

# Teoría narrativa<sup>1</sup>

Veo en las intrigas que inventamos un medio privilegiado por medio del cual reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en última instancia muda.

Paul Ricoeur

A lo largo de este siglo el lugar preeminente que ha cobrado lo narrativo, no sólo en nuestra cultura sino en la vida cotidiana, ha producido un cúmulo tal de reflexiones teóricas y críticas sobre el relato, que de todos estos trabajos ha surgido, en los últimos treinta años, una nueva disciplina: la *narratología*. En ocasiones, se la ha definido simplemente como “la teoría de los textos narrativos” (Bal, 1985 [1980], 3), o, en palabras de Gerald Prince, como “el estudio de la forma y el funcionamiento de la narrativa”, definiendo el relato, mínimamente, como “la representación de por lo menos dos acontecimientos o situaciones reales o ficcionales en una secuencia temporal” (1982, 4). Pero el término resulta polémico, porque muchos de estos estudios, como bien lo ha hecho notar Gérard Genette, constituyen un análisis lógico o semiológico del *contenido narrativo* del relato, haciendo caso omiso de su *forma de transmisión* (oral, escrita, cinematográfica, etc.); en tanto que otros son análisis formales del relato atendiendo al modo o situación de enunciación.

Por lo visto entonces habría lugar para dos tipos de narratología: la una temática, en sentido lato (análisis de la historia o contenidos narrativos), la otra formal, o más bien modal: el análisis del relato como modo de “representación” de las historias, opuesto a los modos no narrativos como el dramático (...) Pero sucede que los análisis de contenido —las gramáticas, lógicas, semióticas narrativas— hasta hoy

---

<sup>1</sup> Publicado en Esther Cohen (de.), *Aproximaciones. Lecturas del texto*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995. pp. 257-87

apenas si han reivindicado el término de narratología, el cual queda así como propiedad exclusiva (¿provisionalmente?) de los analistas del modo narrativo. Esta restricción me parece, en suma, legítima ya que la sola especificidad de lo narrativo reside en el modo, y no en su contenido, mismo que puede muy bien adaptarse a una “representación” dramática, gráfica u otra (Genette, 1983, 12).<sup>2</sup>

Hemos apuntado aquí, de manera representativa, la problemática delimitación del campo de la narratología con objeto de justificar nuestra opción por un término menos polémico, teoría narrativa, bajo el cual habremos de elaborar un panorama sintético de las áreas de estudio en torno a lo narrativo. Menos polémico, relativamente, ya que el concepto de teoría, en lo que respecta al relato y a la narratividad, no remite necesariamente a un conjunto unificado y coherente de hipótesis sobre el relato, con un metalenguaje descriptivo que fuese único u homogéneo. Sería quizá ocioso plantear siquiera la posibilidad de una teoría del relato unificada y formalizada; más bien, al hablar de teoría narrativa estaríamos frente a innumerables teorías; es decir, frente a una serie de modelos analíticos y de reflexiones sobre lo narrativo, sus modos de funcionamiento, y sus formas de transmisión y de significación.

Con objeto de ir dibujando un mapa conceptual y práctico de los trabajos realizados sobre el relato, habremos de definirlo de manera más precisa como *la construcción verbal, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción (y, necesariamente, de pasión) e*

---

<sup>2</sup> En éste, como en todos los demás casos, la traducción al español es mía.

Habría que observar, sin embargo, que la vertiente *temática* de la narratología constituye también un estudio formal, ya que el nivel de abstracción en el que se realiza el análisis de las articulaciones de la historia lo sitúa en un plano de análisis formal indudable. Ver, entre otros, los estudios de Propp, 1965; Barthes, 1966; Bremond, 1966, 1973.

Lo que desde luego es innegable es que este tipo de estudios sobre las articulaciones lógicas del relato tiende a no tomar en consideración el modo de transmisión; mientras que los estudios narratológicos *strictu sensu* toman al narrador y a la perspectiva narrativa como objeto central de sus indagaciones. Ver, entre otros, los estudios de Bal, 1985; Booth, 1961; Genette, 1972, 1983; Prince, 1982; Rimmon-Kennan, 1983; Scholes & Kellogg, 1966; Stanzel, 1984/ 86.

Esta preocupación por el narrador y la perspectiva ha estado presente desde las reflexiones de Henry James sobre la novela. Casi podría afirmarse que con James, hace ya más de un siglo, se sientan las bases de lo que habría de constituir la narratología anglosajona.

*interacción humanas que evoluciona en el tiempo, y cuyo referente puede ser real o ficcional.* Así definido, en primer lugar, hemos cerrado lo narrativo únicamente a las narraciones *verbales*, en cuyo centro se ubica el narrador, fuente de la información narrativa, y mediación indispensable del relato. Tal constricción conceptual obedece a la necesidad de una rigurosa demarcación analítica del objeto de estudio, ya que la inclusión de otras formas de narratividad profunda, como el ballet, la tira cómica o la mímica, presentan una serie de variables que, aunque lo incluyen, van mucho más allá de lo específicamente narrativo. Así definidas, en segundo lugar, las narraciones verbales abarcan desde la anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folklóricos o maravillosos y el cuento corto, hasta la novel más compleja, la biografía o la autobiografía.

En tanto que narración verbal, entonces, el narrador es una condición indispensable en la forma de transmisión del relato. Pero si pensamos en el relato como en un mundo de acción humana, este atributo también le es esencial, incluso cuando los agentes de la acción se nos presenten figurativamente como animales u objetos, porque en todo caso se constituyen siempre en sujetos de una acción que no puede ser clasificada de otra manera sino como humana. Más aún, la acción humana, en sí misma, acusa ya un modo de ser plenamente narrativo. Como diría Paul Ricoeur (1981, 294), “la historicidad de la experiencia humana puede expresarse verbalmente sólo como narratividad”, porque “*pertenece a la historia antes de que contemos historias o escribamos la historia.* El juego de narrar ya está incluido en la realidad narrada”. De ahí la ambigüedad, que no es otra cosa que una fértil polisemia, del término “historia”. Y sin historia no hay relato.

Esta historia o contenido narrativo, podría describirse, inicialmente y de manera más abstracta, como una situación o un estado de cosas que se transforma en otra. La

transformación operada en el tiempo sería el requisito absolutamente indispensable de la narratividad (suspendiendo por el momento su modo de enunciación). En un relato, las transformaciones se encadenan unas con otras de manera sucesiva para construir una secuencia. El principio mismo de la sucesión constituye la forma de temporalidad más elemental: “uno *tras* otro”, en contigüidad *espacial*, está en equivalencia con “uno *después* del otro” en el *tiempo*. Pero no basta la sola secuencia para tener una “historia” que contar; la transformación de un estado de cosas en otro es siempre una transformación orientada; es decir, con sentido: una secuencia no sólo cronológica sino lógica. En general el sentido más elemental de un encadenamiento sería el de la causalidad, de tal manera que la *secuencia* se dobla en *consecuencia*. Así, la relación que primero se da en el tiempo-espacio del discurso (uno *tras* otro), y que luego se transpone a la cronología representada (uno *después* de otro), acaba desdoblándose en una relación lógica (uno a *causa* del otro).

Mirada desde la sola perspectiva de una transformación operada en el tiempo, la *narratividad* se nos presenta como la estructura profunda de diversas formas de transmisión de un contenido de acción humana, y no solamente aquella referida a la narración verbal. Greimas, por ejemplo, aborda el concepto de narratividad en dos niveles: las estructuras semio-narrativas que conciernen la estructura profunda del discurso y que están definidas por la serie de transformaciones de un estado de cosas a otro, y las estructuras estrictamente discursivas que competen a la instancia de la enunciación. Es por ello que “la narratividad generalizada”, al quedar “liberada del sentido restrictivo que la ligaba a las formas figurativas de los relatos, es considerada como principio organizador de todo discurso” (1979, “narrativité”). Ahora bien, si la narratividad, así definida en términos de la transformación de un estado de cosas a otro, es constitutiva de todas las formas de discurso, lo es aún más de las formas figurativas que proponen un mundo de acción, con o sin

mediación narrativa. Es, por ejemplo, esa permanencia de los actores en y a pesar de las transformación que sufren o propician lo que constituye la estructura narrativa profunda en “textos” cinematográficos, balletísticos o pictóricos. No obstante, habría que insistir en un factor de capital importancia: si bien una pieza de ballet, un drama o un cuadro pueden ser definidos, incluso leídos, como “textos narrativos”, en tanto que acusan una estructura semio-narrativa en su contenido, ciertamente no son narrativos en cuanto al *modo de enunciación*. Es desafortunado que aquellos estudiosos que hablan de la narratividad en la pintura, el ballet o el drama hagan caso omiso del problema de la enunciación, presuponiendo así una especie de falsa identidad entre textos narrativos en su estructura profunda y textos narrativos que, además, tienen un modo de enunciación estrictamente narrativo. En esas formas de narratividad figurativa profunda —drama, cine o ballet— el narrador queda, en efecto, a elección. No así en la narrativa verbal —oral o escrita— en la que el narrador es la fuente misma de la información que tenemos sobre el mundo de acción humana propuesto.

Habiendo hecho estas precisiones con respecto a la narratividad, atendamos ahora exclusivamente al modo narrativo de enunciación del relato verbal. Desde esta perspectiva podría incluso llegar a definírsele de la siguiente manera: *alguien narra algo a alguien*. Definición verdaderamente elemental, incluso banal, pero si partimos de ella podríamos aislar los componentes de lo que llamaríamos un “sistema narrativo”, componentes que nos permitirán formular algunas de las preguntas a las que los diversos estudios sobre teoría narrativa han intentado responder.

## I. ¿Quién narra? (“*alguien narra algo a alguien*”)

Formular esta pregunta nos conduce a toda suerte de indagaciones sobre el narrador como mediador indispensable entre el mundo narrado y el lector:<sup>3</sup>

- 1) El estatuto enunciativo del narrador: formas de narración en primera, segunda y tercera personas; el problema del sujeto de la enunciación, el sujeto del enunciado y la enunciación enunciada en el acto de la narración;<sup>4</sup>
- 2) la posición temporal y espacial del narrador en el acto mismo de narrar: qué valor temporal narrativo tiene la elección de un tiempo gramatical; qué importancia relativa tendría el espacio en el que se inscribe el acto de la narración, y qué relación establece el narrador entre ese espacio (de ser explícito) y el espacio de la ficción;<sup>5</sup>
- 3) el grado de participación del narrador en el mundo narrado: protagonista o testigo;<sup>6</sup>
- 4) su relación con otras fuentes de información narrativa: si es el único narrador, qué grado de autoridad y/o conocimiento tiene con respecto a lo narrado; o bien, si se da el fenómeno de multiplicación de instancias narrativas, qué relación establece el narrador con los demás;<sup>7</sup>
- 5) el nivel narrativo en el que se inscribe el acto de la narración: narraciones enmarcadas y el problema de la metaficción;<sup>8</sup>

---

<sup>3</sup> Cfr. Scholes & Kellogg, 1966; Stanzel, 1984/ 1986.

<sup>4</sup> Cfr. Genette, 1972, 1983; Hamburguer, 1968; Todorov, 1966, 1968.

<sup>5</sup> Cfr. Genette, 1972; Hamburguer, 1986.

<sup>6</sup> Cfr. Genette, 1972; Stanzel, 1984/ 1986.

<sup>7</sup> Cfr. Bal, 1985; Booth, 1961; Cohn, 1978; Prince, 1982.

<sup>8</sup> Cfr. Bal, 1985; Eco, 1981; Genette, 1972.

- 6) el grado de confiabilidad/subjetividad del narrador: la subjetividad del narrador como efecto de sentido producto de su doble relación: con el mundo narrado y con el lector; la potencial duplicidad discursiva del narrador: discurso narrativo (ficción) y discurso doxal (opinión).<sup>9</sup>

## II. ¿Qué es narrar? (“alguien *narra* algo a alguien”)

Definición del discurso narrativo frente a otras formas del discurso (amoroso, hortatorio, doxal, etc.).<sup>10</sup>

## III. ¿Cómo se narra? (“alguien *narra* algo a alguien”)

Esta pregunta remite, formalmente, al discurso narrativo propiamente dicho. El solo formularla activa inmediatamente el problema de todas aquellas estrategias, tanto discursivas como narrativas, que emplea el narrador para construir el mundo de la ficción.<sup>11</sup>

A. Entre otros, podrían subrayarse los siguientes procedimientos *discursivos*:<sup>12</sup>

- 1) repetición, intensificación, paralelismo, oposición y contraste;
- 2) marcas estilísticas de todo tipo;
- 3) estrategias de interdiscursividad (formas de representación del discurso del otro, intertextualidad).

B. Entre las diversas estrategias *narrativas* podrían mencionarse:

- 1) el orden en el que se narran los acontecimientos (las figuras temporales que pueden dibujar las diversas formas de secuencia discursiva con respecto a la

---

<sup>9</sup> Cfr. Booth, 1961, 1988; Cohn, 1978.

<sup>10</sup> Cfr. Cohn, 1978.

<sup>11</sup> En general cfr. Barthes, 1966; Bremond, 1966, 1973; Ricoeur, 1981, 1983; Todorov, 1966, 1967, 1968.

<sup>12</sup> Cfr. Todorov, 1968; Genette, 1969, 1972.

secuencia cronológica);<sup>13</sup>

- 2) el ritmo de la narración, que depende de la cantidad de detalles con los que se narran los acontecimientos (qué tan “escénico” o sucinto es el relato);<sup>14</sup>
- 3) las formas de presentación de los lugares, los personajes y los acontecimientos (en “cuadro”, en descripción continua o discontinua; narrados o en “dramatización” dialógica; en yuxtaposición o jerarquizados en escenas y transiciones resumidas; acotados con comentarios o con otras líneas de acción);<sup>15</sup>
- 4) la selección de los acontecimientos (por qué se elige cierta información y se omite otra); la trama, que participa tanto de la representación (una historia con identidad propia) como del discurso (la trama literalmente como un “tejido”, una materialidad “*textil*”/ *textual*);<sup>16</sup>
- 5) la perspectiva narrativa (códigos de focalización a los que acude el narrador para filtrar la información narrativa; perspectivas estructurales derivadas de la trama y de las posiciones de lectura asignadas al receptor en la materialidad del texto narrativo; los puntos de vista temporales, espaciales, cognitivos, estilísticos, preceptuales, afectivos, morales e ideológicos que matizan las diversas perspectivas que organizan el relato).<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> Cfr. Genette, 1972; Metz, 1968.

<sup>14</sup> Cfr. Genette, 1972, 1983.

<sup>15</sup> Cfr. Hamon, 1972, 1977, 1981.

<sup>16</sup> Cfr. Forster, 1927; Ricoeur, 1983; Genette, 1972, 1983.

<sup>17</sup> Cfr. Bal, 1977, 1985; Cohn, 1978; Genette, 1972, 1983; Iser, 1978; Uspensky, 1973.



#### **IV. ¿Qué es lo que se narra? (“alguien narra *algo* a alguien”)**

En el centro mismo de la identidad del relato como tal está la *historia*: ese mundo de acción humana construido por el relato que se define como su *contenido narrativo*, y que es susceptible de ser analizado en términos de:

- 1) sus componentes temporales, espaciales y actoriales;<sup>18</sup>
- 2) las articulaciones lógicas de la acción;<sup>19</sup> y, por ende, el entramado de la historia.<sup>20</sup>

#### **V. ¿Quién es el receptor del relato? (“alguien narra *algo* a *alguien*”)**

Estudiar el relato desde la perspectiva del receptor abre toda una gama de posibilidades analíticas:

- 1) posiciones de lectura inscritas en las estructuras discursivas y narrativas del relato;<sup>21</sup>
- 2) el narratario como correlato estructural del narrador (formas de participación del narratario en el mundo narrador; grados de presencia; formas alusivas de representación del narratario, etc.);<sup>22</sup>
- 3) el lector como un constructo analítico (lector implícito, lector ideal, etc.).<sup>23</sup>

Dadas las inevitables limitaciones de espacio que ciñen a este estudio, sería imposible dar cuenta puntualmente, ni siquiera a manera de inventario, de los trabajos de

---

<sup>18</sup> Cfr. Bal, 1985; Chatman, 1978; Genette, 1972, 1983; Rimmond-Kennan, 1983.

<sup>19</sup> Cfr. Barthes, 1966, 1970; Bremond, 1966, 1973; Propp, 1965.

<sup>20</sup> Cfr. Forster, 1927; Ricoeur, 1981, 1983.

<sup>21</sup> Cfr. Eco, 1981; Iser, 1978.

<sup>22</sup> Cfr. Booth, 1988; Genette, 1972; Prince, 1973.

<sup>23</sup> Cfr. Booth, 1961, 1988; Iser, 1974, 1978; Suleiman, 1980; Todorov, 1980.

reflexión teórica y crítica que se han realizado en torno a todos y cada uno de estos componentes del sistema narrativo. Es por ello que hemos remitido, de manera representativa, a un buen número de estudiosos del relato que se han ocupado de uno u otro de estos componentes. En las reflexiones que siguen solamente abordaremos, de manera más o menos general, algunos de los componentes que nos parecen centrales a la identidad del relato: a) ¿qué es narrar? b) la distinción capital entre historia y discurso, y c) el narrador como agente de la mediación narrativa.

## **Narrar**

Narrar es un acto discursivo con propiedades particulares que lo pone en una relación especial tanto con el enunciador como con el contenido y/o referente de su enunciado. La situación de enunciación del modo narrativo establece, necesariamente, una relación temporal y de interdependencia entre el acontecimiento y el enunciador que da cuenta de él. De esto derivan importantes consecuencias para la forma misma de un relato verbal. Dar cuenta, narrar, relatar un acontecimiento implica la precedencia, parcial o total, de dicho acontecimiento; dicho de otro modo, entre lo acontecido y el acto de narrar existe una distancia temporal necesaria —hacia el pasado, o incluso hacia el futuro, en el caso de las narraciones predictivas, oráculos o premoniciones— pues narrar presupone *algo* que narrar, aun cuando los acontecimientos narrados sean inventados y no meramente referidos, aun cuando la distancia temporal entre el “acontecer” y el “narrar” sea mínima, como en el caso de una crónica deportiva. Es por ello que, aunque todos los tiempos gramaticales puedan ser utilizados para narrar, los relatos tienden, “naturalmente”, a elegir el pasado como tiempo narrativo privilegiado (perfecto, imperfecto y pluscuamperfecto); pendiente “natural” que refleja el desfase temporal entre la acción y su narración.

La narración también puede ser definida en su relación con la red significativa de la acción que anima no sólo el mundo del relato sino nuestra experiencia cotidiana. Por una parte, en el acto de narrar está implicada la memoria, como uno de los modos posibles de expresión de nuestra experiencia temporal; de ahí que narrar se nos presente básicamente como la reformulación de nuestra comprensión de la acción cumplida; de ahí también que el recuerdo sólo pueda ser comunicado en modo narrativo. Por otra parte, la narratividad, que conlleva la noción de acción humana como encadenamiento selectivo y significativo de acontecimientos, implica una evolución en secuencia que sólo puede ser transmitida, o bien en el modo narrativo (alguien da cuenta de algo a alguien) como una serie de acontecimientos, o bien en el modo dramático, a través del diálogo, concibiendo entonces la acción no como acontecimiento, susceptible de ser narrado, sino como acción en proceso que debe ser actuada. De hecho, en nuestra comprensión de la red significativa de la acción, según el penetrante análisis de Ricoeur (1983, 113), podemos concebir la posibilidad de una narratividad inherente a la acción, una suerte de “estructura prenarrativa de la experiencia”;

(...) entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la experiencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta una forma de necesidad transcultural. O, por decirlo de otra manera, *el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y el relato adquiere su significación cabal al devenir condición de la existencia temporal.* (1983, 85)

Es por ello que “el juego de narrar ya está incluido en la realidad narrada”. Y es por ello también que, como acto verbal, narrar implica siempre la presencia de un enunciador que funge como mediador entre el receptor y los acontecimientos relatados.

Ahora bien, desde el punto de vista formal, el *discurso narrativo*, en su materialidad lingüística, se definiría frente a otras formas del discurso por su relación con los otros dos

aspectos del relato: la *historia* y el acto de la *narración*. Porque, como bien lo hace notar Gérard Genette (1972, 73), “de los tres niveles [historia, discurso y narración], el del discurso narrativo es el único que se presta directamente al análisis textual, en sí el único instrumento de investigación de que disponemos en el campo de la narrativa literaria, en especial del relato de ficción” (1972, 73).

La historia y la narración no existen para nosotros salvo a través de la mediación del discurso narrativo. Pero, recíprocamente, sólo habrá discurso narrativo si éste narra una historia, de lo contrario no sería narrativo (como en el caso de la *Ética* de Spinoza, por ejemplo), y si es enunciado por alguien, de otro modo no sería un discurso en sí (como, por ejemplo, una recopilación de documentos arqueológicos). Como relato, cobra vida gracias a su relación con la historia que narra; como discurso, adquiere vida gracias a su relación con el acto de narrar que lo enuncia (Genette, 1972, 74).

Más aún, el discurso narrativo se distingue de otras formas del discurso por la temporalidad narrativa y su situación enunciativa que marcan su relación con las formas pronominales y los tiempos gramaticales elegidos para narrar —como habremos de verlo más adelante. Son estas marcas de enunciación y temporalidad narrativa lo que distingue al discurso narrativo del discurso doxal,<sup>24</sup> por ejemplo; forma de discurso éste último a la que con mucha frecuencia acude el narrador, no para narrar, sino para expresar sus interpretaciones, conjeturas, opiniones, comentarios y reflexiones sobre lo narrado o sobre cualquier otra cosa. De ahí que *narrar* pueda ser definido elementalmente como “dar cuenta de algo a alguien”.

## Historia y discurso

Desde los formalistas rusos se ha operado una división, con propósitos puramente analíticos, entre el contenido del relato, y la forma de transmisión de ese contenido. Los formalistas llamaban a este binomio *fabula* y *sujet*; los estructuralistas, a partir de Todorov,

---

<sup>24</sup> *Doxal*: neologismo acuñado por los analistas del discurso. Su significado remite a la raíz del griego “doxa”, opinión, doctrina, conjetura. Cfr. María Moliner, *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1975.

*historia* y *discurso*. Sin embargo, no coinciden ambos pares exactamente, ya que en el segundo término del binomio, los formalistas rusos subrayan más bien el “tema” (*sujet*), mientras que los estructuralistas hacen hincapié en las formas de organización discursiva (*discurso*). Es evidente, entonces, que hay un grado de abstracción mayor en *sujet* que en *discurso*, puesto que éste último remite a la materialidad del lenguaje y a su organización, mientras que el primero se ocuparía de las formas de significación temática que orientan la construcción del relato.

Con el tiempo, y a pesar de lo polémico de esta división analítica, ha sido el binomio de los estructuralistas, historia/discurso, el que ha cobrado carta de naturalización en un gran número de estudios sobre teoría narrativa, al grado de constituirse en el principio organizador del contenido global de esos estudios.

Más aún, la oposición historia/discurso ha estado en la base de toda tentativa de estudio transemiótico de la narratividad.<sup>25</sup> Puesto que la *historia* es una abstracción, una construcción de lectura, tal abstracción es susceptible de ser transmitida por otros medios de representación y de significación. De ahí que el término *discurso* haya sido objeto de una extensión conceptual que le permite designar otras formas de narratividad y no sólo la del lenguaje verbal. Es posible entonces hablar de un discurso pictórico, cinematográfico o corporal como formas de articulación de significados que dependen de encadenamientos materiales que van constituyéndose como segmentos de significación dentro de un sistema semiótico dado.

Ahora bien, aunque el binomio analítico historia/discurso está en el centro de la mayoría de los estudios sobre el relato ha habido otras propuestas de biparticiones, incluso

---

<sup>25</sup> Cfr. Entre otros, Chatman, 1978.

triparticiones analíticas que vale la pena considerar por los puntos de contacto o por las precisiones y refinamientos que puedan ofrecer a este instrumento de análisis básico. Al abordar el problema del discurso narrativo, definido diferencialmente en relación a los otros dos aspectos de la realidad narrativa, vimos cómo Gérard Genette (1972, 1983) refina considerablemente el binomio historia/discurso al añadir un tercer aspecto a la realidad narrativa: la narración. La tripartición de Genette —historia, discurso y narración— está en la base de todo el análisis relacional que funda su teoría narrativa: las estructuras de un relato son efecto de una relación que se establece entre la historia y el discurso (estructuras temporales y modulaciones narrativas), entre la historia y la narración (identidad del narrador), y entre la narración y el discurso (niveles narrativos y temporalidad de la narración).<sup>26</sup> También esta tripartición de Genette ha sido seminal para la narratología. De hecho la mayoría de los estudios narratológicos se organizan, o bien en torno al binomio historia/ discurso, o al trinomio historia/ discurso/ narración.<sup>27</sup>

Veamos ahora un par de propuestas divergentes que cuestionan la aparente inevitabilidad de estas biparticiones o triparticiones analíticas. En su estudio clásico, *Aspects of the Novel*, E. M. Forster divide el relato en la historia (*story*) y la trama (*plot*):

Hemos definido la historia como un relato de acontecimientos ordenados de acuerdo con su secuencia temporal. La trama también es un relato de acontecimientos, pero el énfasis está en la causalidad, “El rey murió y luego la reina murió” es una historia. “El rey murió, y luego la reina murió de pena” es una trama.

---

<sup>26</sup> Cfr. Genette, 1972. En su *Nouveau discours du récit* (1983), Genette ofrece una serie de precisiones respecto a lo que en 1972 había llamado “Modo” y que entonces considera más bien como “Modulaciones narrativas”; es decir, una serie de operaciones de selección y combinación de la información narrativa que producen la ilusión de cercanía o de distancia, y que filtran esa organización a través de un punto de vista restrictivo.

<sup>27</sup> Basta con examinar los índices de muchos libros sobre narratología para constatar el valor organizador que el binomio historia/discurso y el trinomio historia/discurso/narración han llegado a tener. Como ejemplo, podríamos remitir a los estudios de Bal, 1985; Chatman, 1978; Prince, 1982; Rimmon-Kennan, 1983; Sánchez-Rey, 1991.

Se conserva la secuencia temporal, pero la noción de causa y efecto la domina (...)  
Si la pregunta que nos hacemos al considerar la historia es “¿y luego?,” la que nos formulamos en relación con la trama es “¿por qué?” (Forster, 1964 [1927], 93-94).

Aunque en muchos sentidos debatible (tan sólo habría que considerar hasta qué punto tendemos a leer una *secuencia* en términos de *consecuencia*), la definición contrastiva de Forster nos lleva a observar el concepto “historia” desde otra perspectiva: no como un monolito, sino como un *continuum* entre historia y trama: literalmente *tejido* con varios hilos, aun antes de llegar al problema de los procedimientos estrictamente discursivos que organizan al relato. Podríamos decir que esta noción de “trama” se ubica, aunque vagamente, en una zona intermedia entre la historia y el discurso.

Paul Ricoeur (1981, 1983) es el único que ha profundizado en el problema de la trama en su relación con la historia, no como una oposición sino como un fenómeno de construcción progresiva y orientada, como un “entramado” (*mise en intrigue*) de la acción. De acuerdo con el filósofo francés, un acontecimiento inscrito en la temporalidad humana, es decir, un acontecimiento que tenga sentido, no se restringe a una ocurrencia singular, aislada de otras, sino que se define como el “hacer” propio de un agente en relación con otros, dentro de ese entramado conceptual que llamamos acción y que incluye motivaciones, etapas de planeación y de anticipación; que incluye, asimismo, el acto efectivo, orientado por los otros aspectos de la acción, pero también la interacción con otros y con las circunstancias aleatorias y contingentes que forman el contexto de la acción.

Si se piensa en la historia como en una serie de acontecimientos interrelacionados y no como ocurrencias aisladas, la serie acusa entonces una *doble organización temporal*: por una parte se ordenan los acontecimientos serialmente en una cronología; por otra, no proliferan arbitraria o indefinidamente, sino que están configurados por un principio de selección orientada que busca una finalidad, una totalidad significativa. “La historia es, a un

tiempo, *artefacto* literario (y en este sentido ficción) y representación de la *realidad*” (Ricoeur, 1981, 291). La intriga es una “síntesis de lo heterogéneo”, un juego productor de la significación narrativa, entre la simple cronología y una temporalidad orientada por su construcción, entre *cronología* y *configuración*.

Así, el trabajo analítico de Ricoeur descubre formas de estructuración más finas al interior de la “historia”, al concebirla como un todo ya estructurado por una doble dimensión temporal: la puramente *episódica* que se apoya en el orden cronológico de los sucesos y la *configurante*, dimensión eminentemente *semántica* basada en un principio de selección orientada que es la que permite abstraer un “tema” o “finalidad” de la historia.<sup>28</sup> De ese modo el acto configurante que transforma los acontecimientos en historia nos permite concebir una historia como algo ya estructurado, “tejido”: una trama: una verdadera figura. Una historia es entonces una serie de acontecimientos “entramados”, y por lo tanto nunca es inocente, justamente porque es una “trama”, una “intriga”: una historia “con sentido”.

## **El narrador**

En un relato verbal, el sujeto de la enunciación narrativa, o *narrador*, es la voz que construye el mundo de acción humana: es un mediador entre ese mundo y el lector. Y es que, como hemos venido insistiendo, en una narración verbal el narrador no es un factor optativo sino constitutivo; como bien lo dice Stanzel, la “mediación es la característica genérica que distingue la narración de otras formas de arte literario” (1986, 4-5).

---

<sup>28</sup> “El acontecimiento entonces debe de ser más que una ocurrencia singular. Recibe su definición por su contribución al desarrollo de la intriga. Una historia, por otra parte, debe ser más que una enumeración de sucesos en un orden serial, debe organizarlos en una totalidad inteligible, de tal manera que pueda uno preguntarse cuál es el ‘tema’ de la historia. En pocas palabras, el acto de tramar (*la mise en intrigue*) es la operación que saca de una simple sucesión una configuración” (Ricoeur, 1983, 102).



Tradicionalmente se han clasificado los relatos, desde la perspectiva de la enunciación, como narraciones en primera, segunda y tercera personas. Sin embargo, como bien lo ha hecho notar Genette (1972, 252), “todo narración está hecha virtualmente en primera persona”, puesto que esa voz narra puede decir “yo” en cualquier momento. El problema respecto a la instancia de la narración es que autor y narrador no son asimilables. El narrador es una posición sintáctica, en tanto que enunciador de un acto discursivo; pero también es un rol narrativo que se define, no sólo en la elección pronominal, sino en términos de una *relación de participación* con respecto a la historia que narra. Lo que habitualmente llamamos una narración en primera persona describe, en realidad, una participación efectiva del narrador en el mundo narrado, ya sea como protagonista o como observador. Genette llama *narración homodiegética* a esta relación de participación del sujeto de la enunciación narrativa en el contenido narrativo. La narración homodiegética puede ser de dos tipos: *autodiegética* cuando el narrador y el héroe son la misma “persona”, y narración homodiegética *testimonial* cuando el narrador es sólo un observador o un testigo de los acontecimientos narrados (*cf.* Genette, 1972, 252 ss.). Es importante subrayar que, si bien un narrador homodiegético participa en la acción narrada, no lo hace *qua* narrador, sino en tanto que actor. De ahí que un narrador cumpla con dos funciones distintas: la una *vocal* (narrar), la otra *diegética* (actuar u observar). Dicho de otro modo, el “yo” que narra, en tanto *sujeto* de la enunciación narrativa, toma su “yo” narrado como *objeto* de su narración. No obstante, la libertad de desplazamiento temporal entre los dos “yo” le permite a un narrador homodiegético asumir la perspectiva de su “yo” narrado, o bien, en un acto de reflexividad, la del “yo” que narra.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Además de Genette, remitimos a las reflexiones de Dorrit Cohn (1978) sobre la memoria en los monólogos

Ahora bien, si el narrador homodiegético se define por su participación en el mundo narrado, el narrador *heterodiegético* se define por su no participación, por su “ausencia”. A diferencia del homodiegético, el narrador heterodiegético sólo tendría una función: la vocal.

Afirma Genette (1972, 253) que la ausencia es absoluta y sólo la presencia es susceptible de ser matizada en grados. No obstante, esos grados de presencia/ausencia pueden observarse en distintas zonas de un relato y no únicamente en la diégesis. Si bien es cierto que sólo el narrador homodiegético puede estar presente en el mundo narrado, no es menos cierto que un narrador heterodiegético puede hacer sentir su presencia en el acto mismo de la narración; es decir, que si está ausente del universo diegético, no necesariamente lo está del acto de enunciación que construye el mundo de la ficción. El narrador de *El Quijote*, por ejemplo, no sólo hace sentir su presencia con sus juicios y opiniones en torno a lo que va narrando, sino que incluso se enfrasca en discusiones ficticias con el traductor, o con el “autor” original, Cide Hamete Benengeli. De la misma manera, los narradores de la novela del siglo XVIII y XIX, con algunas excepciones, consideran el discurso doxal como un aspecto de comunicación que es fundamental al propósito de sus novelas. A partir de autores como Flaubert, esa “voz autorial” comienza a desaparecer. Se reduce drásticamente la proporción del discurso doxal con respecto al discurso narrativo. La voz que narra se hace transparente, y en esa transparencia se genera la ilusión de ausencia, como si nadie narrara. Claro está que no es más que eso, una ilusión, pues el fenómeno de mediación no por ello desaparece; “alguien” continúa narrando, y, desde el punto de vista puramente sintáctico. Es esa “tercera persona” aunada al tiempo verbal de la narración lo que constituye la huella, y por tanto la presencia del narrador.

---

memoria, especialmente.

Miremos ahora un poco más de cerca la narración *homodiegética testimonial*, ya que ésta con frecuencia funge como un puente entre narración en primera y segunda persona. Por principio de cuentas, es interesante hacer notar que la narración testimonial, en muchos casos, elige otras formas pronominales, no solamente la primera persona del singular. El “testigo” puede ser colectivo, como en el caso de “A Rose for Emily”, de Faulkner, relato a cargo de toda una comunidad y, por lo tanto, enunciado en la primera persona del plural: “nosotros”. Otros relatos testimoniales pueden apelar al conocimiento compartido de un interlocutor presupuesto, como en “Acuérdate”, de Juan Rulfo. Aunque susceptible de ser transpuesto a un “nosotros”, el discurso en estos relatos acude a una forma poco común de narración homodiegética: la narración en *segunda persona*. En “Acuérdate”, el narrador interpela a un “tú” para que valide su información testimonial sobre lo que ocurrió con un tal Urbano Gómez —“Sólo que te falle mucho la memoria, no te has de acordar de eso”. En estos casos, debido a que “yo” y “tú” son solidarios, una narración en segunda persona implica necesariamente la presencia de un “yo” que narra, aun cuando ese “yo” no se enuncie directamente o lo haga de manera esporádica. En el cuento de Rulfo, ese “yo” no se deja oír sino al final —“Tú te debes acordar de él, pues fuimos compañeros de escuela y lo conociste como yo”. En estos relatos, la fuerte orientación al “tú”, sin que se pierda la presencia implícita del “yo”, refuerza la ilusión de oralidad en el origen del relato.

Ahora bien, toda narración homodiegética testimonial da pie a un fenómeno interesante: una inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo autodiegético. En ciertas novelas, como *Moby Dick*, de Melville, el narrador, inicialmente testimonial —“Llámenme Ismael”—, se va desdibujando hasta llegar a un grado de “ausencia” que sólo es posible en una narración en tercera persona. Más aún, conforme

Ismael desaparece como voz narrativa, el relato se focaliza cada vez más en la conciencia del capitán Ahab. Empero, este acceso a la conciencia de otros personajes es privilegio de un narrador heterodiegético y no de uno homodiegético, pues una elección vocal en primera persona conlleva a una especie de prefocalización: quien narra en “yo” no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya; podrá especular, tratar de adivinar, pero nunca narrar desde el interior de la mente del otro.

En otros relatos testimoniales la oscilación es hacia la narración autodiegética. Las primeras páginas de *El Gran Gatsby*, por ejemplo, en nada difieren de otros relatos en primera persona: Nick Carraway nos habla de sus ideas, de su familia y tradiciones; de cómo decidió abandonar el Medio Oeste natal para probar fortuna en el Este de los Estados Unidos. Pero poco a poco el centro de atención narrativa se va desplazando de Nick Carraway a Gatsby.

De la misma manera, la narración homodiegética en segunda persona puede oscilar entre lo testimonial, como en el relato de Rulfo, y lo autodiegético, como en muchas de las secciones de *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Pero ciertas formas de narración en segunda persona, aun cuando el “tú” se mantiene inevitablemente solidario del “yo”, ya están en los linderos de una narración heterodiegética, como sucede constantemente en *The modification*, de Michel Butor. Un enunciado como el siguiente: “Usted se arrellana en su rincón, cerrando a medias los párpados”, aunque en segunda persona, tiene los rasgos característicos de una narración en tercera persona: *alguien* parece describir, desde el exterior, la apariencia física de un personaje. Estas peculiaridades de la narración en segunda persona la tornan inestable, por lo que el lector tiende a asimilarla, o bien a una narración heterodiegética, o bien a una narración homodiegética.

Una consecuencia importante del principio de mediación que caracteriza al relato verbal es que la información sobre el mundo construido nos viene en gran medida de la voz o las voces que narran. Debido a este fenómeno de la mediación, el lector tiende a confiar implícitamente en la voz que va narrando. La confianza, sin embargo, es una función del grado de subjetividad que percibimos en la voz que narra: a mayor presencia del narrador, mejor definida estará su personalidad; a mayor “ausencia”, mayor será la ilusión de “objetividad” y por lo tanto de confiabilidad. Porque una voz “transparente”, al no señalarse a sí misma, permite crear la ilusión de que los acontecimientos ahí narrados ocurren frente a nuestros ojos y son “verídicos”. Mientras que un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios define abiertamente una posición ideológica, se sitúa en una zona de subjetividad que llama a debate.<sup>30</sup>

Finalmente abordaremos el problema de la temporalidad del acto de la narración. Una característica básica de la mediación narrativa es el fenómeno de desfase temporal entre el acto de la narración y los acontecimientos narrados. Un relato verbal difícilmente puede sustraerse a este desfase, pues narrar algo a alguien implica, justamente, tener *algo* que narrar. Esa relación entre el acto de narrar y los acontecimientos narrados obliga al narrador a adoptar una posición temporal con respecto al mundo narrado.

Siguiendo a Genette (1972, 228 ss.), son cuatro los tipos básicos de narración de acuerdo con la elección del tiempo verbal: *retrospectiva*, *prospectiva*, *simultánea* e *intercalada*. En *narración retrospectiva*, el narrador se sitúa en un tiempo *posterior* a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos

---

<sup>30</sup> Respecto a la noción de confiabilidad del narrador, ver Booth, 1961, 1988.

(pasado, imperfecto y pluscuamperfecto). En *narración prospectiva*, o predicativa, la posición del narrador es *anterior* a los acontecimientos que narra, para lo cual elegirá el futuro (futuro y futuro perfecto). A diferencia de estos dos primeros tipos de narración, los dos últimos se ubican *dentro* del mundo narrado. En la *narración simultánea*, el narrador da cuenta de lo que ocurre en el momento mismo de la narración, y por ello gravita hacia los tiempos verbales en presente (presente, presente perfecto y futuro). En la *narración intercalada*, típica de los relatos en forma epistolar o de diario, el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea, eligiendo por lo tanto verbos en pasado y presente, según se detenga para narrar acontecimientos que ya pertenecen al pasado, por muy reciente que sea, o para dar cuenta de lo que ocurre en el momento mismo de la narración.

Una vez ubicadas las posiciones temporales del acto de la narración, es necesario reflexionar sobre las implicaciones que tal elección tiene en la significación temporal del relato. Las observaciones de Genette respecto al tiempo de la narración son demasiado esquemáticas, orientadas más hacia una tipología de las elecciones *gramaticales* abiertas al narrador, que a una verdadera reflexión sobre la *temporalidad* del acto de la narración. Habría que cuestionar hasta qué punto estas elecciones temporales realmente significan una orientación temporal acorde con el tiempo gramatical elegido. Observamos primeramente que hay una zona de convergencia entre la posición *enunciativa* y la posición *temporal* que adopta el narrador.

Esta zona de convergencia tiene como gozne de articulación justamente el tiempo gramatical elegido, en el cual se activa la naturaleza doble de los tiempos verbales: tanto elementos del *discurso* como indicadores *temporales*. La dualidad en el tiempo verbal está en la base de un importante fenómeno de *deixis de referencia temporal* en la narrativa, que

pone al descubierto la *no coincidencia* entre el sistema de la lengua y el sistema narrativo: el tiempo verbal elegido no es necesariamente idéntico al tiempo significado.

Käte Hamburger (1986, 69 ss.) ha estudiado en detalle este problema de la *deixis* de referencia temporal en la narrativa, y de manera especial en la única forma que ella considera estrictamente narrativa que es el relato en tercera persona —“ficción épica”, como ella la llama. Según Hamburger, “la ficción narrativa ocupa un lugar decisivo en el sistema de la lengua, que marca la frontera entre el género ficcional o mimético (...) y el *sistema enunciativo de la lengua*”. Esto se debe a que la narración en tercera persona se distingue de los enunciados de realidad en el sistema de referencia espaciotemporal y experiencial que no se remite al sujeto de la enunciación, como sí ocurre en los llamados “enunciados de realidad”. Dice Hamburger que el Yo de un enunciado se postula como el punto de referencia del contenido del enunciado; es decir, tanto el tiempo como el espacio y la experiencia se refieren a ese yo que enuncia. En el relato de ficción, sin embargo, el contenido no se refiere al Yo de la enunciación sino al Yo de la ficción. En narración heterodiegética la referencia no es al aquí y ahora, ni a la experiencia del narrador, sino a la de los personajes; la *deixis* de referencia no es, pues, *narratorial*, sino *figural* (cfr. Stanzel, 1986). Esto tiene importantes consecuencias para la significación temporal de un relato, porque aun cuando esté narrado en tercera persona, aun cuando la forma de narración sea retrospectiva y el sistema de tiempos verbales elegido sea el perfecto, el sentido temporal no es el pasado sino, en realidad, el *presente*. Este presente, sin embargo, no tiene valor temporal en relación al *narrador*; no es, en ese sentido, un verdadero presente, puesto que lo es sólo para el personaje, quien se constituye en la *deixis* de referencia espacial, temporal, cognitiva y de experiencia de lo narrado. Veamos un brevísimo pasaje de “La noche boca arriba”, de Cortázar.

Se puso a mirar el yeso del brazo, las poleas que tan cómodamente se lo sostenían en el aire (...) Distinguía *ahora* las formas de la sala, las treinta camas, los armarios con vitrinas. *Ya no debía* tener tanta fiebre, sentía fresca la cara. La ceja le dolía apenas, como un recuerdo. *Se vio* otra vez saliendo del hotel, sacando la moto. *¿Quién hubiera pensado que la cosa iba a acabar así?* (...) tenía la sensación de que ese hueco, esa nada, había durado una eternidad. *No, ni siquiera tiempo*, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas. El choque, el golpe brutal contra el pavimento. De todas maneras al salir del pozo negro había sentido casi un alivio (...) Y era raro. *Le preguntaría* alguna vez al médico de la oficina. *Ahora* volvía a ganarlo el sueño (...) Quizá pudiera descansar de veras (...) (El subrayado es mío).<sup>31</sup>

La lectura del fragmento citado pone en evidencia este curioso fenómeno de la temporalidad narrativa, pues, aunque narrado en pasado, la significación temporal es la de un verdadero presente ficcional, *el presente de la acción en proceso*, referido no al enunciador del relato sino a la conciencia *figural*; es decir, al personaje. A diferencia de narraciones de recuerdos, en las que la distancia temporal que separa la experiencia vivida del acto anamnésico es efectivamente significada por la alternancia entre el pasado de la experiencia y el presente de su narración como recuerdo, en este fragmento de “La noche boca arriba”, las formas de la sala que distingue el enfermo no son cosa del pasado, van apareciendo efectivamente, una a una. Aunque el narrador dice “distinguía”, la percepción pertenece al aquí y ahora de la conciencia del motociclista, y la pregunta al médico aún está en el futuro. Así, el tiempo verbal más que una marca de temporalidad es una marca de *narratividad*, y da pie a enunciados que en otras situaciones de comunicación efectiva, o en enunciados de realidad —como los llama Hamburger— serían aberrantes, como por ejemplo: “*Ahora* VOLVÍA a ganarlo el sueño”. Afirma Hamburger que “*la ficción épica es el único espacio cognitivo donde el Yo-Origen (la subjetividad) de una tercera persona puede representarse como tal*” (1986, 88). Este ingreso a la conciencia del otro es la marca

---

<sup>31</sup> Julio Cortázar, “La noche boca arriba” en *Final de juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1978, p. 163.



distintiva de la narrativa de ficción, y es por ello que “la ficcionalización *anula la significación temporal de las marcas de tiempo*” (p. 99). Al hacer del tiempo una experiencia ficcional y no una realidad significada por y para el enunciador, los tiempos verbales se convierten en algo neutro, un mero soporte material para la narración. Sólo en la narración homodiegética, especialmente cuando el presente de la locución entre en juego en la narración, el presente y el pasado tienen un valor temporal real, puesto que están referidos al “yo” que narra.

Estas son algunas de las paradojas que distinguen a la temporalidad de la narración de otras formas de enunciación: que no importa en qué tiempo estén narrados, los acontecimientos serán siempre presentes, aunque nada tengan que ver con el presente de quien narra ni con el presente del lector; que entre tiempo gramatical y tiempo narrativo se interpone la dimensión de un sistema de referencia que es puramente ficcional.

Luz Aurora Pimentel  
Universidad Nacional Autónoma de México

## Bibliografía

- Bal, Mieke. 1977. "Narration et focalisation", *Poétique* 29.
- . 1985. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Trans. Christine van Boheemen, Toronto, Buffalo & Londres : Toronto University Press.
- Banfield, Ann. 1973. "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech", *Foundations of Language*. Vol. 10, No. 1.
- Barthes, Roland. 1966. "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8.
- . 1970. *S/Z*. París : Seuil.
- Booth, Wayne C. 1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : The University of Chicago Press.
- . 1988. *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley : University of California Press.
- Bremond, Claude. 1966. "La logique des possibles narratifs", *Communications* 8.
- . 1973. *Logique du récit*. París: Seuil.
- Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Cohn, Dorrit. 1978. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness*. Princeton: Princeton University Press.
- Culler, Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- Eco, Umberto. 1981 [1979]. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Forster, E. M. 1927. *Aspects of the Novel*. Londres: Edward Arnold & Co.
- Genette, Gérard. 1969 [1966]. "Frontières du récit", *Figures II*. París: Seuil. (Pub. or. *Communications* 8).
- . 1972. "Discours du récit", *Figures III*. París: Seuil.
- . 1977. "Genres 'types', modes", *Poétique* 22.
- . 1983. *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- Greimas, A. J. 1976. *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*. París: Seuil.
- . 1979a. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette.
- Hamburguer, Käte. 1986 [1957/ 1968]. *Logique des genres littéraires*. Trad. Pierre Cadiot, [1957/ 1968], París: Seuil. (Pub. or. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart).
- Hamon, Philippe. 1972. "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique* 2.
- . 1977 [1972]. « Pour un statut sémiologique du personnage » en R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*. París: Seuil.
- . 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. París: Hachette.
- Iser, Wolfgang. 1974 [1972]. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore & Londres: The John Hopkins

- University Press.
- . 1978 [1976]. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore & Londres: The John Hopkins University Press.
- Metz, Christian. 1968. *Essais sur la signification au cinéma*. París: Klincksieck.
- Pimentel, L. A. 1986. “El espacio en el discurso narrativo: modos de proyección y de significación”, *Morphé* 1.
- . 1987. “Descripción y configuraciones descriptivas”, *Acta poética* 8.
- . 1990. *Metaphoric Narration. The Role of Metaphor in “A la recherche du temps perdu”*. Toronto, Buffalo & Londres: Toronto University Press.
- Prince, Gerald. 1973. “Introduction à l’étude du narrataire”, *Poétique* 14.
- . 1982. *Narratology*. La Haya: Mouton.
- Propp, Vladimir. 1965 [1928]. *Morphologie du conte*. París: Seuil.
- Ricoeur, Paul. 1981. “The Narrative Function”, *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge & Nueva York: Cambridge University Press.
- . 1983. *Temps et récit I*. París: Seuil.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 1976. “A Comprehensive Theoru of Narrative. Genette’s *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction”, *PTL* 1.
- . 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres & Nueva York: Methuen. (“New Accent” Series).
- Sánchez-Rey, Alfonso. 1991. *El lenguaje literario de la “Nueva Novela” hispánica*. Madrid: Editorial Mapfre.
- Scholes, Robert y Robert Kellogg. 1966. *The Nature of Narrative*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- Stanzel, Franz. 1984/ 1986 [1979/ 1982]. *A Theory of Narrative*. Trad. C. Goedsche, Cambridge: Cambridge University Press. (*Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht).
- Suleiman, Susan (ed.). 1980. *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- Tadie, Jean-Yves. 1987. *La critique littéraire au XXè siècle*. París: Belfond.
- Todorov, Tzvetan. 1966. “Les catégories du récit littéraire”, *Communications* 8.
- . 1967. *Littérature et signification*. París: Larousse.
- . 1968. “Qu’est-ce que le structuralisme?”, *Poétique* 2. París: Seuil.
- . 1971. *Poétique de la prose*. París: Seuil.
- . 1980. “Reading as Construction” en Suleiman.
- Uspensky, Boris. 1973. *A Poetics of Composition*. Trads. Valentina Zavarin y Susan Wittig, Berkeley y Londres: University of California Press.