbalización, como un tipo de observador:

Por lo demás, parece ahora que la categoría de *observador*, de vocalización mucho más general, comprende la de narrador. Todos los sincretismos descritos por Genette (especialmente la presencia o la ausencia del narrador en la diégesis), son de hecho dos modos de manifestación más o menos explícitas del observador y el narrador es únicamente, en ese caso, un *rol actoral* (dotado del recorrido figurativo de verbalización) *facultativo* del observador. Restituido a la tipología de los observadores, la subclase de los narradores será compuesta por el ‘narrador’ propiamente dicho (o ‘focalizador aspectualizador’ del rol verbal). Pero sería necesario prever también observadores dotados de recorridos figurativos ópticos (cfr. la *ocularización* de F. Jost, la *óptica* y la *áptica* de Gilles Deleuze) o cinematográficos (cfr. el *mostrador* de los especialistas del cinema); como se ve, la noción de *narrador* sólo permite en el estado actual de nuestros conocimientos sobre la manifestación, un inventario empírico de los *recorridos figurativos de enunciación*, cuya tipología semiótica todavía no ha sido construida (Greimas, 1991) (Valles y Álamo, 2002: 457)⁶.

Debe diferenciarse, antes de entrar en otros supuestos y concretizaciones, al narrador de la narrativa ficcional –de la literaria– de otras figuras que no lo son, ya que mientras la ontología de la primera conlleva necesariamente narradores ficcionales (...) incluso aun cuando parezcan más claras las coincidencias textuales de conceptos teóricos distintos como en el *relato autobiográfico*, donde se da el pacto de aceptación de identidad de las tres instancias *yo* (autor, narrador, personaje) (Valles y Álamo, 2002: 457), otras moda-

⁶ Hay tres clases de *observadores* según los tres niveles de actante, actor virtual y actor actualizado, que corresponden respectivamente al *focalizador-aspectualizador*, al *espectador* y al *testigo*. En el siguiente cuadro sinóptico aparece representada la triple variabilidad del *observador* greimasiano (Valles y Álamo, 2002: 483):

OBSERVADOR		
Definición del tipo	Denominación del tipo de observador	Denominación del tipo de narración
Actante de discursivización reconstituible por el análisis	FOCALIZADOR ASPECTUALIZADOR	(con recorrido de verbalización) NARRADOR
Actor virtual implicado por la deixis espacio-temporal	ESPECTADOR	INFORMADOR
Actor actualizado en el enunciado	ASISTENTE	TESTIGO

lidades narrativas no literarias, caso de la histórica⁷ o la informativa o documental⁸ más centradas en lo representativo del mundo real— pueden incluir narradores no ficcionales.

En segundo lugar, debe distinguirse no sólo el narrador del autor real, sino incluso las instancias intratextuales del narrador, el autor implícito y el personaje, incluso en casos de convergencia o complicada oposición en textos o modalidades textuales específicas, tal y como puede verse en el siguiente caso narrativo:

Y ahora se acerca el aburrido momento en que el joven debe decidir qué sombrero y qué abrigo escoger de todos los que atestan el armario del vestíbulo, porque incluso para la muerte hay que estar presentable. Se trata de una escena que, conociendo a Andrew, puede durar varios exasperantes minutos, y que veo innecesario detallar, así que voy a aprovechar la oportunidad para dar la bienvenida a esta historia que acaba de empezar, y que, tras una larga reflexión, he decidido comenzar por este momento y no por otro; como si también yo hubiese tenido que escoger un principio de entre los muchos que se aprietan en el armario de las posibilidades (Palma, 2008: 17).

Otra cuestión a tener en cuenta es el hecho de que la entidad de este narrador ha sido generada por el propio autor para, siguiendo las pautas del *pacto narrativo*, introducir en él una autoría intratextual en la enunciación narrativa, con lo que con frecuencia, en especial cuando se producen *intrusiones* o claras muestras de subjetividad (valoraciones, actitudes éticas, posiciones ideológicas o morales, etc.), su discurso y voz aparece difícilmente deslindables de la propia del *autor implícito*:

[...] ¿En qué coño de mundo se habían enfangado, Julián y Clara, y en qué puto mundo se crearán que viven; gitanos protestantes y apóstatas, con anarquistas visionarios, que rezan en secreto a la Virgen, y excomunistas resentidos y cínicos, más pirados que su puta madre, y todos en el mismo saco, pero qué se han...? [Como ejemplar modélico del temido «Homo sapiens piedatur» (descendiente poco evolucionado —según ha demostrado la Gran Dolina de Atapuerca— del antiquísimo «Homo ergaster rapinus...») Carlos no respetaba —le incomoda-

⁷ En general, los autores de novelas históricas han mostrado una clara conciencia genérica que les ha llevado a informar explícitamente al lector sobre su proyecto semántico y pragmático, a matizar su posición respecto de otros textos de la serie y a precisar el contrato genérico trazando desde las primeras páginas de la novela una estrategia de lectura. A lo largo de la historia del género se detecta el predominio de títulos muy denotativos [...] tales como el nombre propio del personaje histórico protagonista o la referencia directa ya a la época del pasado en que transcurre la acción, ya al acontecimiento histórico evocado, que se acompañan a menudo de subtítulos o de títulos secundarios que precisan los datos cronológicos de la acción narrada. Destaca también la frecuencia con que los autores se valen de prólogos y epílogos para justificar el uso que han hecho de los materiales históricos, para declarar sus fuentes y para defender la autonomía y los derechos de la ficción (Fernández Prieto, 1996: edición digital).

⁸ Este término narrativo fue ideado hacia 1860 por los hermanos Goncourt —*roman documentaire* (si bien se utilizan otros como *literatura testimonio*, *literatura testimonial*, *socioliteratura*, *literatura factográfica*, *novela testimonio*, *novela testimonial*, *novela documental*, *novela sin ficción*, *novela realidad y cronovela*)— para referirse a un tipo de novela de honda concepción mimética y creada tras una seria investigación documental realizada por el autor. También queda incluido, dentro de esta categoría, cualquier texto que, en la construcción de la trama, utilice, mediante la técnica del *montaje*, diversidad de documentos periodísticos, históricos, jurídicos, informes científicos, etc., tal y como estructura Eduardo Mendoza su novela *La verdad sobre el caso Savolta* (1975). Pueden destacarse otros ejemplos como *A sangre fría* (1966) de Truman Capote, en el que se recopila de forma narrativa datos relevantes de un suceso real; *Los hijos de Sánchez* (1961), de O. Lewis; *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), de J. Semprún; *El crimen de Cuenca* (1979), de S. Maldonado; también, las novelas de Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (1966) y *Canción de Rachel* (1970) se construyen sobre testimonios de claro valor documental e, incluso, el proyecto inacabado de Max Aub, *Buñuel, novela*, orquestado sobre más de cincuenta entrevistas con el cineasta (Álamo, 2011: 56).

ba– la rica e intrigante (a veces) biodiversidad de los ecosistemas en que cazaba, y evocaba (inconscientemente) simplificarlos mediante la eliminación selectiva...] (Escalera, 2009: 328).

Cabría, en tercer lugar, referirse a la utilización, por parte del narrador, de la primera, segunda o tercera persona gramaticales (*yo-tú-él*):

(...) por lo que se han distinguido usualmente las narraciones en cada una de estas personas, confundiendo, según Mignolo, la persona del nivel de la enunciación (únicamente *yo*) con el pronombre del enunciado (*yo/tú/él*): así la narración en primera persona es aquella en que coincide el sujeto de la enunciación y del enunciado (*yo-yo*), la de segunda es aquella en que el sujeto de la enunciación se dirige a un oyente en el enunciado (*yo-tú*), sea este narrador, personaje, lector o desdoble del mismo narrador, y la de tercera persona aquella en que el sujeto de la enunciación, dirigiéndose a una segunda, tan sólo explícita la tercera, ‘el resto’, todo aquello que no es ni el emisor ni el receptor (*yo-él*) (Valles y Álamo, 2002: 458).

En conclusión:

El narrador es, pues, una entidad (ciertos narratólogos hablan de *instancia*) creada por el autor, a la que éste, convencionalmente, cede la palabra y con ella todo el caudal de información que posee sobre la historia que se va a relatar y sobre los personajes que se habrán de configurar en el desarrollo de esa historia (Estébanez, 1999: 712).

EL NARRADOR: TIPOLOGÍAS

Como indica el profesor Antonio Garrido (1996):

Las tipologías [...] se orientan en última instancia a la determinación del estatuto del narrador. Todas ellas insisten en el carácter convencional de los poderes otorgados en cada caso al narrador y tratan de justificar su grado de conocimiento de la vida de los personajes y demás circunstancias de la historia que constituyen el objeto de su relato. Así, pues, la cuestión primordial en el caso del narrador concierne a sus fuentes de información: ¿por qué parece saberlo todo en ocasiones y en otras se comporta como un perfecto ignorante de la intimidad de los personajes o de su vida anterior? (Garrido, 1996: 121).

Este primer acercamiento vincularía el fenómeno de la voz que G. Genette (1972) incluía junto al *tiempo de la narración* y *nivel narrativo* y que denominaba *persona*. Así pues, con respecto a la *persona* o posición ocupada por la instancia narrativa con respecto a la historia que cuenta –sin olvidar que cada posibilidad va a facultar distintas implicaciones semánticas y pragmáticas notables– los narradores van a ser de tres tipos:

a) Narrador autodiegético: Aquél que interviene en la historia que cuenta como personaje central, como sujeto o protagonista:

Se necesitan nueve meses para que nazca un niño pero basta un segundo para que muera un hombre. Un minuto fue suficiente para cambiar mi vida. El minuto en que sonó el teléfono y la voz lejana de Jean Charles me embarcó en una búsqueda en la que acabaría por perderme. Jean Charles había sido mi mejor amigo. Eran otros tiempos, y expresiones como ‘mejor amigo’ no sólo tenían sentido, sino que se usaban con frecuencia. En un minuto de una noche de octubre, mi amigo irrumpió de nuevo en mi vida con el timbre estridente del teléfono (Rico, 2002: 9).

Este tipo de narrador suele construirse en primera persona, en afinidad con la posición de privilegio que desarrolla en la historia narrada. En ciertas ocasiones, como señala Reis (1996), se observa una gran superposición temporal entre narrador y protagonista tal y como se muestra en la modalidad del *monólogo interior*:⁹

También, por el contrario, el *narrador autodiegético* puede aparecer como entidad situada en un tiempo ulterior a la historia que relata, produciéndose, entonces, una distancia temporal entre el pasado de la historia y el presente de la narración como suele ocurrir en los relatos con resonancias autobiográficas (Reis, 1996: 158)¹⁰.

b) *Narrador heterodiegético*: Aquél que narra una historia a la que es actoralmente ajeno, dado que no interviene en la diégesis:

Encendió un cigarrillo y se asomó a la ría desde el murete, junto a un pescador que tenía su caña sobre el mar. Miró hacia abajo, a la espuma que se formaba en el agua al golpear el hormigón. Se imaginó a Castelo tratando de nadar con las manos amarradas como el hombre vestido de amarillo que le llamaba a gritos en su sueño, y se preguntó si le habrían atado con aquella brida verde sólo para impedirle nadar o si no habría otra intención que simular un suicidio. En ese caso, cualquier persona involucrada en su asesinato trataría de airear las angustias que lo atormentaba. José Arias, en cambio, había procurado esconderla. ¿Qué podría producir tanto temor en un hombretón como él? (Villar, 2009: 219).

Esta entidad narrativa sigue siendo la más utilizada en nuestra tradición literaria, construyéndose en tercera persona y cuyas características más definitorias serían las siguientes:

(...) polaridad entre narrador y universo diegético, instituyéndose entre ambos una relación de *alteridad* en principio irreductible: en virtud de esa polaridad, el *narrador heterodiegético* tiende a adoptar una actitud *demiúrgica* con relación a la historia que cuenta, surgiendo dotado de una considerable autoridad que normalmente no es cuestionada [...] (Reis, 1996: 160).

Dentro de esta relación narrativa heterodiegética el campo de lo ideológico alcanza especial relevancia, así lo entendieron y lo practicaron movimientos literarios como el Realismo, Naturalismo o Neorrealismo en los que dichos códigos históricos, sociales y

⁹ Modalidad del *discurso directo* de un personaje, no dicho, sin interlocutor y sin tutela narrativa alguna, en el que se reproducen sus pensamientos interiores de forma alógica y con una sintaxis básica para mimetizar el proceso subconsciente del pensamiento. Es un concepto homosémico del *stream of consciousness* (W. James y la tradición anglosajona), *discurso inmediato* (Genette) o *monólogo autónomo* (Dorrit Cohn), el primero privilegiando los aspectos reproductivos del proceso mental y los dos siguientes destacando la carencia de tutela narrativa del discurso de personaje (Valles y Álamo, 2002: 445). Por ejemplo:

Tenía la coartada de un borracho: mientras alguien me arrebatava a mi esposa y a mi hija, yo bebía bourbon en un bar. Peor aún aparecen en mis sueños, a veces sonrientes y hermosas como eran en vida y a veces sin rostro y ensangrentadas como la dejó la muerte. Me hacen señas para que me adentre aún más en una oscuridad donde se oculta el mal y no hay lugar para el amor adornada con millares de ojos ciegos y los rostros desollados de los muertos (Connolly, 2004: 19).

¹⁰ Señalemos, además, que los deslindes de la escritura autorreferencial son pantanosos debido, entre otros motivos, al hibridismo y a las contaminaciones temático-enunciativas que las variantes de esta narrativa desarrolla (González Becker, 1999), según se privilegien aspectos empíricos, biográficos o la introspección/digresión interna del narrador autodiegético que caracteriza al relato confesional que puede, por lo demás, emparentarse con la lírica e, incluso, con el ensayo.

filosóficos articulaban las situaciones narrativas. La novela social española de los años 1950 y 1960 responde paradigmáticamente a estos presupuestos narrativos:

Los hombres se vuelven para mirar al capataz. Sus caras están llenas de odio y desesperación. Algo irremediable se lee en sus ojos, en la protesta de sus manos que se agitan nerviosamente. Porque ahora no se trata de algo sin importancia, se trata de respirar, de que el aire no haya que atrapararlo a mordiscos, de que pongan otro compresor. De que activen suficientemente las galerías, de que no se hunda el cielo de la mina como hace dos años, como hace cinco años (López Salinas, 1959: 166-167).

Dentro de este grupo de características, y en el plano de los personajes, el *narrador heterodiegético* suele optar por la *escena* o diálogo que en la llamada *novela polifónica*¹¹ alcanza altas cotas de tensión y complejidad narrativas.

c) *Narrador homodiegético*: Aquél que interviene en la propia historia que relata, pero no como personaje principal sino como actor secundario o como mero testigo u observador:

Uno de aquellos días en que brillaba sobre su cabeza toda la gloria de Fráncfort, encontré a Jesús Aguirre en la estación de Nuevos Ministerios plantado junto a la cabina del fotomatón como si estuviera esperando a alguien. Tenía mala conciencia y traté de que no me viera. Otra tarde desolada de domingo, con la estación casi deshabitada, lo volvía a encontrar en el mismo lugar. Simulaba leer un periódico. Me produjo una sensación inquietante, cómo un tipo tan esteta podía estar allí, pensé, aunque yo desconocía cualquier tiniebla del personaje [...] Esta vez cruzamos las miradas. Mientras me acercaba a hablarle, Aguirre parecía estar buscando una excusa para justificarse (Vicent, 2011: 171).

Con lo que puede destacarse que este tipo de narrador:

(...) es la entidad que vehicula información adquirida por su propia experiencia diegética; esto quiere decir que, habiendo vivido la historia como personaje, el narrador ha extraído de ahí la información de que carece para construir su relato [...]. Y, a la vez, participa en la historia [...] no como protagonista, sino como figura cuya importancia puede ir desde la posición de simple testigo imparcial hasta de personaje secundario estrechamente solidario con el central. (Reis, 1996: 161). Por ejemplo:

Dejé a Fátima entre nosotros, pensando que ella podía defenderse, que había aprendido nuestras reglas y a partir de entonces era uno de los nuestros. Dejé a Fátima con mis amigos, pensando que eran lo suyos, pensando que el deseo de Ulrich y la indolencia de Werner la protegerían. Olvidé que hay un momento en que incluso la más hermosa de las mascotas puede convertirse en un estorbo. Yo soy la más culpable de todos, porque a pesar de mis mezquindades, quizá era la única que quería a Fátima. Soy la única que la ha recordado durante todos estos años (Rico, 2006: 306-307).

El *narrador homodiegético* viene a caracterizarse, además, por la distancia temporal e ideológica respecto a su pasado de personaje, la cual mantendrá, incluso, con el *héroe* de

¹¹ En el campo de la teoría de la narrativa, Bajtín (1929, 1934-35) estableció el concepto de *polifonía* para designar la presencia de numerosas voces en el texto novelesco [...]. La polifonía no se muestra, pues, como un mero abanico de voces distintas sino como una singularidad novelesca que, en su integración con el pluri-lingüismo y la dialogización, define a la novela moderna por su integración de los distintos discursos, lenguajes y voces sociales en toda la extensión de este último término (Valles y Álamo, 2002: 509-10).

la historia cuya imagen «al constituir muchas veces el centro de la historia aparece fuertemente condicionada por el filtro subjetivo del *narrador homodiegético*» (Reis, 1996: 162):

Miguel Desvern o Deverne tenía unas facciones muy gratas y una expresión varonilmente afectuosa, lo cual lo hacía atractivo de lejos y me llevaba a suponerlo irresistible en el trato. Es posible que me fijara antes en él que en Luisa, o que fuera él quien me obligara a fijarme también en ella, ya que, si a la mujer la vi sin su marido a menudo [...], al marido no llegué a verlo nunca sin su mujer al lado. Para mí su imagen sola no existe, es con ella (fue una de las razones por las que al principio no lo reconocí en el periódico, porque allí no estaba Luisa). Pero en seguida pasaron a interesarme los dos, si ese es el verbo (Marías, 2011: 19).

Desde otro punto de vista, la relación del narrador con los personajes puede desgranarse atendiendo a la modalidad tripartita ofertada por J. Pouillon (1946) –recogida, con posterioridad, por T. Todorov (1966, 1969)– desde el concepto de *visión* o *mirada*, esto es, el punto de vista desde el que el narrador enfoca los acontecimientos en la historia narrada. Señalemos, por nuestra parte, antes de continuar que:

El concepto de *punto de vista* –*point of view*, *blickpunkt*, *point de vue*– ha sido uno de los aspectos más desarrollados del estudio del texto narrativo y, desde una u otra perspectiva y con una u otra terminología, en él han insistido los formalistas rusos, la crítica y novelística inglesa y norteamericana (James, Lubbock, Forster, Friedman, Stanton, Scholes y Kellog, Booth, Chatman) y alemana (Spielhagen, Walzel, Friedemann, Hamburger, Stanzel), distintos narratólogos franceses (Pouillon, Todorov, Genette) y numerosos semióticos (Lotman y Uspenski, Eco, Greimas, Reis); también la crítica hispánica se ha ocupado con atención de este aspecto (Hernández Castagnino, Ayala, Anderson Imbert, Amorós, Delgado, Varela Jácome y, principalmente, Tacca, F. Ynduráin, Bobes y Villanueva (Valles y Álamo, 2002: 523).

Todorov («Las categorías literarias», pp. 177-79; «Gramática del Decamerón», pp. 66-74), define la *visión* como la óptica a partir de la cual son presentados los hechos y diferencia entre:

- «Tipos de conocimiento subjetivo y objetivo», según se informe sobre el perceptor o se centre en el objeto de la percepción.
- «Cantidad de información», que recoge la extensión o mayor o menor apertura del ángulo de visión y la profundidad o grado de penetración.

Desde estas consideraciones, y releendo la tripartición, más arriba anotada, que realiza Pouillon en su obra *Tiempo y novela* (1946) y, a la vez, reconociendo la posibilidad de un «punto de vista» fijo o cambiante en el relato, Todorov distingue las siguientes tres posibilidades:¹²

1. *Visión «por detrás» (narrador > personaje)*: Se presenta cuando el narrador sabe más que el personaje pudiendo conocer sus pensamientos, sentimientos e incluso su futuro:

[...] voy a aprovechar este claro de la acción para relatarles algo que quedó pendiente en los comienzos de esta historia, y que solo yo puedo contarles, ya que se trata de un episo-

¹² En estudios posteriores, Todorov completará estas *visiones* con su concepto de *registro*, que permite diferenciar entre la distinción inaugurada por Platón, popularizada por Lubbock con el *showing* y *telling*, de representación y narración, de «modo escénico» y «modo narrativo».

dio que los ocupantes del coche desconocen. [...] pero que no pueden esconderme a mí, que todo lo veo aunque no quiera (Palma, 2009: 152).

2. *Visión «con» (narrador=personaje)*: Ambos saben lo mismo por coincidir las dos instancias y suele relatarse en primera persona:

Pero yo, algunas veces, mirando a algunos viajeros que no hablan con nadie, que permanecen callados y herméticos junto a mí en su butaca del avión o beben su copa en la cafetería del tren o miran fijamente el monitor donde transcurre una película, me pregunto qué historias sabrán y no cuentan, qué novelas lleva cada uno consigo, de qué viajes vividos o escuchados o imaginarios se estarán acordando mientras viajan en silencio a mi lado [...] (Muñoz Molina, 2001: 71).

3. *Visión «desde fuera» (narrador<personaje)*: En este caso el narrador sabe menos que los personajes siendo un mero testigo que narra de manera objetiva y externa los hechos sin introducirse en las conciencias de los personajes:

También se dice que el Emperador quiere tener junta a toda la familia real para manejarla con más comodidad, y que el joven Fernando, que se opone a ello, ha enviado instrucciones secretas a las Juntas de Gobierno que preside su tío el infante don Antonio. No me quitarán la corona –dicen que ha dicho– sino con la vida (Pérez Reverte, 2007: 14).

Otra perspectiva clasificatoria parte de lo que Antonio Garrido (1996) denomina «tipologías globalizadas», en las que:

Se adopta como esquema de base la clasificación propuesta por Genette a partir del concepto de focalización, por ser una de las más comprensivas y mantener, no obstante las críticas recibidas un gran potencial explicable (Garrido, 1996: 142).

Los tres tipos de relatos que se desprenden de la propuesta anterior son los siguientes:

a) *Relato no focalizado (focalización con)*: En el que se incluiría cualquier tipo de relato en el que el narrador no tenga restricción alguna en cuanto a la información a su disposición. Corresponde, por tanto, al privilegio de total conocimiento de la historia que tiene la denominada *omnisciencia* y en todo lo que concierne al espacio, al tiempo y a la psicología de los personajes:

El 6 de noviembre, el U137 fue remolcado a aguas internacionales y desapareció. En aquel caso, nadie abrigó la menor duda de que era un submarino soviético y de que había invadido las aguas territoriales suecas. En cambio, nunca se aclaró si la incursión supuso una violación consciente o si fue obra de un comandante ebrio. Puesto que los rusos se atuvieron en todo momento al fallo de la brújula, se interpretó como la confirmación de que el comandante estaba, en efecto, borracho. Evidentemente, ninguna flota que se precie admite que el oficial al mando esté ebrio en el ejercicio de sus funciones. Entonces sí disponían de pruebas, pero ¿dónde estaban esas pruebas ahora? Nadie sabe qué tenía que aducir a su favor, y a favor de la investigación, el anterior ministro de defensa. De hecho, no conservaba ningún tipo de anotaciones al respecto y Olof Palme, que murió asesinado unos años más tarde, tampoco dejó ningún testimonio escrito sobre el particular. Como tampoco expresó ninguna opinión Ake Alexander, ni oral ni escrita, sobre el acceso de ira que estalló en la oficina del primer ministro. Dejó su cargo en 1989 hacia finales de año, y se refugió en un apartamento, con los amigos radioaficionados. Recibió el caluroso reconocimiento del entonces primer ministro

y nadie tuvo después la sensación de que se presentase bajo forma fantasmagórica en la Secretaría del Gobierno a partir del otoño de 1998, año en que falleció (Mankell, 2009: 14-15).

Deben distinguirse, además, entre formas «canónicas» e «indirectas» de la omnisciencia. Dentro de las primeras «se incluyen los modelos clásicos y alguna versión moderna de la omnisciencia: el narrador interviene en el universo narrativo a través de comentarios, reflexiones o valoraciones» (Garrido, 1996: 143). Este modelo narrativo no focalizado ha sido atendido con otras denominaciones, tales como el *sobrevuelo panorámico* (Lubbock, 1921), la *omnisciencia editorial* (Friedman, 1975):

En lo que Friedman llama punto de vista de la *omnisciencia editorial* no solo se nos presentan los acontecimientos de la historia, sino que también no son comentados y criticados, así como las reacciones, ideas y emociones de los personajes. (...) La caracterización es de la máxima pertinencia (...) la voz de un *autor implícito* que es el que valora, amonesta, exclama, pondera y advierte. Precisamente por esto, acaso sea más conveniente traducir con libertad la terminología de Friedman denominando a esta primera posibilidad de modalización *omnisciencia autorial* (Villanueva, 2006: 24).

Anotamos, también, la, ya tratada, *visión por detrás* (Pouillon, 1946) o la *situación narrativa autorial* (Stanzel, 1979).

Puede considerarse un complemento de las anteriores, la modalidad que N. Friedman califica como *omnisciencia neutra*, en la que el narrador opta por una presentación impersonal con el objeto de que los acontecimientos se ofrezcan lo más objetivamente posibles y que suele ser la técnica por excelencia de la narrativa contemporánea:

La voz predominante es ahora la de un narrador que lo sabe todo (...) Esta es la segunda, y muy frecuente, forma de modalización del objeto-historia, y en ella, por lo general, se da un destinatario velado, aparentemente ausente, o destinatario cero, porque nunca faltan índices textuales que tienden hacia un receptor inmanente o intrínseco al propio discurso (...) (Villanueva, 2006: 26):

Se despidió de ella, le deseó buenas noches, se volvió cuando ya estaba llegando a la puerta de su habitación y enrojeció al ver que ella también se volvía con la llave en la mano, invitándolo una vez más sin palabras o burlándose de su indecisión. Volvió a decir buenas noches, inclinó tontamente la cabeza con envaramiento de español asustado por el extranjero, que se convirtió en mortificación cuando reparó en el sonido de la aspiradora y vio de soslayo que la criada impertinente lo miraba con sarcasmo o con lástima y le hacía una seña con la mano, como urgiéndole a que entrara en su habitación, a que no hiciera más el tonto (Muñoz Molina, 1999: 75).

Todos estos intentos centrados en la marginación y en el disimulo de la figura del narrador tienen especial incidencia dentro del marco de las narraciones con *focalización interna o externa* de clara configuración omnisciente:

Se trata fundamentalmente del relato filtrado a través de la conciencia de los personajes, hecho que lleva inevitablemente a preguntarse cómo es posible que un narrador con información restringida domine simultáneamente tantas perspectivas diferentes (Garrido, 1996: 145).

Para evitar confusionismos y deslindar la actividad de dicho narrador, Friedman (1957) diferencia, para estas circunstancias, entre una *omnisciencia multiselectiva* –cuan-

do la información del narrador supera el límite de la focalización correspondiente— y otra *omnisciencia selectiva* —en la que una sola conciencia tamiza el relato—:¹³

La capacidad del narrador para *introducirse* en el personaje y *vaciar* su conciencia pone de manifiesto una atribución de competencias que supera ampliamente las restricciones implícitas en el concepto de focalización (Garrido, 1996: 145):

Si a la jueza Valdés la hubiesen obligado a definirse con una sola palabra, esa palabra habría sido equilibrio. Le gustaban las personas que, en su opinión, se la parecían; las que eran prudentes y demostraban tener aplomo en los momentos complicados; y solía añadir que a lo largo de su vida había encontrado tan pocas, que tuvo que casarse con una de ellas. Es cierto que Bárbara sospechaba que con los años Enrique se había entregado a su personaje y exageraba hasta la parodia, o tal vez hasta el simple cinismo, su papel de hombre sarcástico e inmutable, de esos que lo miran todo por encima de las gafas; y tampoco dejaba de notar que eso era un modo de poner distancia entre ellos y fomentar las suplantaciones a las que suelen entregarse casi todas las parejas: un hogar es una casa de cambios donde el amor se canjea por el cariño. A pesar de todo, y aunque resultaba obvio que en algunos casos eran muy distintos, una evidencia a la que Enrique oponía una frase de Freud según la cual dos personas sólo pueden estar absolutamente de acuerdo en todo si una de ellas es estúpida, la verdad es que Bárbara se sentía cómoda con él (Prado, 2011:71).

b) *Relato focalizado externamente*: En este caso nos encontramos ante la mayor restricción informativa que puede tener el sujeto perceptor. En este tipo de situaciones:

(...) el narrador debería limitarse a informar sobre lo que él puede captar a través de los sentidos: actos y palabras, fundamentalmente (...) Este narrador (...) representa en realidad un ideal utópico: el ideal del relato que se cuenta a sí mismo, del relato sin narrador, en suma (...). Esta creencia llegó a arraigar con tal fuerza entre los representantes norteamericanos que Friedman acuñó en un primer momento —decisión más tarde revocada— el término *cámara*¹⁴ para aludir a ese relato en el que el narrador se vuelve invisible y los hechos se presentan con objetividad (...) (Garrido, 1996: 145-146).

Esta, pues, *objetividad autoral* marca unas determinadas narraciones construidas por la presentación directa de acontecimientos y actores o, sin más, rehuendo cualquier marca explícita de la presencia del autor implícito. El autor puede adquirir, incluso, un «grado cero» en ese intento de generar un total efecto de «objetividad» en pro del aumento de la credibilidad y verosimilitud artística. Veamos lo expuesto en este ejemplo:

He estado en cuatro instituciones, y mi ficha más o menos siempre dice lo mismo: William (Kid) Collins: Rubio, muy guapo, bastante fuerte, ágil. Ligeras o nulas tendencias criminales, dependiendo de los factores ambientales. Ligeras y múltiples neurosis (ambienta-

¹³ Como indica el profesor Darío Villanueva: «En gran medida, la tan ponderada revolución técnica de la novelística del siglo XX consiste en el abandono de la omnisciencia propiamente dicha, autoral o neutral, por la selectiva o multiselectiva» (Villanueva, 2006: 27).

¹⁴ Dentro de la distinción que hace Norman Friedman (*Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*, 1955) de ocho tipos de puntos de vista, *The Camera*, que Villanueva prefiere traducir como *modo cinematográfico* es donde la narración se efectúa externa y objetivamente, conductualmente. El ejemplo archicitado al referirse a esta focalización importada por la literatura del cine es el caso de Dashiell Hammett (así *Cosecha roja*, 1929) en quien influyeron distintas técnicas visuales (cine mudo, cómic) y del reportaje de sucesos [...] (Valles y Álamo, 2002: 258).

les). *Psicosis*, Korsafoff (no hay síntomas) inducido por shock agravado por preocupaciones. Tratamiento: reposo absoluto, tranquilidad, alimentación y ambientes saludables. Collins es amistoso, educado, paciente, pero puede transformarse en peligroso si se le provoca... (Thompson, 1955: 8).

c) *Relato focalizado internamente*: En esta técnica «el punto de observación se sitúa en el interior del personaje no tanto para encubrir como es éste sino más bien para percibir el universo representado a través de sus ojos» (Garrido, 1996: 147). Este tipo de focalización tiene en el *relato autobiográfico* (Álamo, 2011: 44-47) su modelo expresivo por excelencia. Otros tipos especiales de *focalización interna* pueden observarse en el *monólogo interior* (ya expuesto) y el *estilo indirecto libre* que refleja, con gran fidelidad, los conflictos internos del personaje:

El *discurso indirecto libre* o *discurso referido*, casi circunscrito a la narrativa literaria, supone un estadio intermedio entre el discurso directo e indirecto y representa un inicio de la emancipación del personaje según Genette. El discurso indirecto libre es un discurso de personaje que, aunque inscrito en el del narrador, es reproducido con mayor fidelidad y autonomía semántica y sintáctica, de modo que no haya una transposición absolutamente transformadora, sino que se eliminan los conectivos sintácticos y verbales introductorios y se cambian algunos signos para mantener una cierta fidelidad e identidad discursiva con la palabra del personaje, aunque en la voz del narrador (Valles y Álamo, 2002: 308).

Veamos un caso de su tratamiento textual:

Bienaventurados los justos, quoniam et ipsi saturabuntur, porque serán hartos. Ahora me pregunto, Padre, ¿seremos hartos aunque tengamos que clamar perdón entre los muertos, entre los fracasados, entre los pecios de la guerra? Tras largos años olvidando la vida, la propia y las ajenas, terminan convirtiendo al cruzado en un soldado y a las huestes de Dios en soldadesca. La vida del superviviente necesita algo más que la vida misma: la celebración del triunfo sobre el Mal es otro elemento más de la Victoria. La furia de Dios puede enloquecernos. Padre, conocí la carne (Méndez, 2004: 106).

d) *Narradores por delegación* (Garrido, 1996: 153-55).

Atendiendo a otra perspectiva, en este caso, por su participación en un *nivel narrativo*, el narrador puede ser *intradiegético* o bien *metadieético*:

según respectivamente aparezca como sujeto de la enunciación de una narración primaria o secundaria y enmarcada, de la diégesis o la metadiégesis (así el relator primario que presenta a los personajes en el *Decamerón* y luego cada uno de estos con sus relatos incrustados en el previo); incluso se puede hablar de *seudodieético* para denominar al narrador intradieético que relata una historia que aparece como primaria y propia cuando es en origen secundaria y ajena y que asume el papel de un narrador metadieético –un personaje– que no aparece como tal enunciante del relato enmarcado (*El coloquio de los perros*, de Cervantes) (Valles y Álamo, 2002: 459).

Por la *posición temporal* del narrador con respecto al momento cronológico de los hechos de la historia que cuenta, Darío Villanueva (1977) diferencia los cuatro tipos de relato que, desde el punto de vista del tiempo, define G. Genette: *relato ulterior*, *anterior*, *simultáneo* e *intercalado*, así como el *timelessness*, atemporalidad o ucronía del sentido durativo del tiempo.

– El *relato ulterior*, el más frecuente y construido en pasado, se caracteriza por situar la instancia narrativa en una posición temporal de posterioridad a los hechos de la historia que cuenta:

Es preciso que cuente cómo empezó todo, pues yo misma apenas puedo creer cómo llegué a verme envuelta por tanto horror... (Latorre, 2011: 11).

– El *relato anterior*, construido normalmente en futuro o incluso reconducido al presente, pero generado siempre como un relato predictivo en el que la instancia narrativa se encuentra en posición temporal de anterioridad con respecto a la historia que cuenta:

Pero aquí no podemos hacerlo como en los Estados Unidos. Allí, los escritores van cobrando un sueldo mientras realizan la investigación, durante todo el tiempo que haga falta. Aquí tendrás que espabilarte sola y, cuando tengas acabado el libro, me vienes a ver –me pareció que quería desanimarme y, en los postres, me dio el empujón definitivo al añadir-. Es imposible. Quítatelo de la cabeza. Nunca podremos competir con los periodistas americanos. Me sonaba a desafío y me convenció. Tal vez aquí fuera imposible un true crime [...] Era la oportunidad de hacer prácticas, ganarme unos dineros y darme a conocer. Hasta que recibí la carta del Mentiroso, estos eran los motivos que me impulsaban a escribir el libro. Se podía resumir en un ‘¿Por qué no? No tengo nada que perder (Martín, 2000: 31-33).

– El *relato simultáneo*, el más simple, puesto que el relato se realiza desde el presente contemporáneo de la acción, igualándose la acción narrada y el acto de narrar, la historia y el acto de narrar:

– *Mira dentro de la boca –le dijo– A ver si encuentras residuos blancos, como migas de pan.*

No tengo muchas ganas

Hazlo igualmente. Pienso que el viejo la asfixió llenándole la boca de migas de pan. Luego la sacó y la tiró en alguna parte.

¿La miga del mendrugo?

Sí.

Adamsberg abrió la ventana y la contraventana de la habitación. Examinó el pequeño patio salpicado de plumas de ave, medio transformado en trastero. En el centro, una rejilla cubría el sumidero. Estaba todavía mojada, pese que no había llovido.

Iré a levantar la rejilla. Pienso que tiró allí la miga y luego vació un cubo de agua por encima. (Vargas, 2011: 13).

– Finalmente, el *relato intercalado* que es el más complejo puesto que el momento de narrar se intercala entre los momentos temporales de la acción (estrategia que lleva a cabo el novelista japonés Haruki Murakami en su obra *1Q84*, 2011).

OTRAS MODALIDADES

Dentro del narrador, como hemos ido exponiendo, se han establecido y consolidado diversas tipologías. Si al teórico francés G. Genette (1972) corresponde la doble división, ya atendida, entre narradores *heterodieéticos* u *homodieéticos* y *extradieéticos* o *intradieéticos* de otra, la deferenciación que realiza G. Prince (1982) entre *yo narrador*,

narrador testigo y *narrador actor* remite claramente, por lo demás, a la de Genette, especificando, por su lado, las distintas posibilidades del narrador-personaje o narrador homodiegético, según el tipo de intervención que realice en la historia que relata: protagonista, observador y actuante.

La propuesta de Seymour Chatman (1978) está enfocada según su concepción de los distintos narradores (*overt/ covert/ absent narrator*) de acuerdo con el grado de intrusión narrativa que cada uno de ellos realicen. Así el *narrador evidente* es el que ofrecería un cierto grado de mediación narrativa, utilizando intrusiones y no disimulando su presencia (novela realista). El *narrador tapado* pasaría inadvertido al mostrarse como no intrusivo y presentar la historia con limitada mediación narrativa (el propio de la historiografía positivista). Por último, el *narrador ausente* sería un narrador con gran grado de cobertura y de impersonalidad, que ofrece una mínima mediación narrativa y sin referencia alguna a su actividad (narrativa behaviorista).

Y concluyamos con la tipología originaria de W. C. Booth (1961), el cual distingue entre *reliable/ unreliable narrator* según las normas y valores de este último se ajusten o no respectivamente a la del *autor implícito* (Booth, 1961; Chatman, 1978; Prince, 1987; Villanueva, 1989). Un narrador será, pues, *fidedigno* cuando sus planteamientos no entren en contradicciones con las posiciones del autor implícito, mientras que será *no fidedigno* cuando sus palabras entren en colisión o contradicción con tal autor implícito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLAMO FELICES, Francisco (2009). *Principios teóricos y metodológicos de teoría de la narrativa*, Almería, Universidad.
- (2011). *Los subgéneros novelescos: Teoría y modalidades narrativas*, Almería, Universidad.
- BAJTÍN, Mijaíl (1929). *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F. C. E., 1986.
- (1934-1935). «LA PALABRA EN LA NOVELA», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 77-236.
- BARTHES, Roland (1964). *Essais critiques*, Paris, Seuil.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1993). *La novela*, Madrid, Síntesis.
- BOOTH, Wayne C. (1961). *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.
- CHATMAN, Seymour (1978). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1996). «Poética de la novela histórica como género literario», en *Signa*, 5, pp. 185-203.
- FRIEDMAN, Norman (1975). *Form and Meaning in Fiction*, Athens, University of Georgia Press.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996). *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 [trad. esp. Barcelona, Lumen, 1989].
- GONZÁLEZ BECKER, Marina (1999). «La metanarración en la autobiografía», en *Signos*, 32, [revisado el 1 de septiembre de 2012, en <http://www.scielo.el/scielo.php?pid>].
- GREIMAS, Algirdas Julius, y COURTÉS, Joseph (1971). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, II*, Madrid, Gredos, 1991.
- LUBBOCK, Percy (1957). *The Craft of Fiction*, Londres, Cape, 1965.
- MARCHESE, Angelo, y FORRADELLAS, Joaquín (1994). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.

- MÁRQUEZ ZERPA, Moraima (2007). *Fantasma y fantasmática en la novela epistolar*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2007.
- POUILLON, Jean (1970). *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós.
- PRINCE, Gerald (1973). «Introduction à l'étude du narrataire», en *Poétique*, 14, pp. 177-196.
- (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton.
- REIS, Carlos, y LOPES, Ana Cristina (1996). *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Methuen.
- STANZEL, FRANZ (1979). *Teorie der Erzählens*, Gotinga, Vanderhoeck-Ruprecht.
- TACCA, Oscar (1973). *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.
- TODOROV, Tzvetan (1966). «Las categorías del relato literario», en Roland Barthes (1966): *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 155-192.
- (1969). *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones, 1973.
- VALLES CALATRAVA, José, y ÁLAMO FELICES, Francisco (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa*, Granada, Alhulia.
- VILLANUEVA, Darío (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar, 1992.
- (2006). *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Mare Nostrum.

RELACIÓN DE TÍTULOS DE NOVELAS UTILIZADAS COMO EJEMPLOS:

- CONNOLLY, John (2004). *Todo lo que muere*, Barcelona, Maxi Tusquets, 2008.
- ELLROY, James (1992). *Jazz blanco*, Barcelona, Ediciones B, 2009.
- ESCALERA CORDERO, Matías (2009). *Un mar invisible*, Huelva, Isla Varia Ediciones.
- LATORRE, José María (2011). *En la ciudad de los muertos*, Madrid, Valdemar.
- LÓPEZ SALINAS, Armando (1959). *La mina*, Barcelona, Destino, 1980.
- MANKELL, Heming (2009). *El hombre inquieto*, Barcelona, Tusquets.
- MARÍAS, Javier (2011). *Los enamoramientos*, Madrid, Alfaguara.
- MARTÍN, Andreu (2000). *Bellísimas personas*, Sevilla, Algaída.
- MÉNDEZ, Alberto (2004). *Los girasoles ciegos*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1999). *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara.
- (2001). *Sefarad*, Madrid, Alfaguara.
- MURAKAMI, Haruki (2011). *1Q84. Libros 1 y 2*, Barcelona, Tusquets.
- PALMA, Félix J. (2008). *El mapa del tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- PÉREZ REVERTE, Arturo (2007). *Un día de cólera*, Madrid, Santillana, 2009.
- PRADO, Benjamín (2011). *Operación Gladio*, Madrid, Santillana, 2012.
- RICO, Eugenia (2002). *Los amantes tristes*, Barcelona, Planeta-Booket.
- (2006). *El otoño alemán*, Sevilla, Algaída, 2009.
- THOMPSON, Jim (1955). *Un cuchillo en la mirada*, Barcelona, Ediciones B, 2006.
- VARGAS, Fred (2011). *El Ejército Furioso*, Madrid, Siruela.
- VICENT, Manuel (2011). *Aguirre, el magnífico*, Madrid, Santillana (Punto de Lectura), 2012.
- VILLAR, Domingo (2009). *La playa de los ahogados*, Barcelona, Mondadori (Debolsillo).