UCLA
Mester

Title

Ficción, historia y autoridad: Juan José Millas y el narrador inconstante en Letra muerta

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/04t4k659

Journal

Mester, 22(1)

Author

Baah, Roberto Forns

Publication Date

1993

DOI

10.5070/M3221014235

Copyright Information

Copyright 1993 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Mester, Vol. xxii, No. 1 (Spring, 1993)

Ficción, historia y autoridad: Juan José Millás y el narrador inconstante en *Letra muerta*

> All of them [unreliable narrators] make stronger demands on the reader's power of inference than do reliable narrators.
>
> Wayne Booth

Es posible observar un doble proceso de interiorización y exteriorización en *Letra muerta*.[1] Por una parte, el texto se convierte en su propio objeto de discurso; habla de sí mismo, del proceso de su devenir y de su valor ontológico. Por otra parte, como si el autor implícito sospechara la insuficiencia de la hermenéutica de introversión, hace que el texto salga de sí mismo para completarse en la praxis extraliteraria, como la col, "encerrada en sí misma y abierta al mismo tiempo. . ." (Roig 100). Es entonces cuando el narrador pone en la picota a la Iglesia católica, y lo hace mediante su propia experiencia en un convento donde es seminarista.[2] Este maridaje de la ficción y la realidad extratextual, que para mí constituye una narrativa de emancipación (Downing 69)[3] o una purificación redentora (Argyros y Aline Flieger 54),[4] ha sido bautizado de metaficción historiográfica por Linda Hutcheon, quien lo considera también una de las características primordiales de la novela postmodernista (5).

El narrador en *Letra muerta* lleva a cabo una campaña de afeamiento destinada a desacreditar, primero, la institución religiosa que se encarga de su formación y, en segundo lugar, la obra literaria. Irónicamente, él mismo es objeto de mofa del autor implícito puesto que éste siembra su habla de errores y contradicciones. A consecuencia de ello, el mensaje que el narrador pretende comunicar al "público narrativo ideal"[5] se ve descalificado. El público narrativo autorial, aquel que recibe el relato como un mensaje ficticio de un autor (Rabinowitz 134), capta un mensaje contrario al que se dirige al público narrativo ideal. A continuación, me propongo verificar la in-

constancia del narrador y examinar cómo la falta de fiabilidad afecta el destino del discurso.

En 1961 Wayne Booth formuló la primera teoría del narrador inconstante al definir a éste como aquel que no sigue los valores y los propósitos del autor implícito. También observó que hay narradores fiables que de vez en cuando se someten a alguna ironía accidental, convirtiéndose así en narradores no fiables, en el sentido de ser potencialmente engañosos. Sin embargo, este tipo de ironía no es suficiente para que califiquemos de inconstante al narrador. Tampoco consiste la inconstancia simplemente en mentir, sino que el narrador ha de actuar inconscientemente, equivocarse, o creerse dueño de unas virtudes que el autor implícito le niega (158-59). Muchos críticos y teóricos han circulado esta formulación seminal en términos similares. Así, Seymour Chatman considera el narrador no fiable en estos términos:

> What makes a narrator unreliable is that his values diverge strikingly from that of the implied author's. That is, the rest of the narrative— "the norm of the work" —conflicts with the narrator's presentation, and we become suspicious of his sincerity or competence to tell the "true version."
>
> In "unreliable narration" the narrator's account is at odds with the implied reader's surmises about the story's real intentions. The story undermines the discourse. We conclude, by reading out between the lines, that the events and existents could not have been "like that," and so we hold the narrator suspect. Unreliable narration is thus an ironic form. (149, 233)

Por su parte, Félix Martínez Bonati afirma que "Sugerir ocasionalmente (con contradicciones o por la naturaleza de lo narrado) "errores" del narrador, incomprensión o deformación de los hechos que narra, es sutileza técnica del autor [implícito] que *presupone* [un] orden jerárquico-estructural. . ." (65). Dicha sutileza no es otra cosa que la ironía a la que se refieren Booth y Chatman. El narrador pierde la preeminencia lógica atribuible a su discurso porque cae en la falsedad. Entonces tomamos sus afirmaciones, generalizaciones, juicios universales y normas morales con reserva (Bonati 66).

El narrador en *Letra muerta* es objeto de una ironía propiciada por el autor implícito. Critica la Iglesia católica, que en el relato constituye el referente cultural extratextual, pero a su vez es regañado por el autor implícito. Subvierte la autoridad eclesiástica pero su propia autoridad es también cuestionada. Así, se crea un vacío de autoridad. Veamos primero cómo el narrador incapacita a los representantes de la Iglesia. Para empezar, ridiculiza al padre superior, la máxima autoridad del convento, porque

> su pierna derecha era notablemente más corta que la izquierda. La diferencia estaba subsanada, en lo que se refería a la longitud, con una enorme bota en la que parecía residir el centro de gravedad de su delgado cuerpo. (20)

Líneas adelante y con ocasión del arreglo del generador, el narrador homodiegético vuelve a recordarnos el

> ritmo desigual de su andadura, ya que no podía asentar con regularidad ambas pies en el suelo. Su cojera le imprimía al cuerpo un ritmo de péndulo invertido que parecía funcionar en contra de las leyes de gravedad. (31)

Además de estos defectos físicos, se describe al padre como la "imagen misma del diablo," de cuyos ojos salía una "espada flamígera" y cuyo cuerpo "contorsionaba como un poseso cada vez que intentaba levantar con su menguada pierna el peso de la bota" (111). Hay que añadir a este satanismo lujurioso el hecho de abusar sexualmente de los seminaristas. Alegamos tres datos apropósito. En primer lugar, cuando el narrador acude a la entrevista divisa un "bulto" que fue a esconderse tras los sacos de la ropa al advertir [su] presencia" (17). Más adelante llega a identificar el bulto con Jesús, quien se niega a explicarle por qué se escondía allí a aquellas horas. En segundo lugar, transcurren algunos minutos antes de que el padre le abra la puerta y, por último, cuando el narrador se sienta observa que el padre tenía desabrochado un botón de la sotana, a la altura del pecho (19). Aparte de cuestionar sus rasgos físicos y morales, el narrador socava la fe del padre al afirmar contundentemente que entre los miembros de la comunidad que creen en Dios, "desde luego, no se encuentra el padre superior" (73).

El padre Ramírez es también tildado de no creyente, aparte de ser calificado como epítome de la mezquindad (73). En cuanto al padre Cabrera, profesor y enfermero del convento, se le culpa de esconder una "botella de coñac bajo un montón de ropa interior a pesar de su temperamento desastrado" (60). Su diagnóstico de la enfermedad del narrador resulta erróneo, lo que pone en entredicho su competencia. El padre espiritual del narrador, Beniopa, es más descreído que Turis, el narrador seminarista, (87), conclusión a la que llega éste después de una larga charla con el padre, y la que es difícil de desmentir puesto que él mismo lo comprueba (106-8). Así, pues, uno por uno, el narrador estigmatiza a los representantes de la Iglesia y, por extensión, la Iglesia misma haciéndonos ver su hipocresía, su corrupción y su incompetencia. Es éste el mayor logro del hermano Turis, quien a los treinta y tres años nos comunica su larga convivencia con la comunidad religiosa. Como un resentido social, olvidado por la Organización terrorista por la que llega a conocer la comunidad religiosa y harto ya de los "efectos narcóticos de la vida conventual" (Sobejano 213), descarga su frustración y rencor en la comunidad religiosa. Quizás es por esta razón por la que sus juicios se ven obnubilados, pues su implicación en la historia es tan intensa que sus intereses personales atentan contra la objetividad del discurso. En efecto, crea un discurso que se contrasta con los propósitos del autor implícito, lo cual viene a decir, siguiendo a Martínez Bonati, que los momentos no apofánticos del narrador, a saber, los discursos interesados, no constitu-

yen una "imagen de mundo, sino [una] imagen del narrador, pues esos juicios generales se presentan y quedan como tales, como juicios, pensamiento. . . . Es la personalidad del narrador lo que se pone de manifiesto en estas frases . . . " (66). Veamos ahora en qué consiste la inconstancia del narrador.

Ante todo, quisiera distinguir dos grupos de generalizaciones que se desprenden del relato. El primer grupo tiene que ver con la historia en sí y el segundo se relaciona con la dimensión metaficticia del texto. Veamos algunos ejemplos de cada grupo. Hay un momento en la historia cuando el narrador sospecha que los curas son culpables de su hepatitis y nos habla de un complot para liquidarle

> poco a poco tras los sucesos de Madrid y [él] estaba en sus manos, condenado a comer comida envenenada y tomar unas pastillas destinadas a dosificar la progresión de una muerte lenta y terrible . . . (10)

En otra ocasión, habla de las "intenciones criminales de los curas" (109), a los que culpa por las cuatro o cinco inyecciones que el padre Cabrera le había puesto "una vez advertida la ineficacia de los antigripales convencionales; por tanto, era posible que el virus de la hepatitis . . . [le] hubiera sido inoculado intencionadamente" (103). Pero antes nos explica que "uno de los modos más comunes de contraer la hepatitis era a través de la aguja mal esterilizada de una inyección" (103). Pues bien, ya que la incompetencia del padre Cabrera quedó probada, por el error en el diagnóstico, el narrador aprovecha éste para crear la impresión de que posiblemente las agujas de las inyecciones estuvieran mal esterilizadas. Sin embargo, se trata sólo de una sospecha de la que el narrador saca conclusiones definitivas al hablar de las "intenciones criminales de los curas" (109). Además, uno se pregunta por qué el padre Cabrera ha de darle "antigripales convencionales" si tiene intención de liquidarle. Esto es porque su diagnóstico, afección gripal, corresponde con el medicamento que le prescribe, es decir, los antigripales convencionales. Por otra parte, el hecho de que hagan venir a otro médico nos hace dudar de las sospechas del narrador. Desde otra perspectiva, lo que dice acerca de la comida envenenada y"pastillas destinadas a dosificar la progresión de la muerte" es pura exageración (10).

Si examinamos el contexto en que habla de las "intenciones criminales de los curas" observaremos que no tiene justificación alguna. Después de los funerales de su madre, Turis regresa al convento donde cae enfermo de hepatitis. Un día le visitan dos padres para informarse de la herencia que probablemente ella le hubiera legado. Por esta razón, dice Turis que las sospechas que había albergado "respecto a las intenciones criminales de los curas . . . se vieron amargamente acrecentadas" (109). Es decir, que las intenciones criminales sólo pueden referirse al supuesto complot para aniquilar al narrador Turis. Aquí, el narrador cae en falsedad al sospechar que los cu-

ras desean su muerte para poder recaudar la herencia para la comunidad religiosa, porque él mismo había tomado los votos de pobreza de modo que no podía hacerse cargo de esos bienes, vivo o muerto, serán administrados por la Orden. Su juicio está de más, sobre todo si consideramos el hecho de que hacia el final del relato su condición se mejora bastante.

Otro elemento de la historia que nos hace dudar de la autoridad del narrador tiene que ver con el supuesto viaje de Seisdedos a Madrid. La certeza demostrada por el narrador por haber visto a Seisdedos no es compartida por el público narrativo autorial porque la evidencia aducida es insustancial; se basa en lo que vio a través del ojo de la cerradura:

> Después me agaché y observé lo que pude a través del ojo de la cerradura. Esperaba encontrar al cura que me presentaron José y el mecánico en ese mismo lugar, pero no lo vi entre los cuatro o cinco rostros que debatían alrededor de una mesa. Lo que vi era más alarmante, aunque ignoraba de qué peligro me podía avisar; en efecto, de espaldas a la puerta, justo en la línea del ojo de la cerradura, había una nuca conocida sobre unos hombros de movimientos familiares. Cuando esa cabeza giró a su izquierda para atender a las palabras de uno de los interlocutores, distinguí el perfil de Seisdedos. (122)

Un poco más adelante, afirma que la "figura más escuchada y en torno a la cual giraban los diferentes rostros era precisamente la de Seisdedos" (122). Sin embargo, después de esas afirmaciones tajantes, él mismo nos revela su inseguridad al respecto: "De otro lado, mi propia inseguridad me hacía dudar sobre la identidad de aquel perfil que sólo había visto fugazmente y en unas condiciones de notable incomodidad" (122). Obviamente, el narrador no es dueño de sí mismo, porque afirma algo sólo para negarlo líneas adelante, aunque sigue creyendo en su afirmación. A pesar de ello, lo fundamental es que sus reflexiones se basan en argumentos muy triviales, por ejemplo, cuando erige una lógica de identidad en datos como el de la nuca y los gestos de la persona. Por otra parte, el subsiguiente enfrentamiento con Seisdedos, cuando le pregunta si tuvo un buen viaje, no comprueba nada puesto que la respuesta que éste le da puede calificarse de todo menos clara: "Hay un tiempo para recibir información, un tiempo para elaborarla y otro para producir la respuesta precisa. Ud. está en el primero de ellos. No se adelante, hermano" (125). Si bien su respuesta confirma algo, hay todavía datos que nos harían dudar de su veracidad. En primer lugar, no se puede confiar en Seisdedos porque es un mentiroso (39-42). Luego, Turis nos informa que según los términos del pacto firmado entre la Orden y Seisdedos, éste "no podía salir jamás de aquel lugar ni comunicarse por carta u otro medio con familiares o personas amigas. Debería ser dado como desaparecido o, alternativamente, ser denunciado como desertor, prófugo y sacrílego" (42).

A base de lo anterior, se puede concluir que las certidumbres del narra-

dor son engañosas por haberse fundamentado en datos no comprobables. En efecto, no se le puede atribuir validez a su discurso. Tomamos su discurso como tomaríamos el de los personajes, con reserva. El autor implícito y el público narrativo autorial se distancian de él mediante la ironía. Su autoridad es subvertida de la misma manera que él atenta contra la autoridad de la comunidad religiosa.

El segundo grupo de generalizaciones, como hemos visto, se refiere al componente metaficticio del discurso, donde también nos dan la oportunidad para cuestionar la autoridad del narrador.[6] En ocasiones, el narrador admite la ontología ficticia de la obra literaria: "Comprendo que estoy a punto de saltar del terreno de lo imaginario (en el que he permanecido casi toda mi vida) al de la batalla de lo real" (75). No obstante, advertimos, por el uso de "casi," que pretende tener también una ontología real histórica, pretensión que vuelve a tomar líneas adelante:

> Con esta precisón quiero decir que una cosa es mi vida y otra esta letra . . . Y puesto que parece que tengo que elegir entre ser fiel a mi vida o ser fiel a esta letra, elijo la segunda de ambas lealtades. (128)

Huelga decir que el público narrativo autorial sabe que no tiene vida fuera de la "letra," que su vida y la escritura están inextricablemente unidas.

En otro momento, el narrador-protagonista se pregunta por qué a veces se contenta con la "simple descripción de un suceso" mientras en otras piensa que "dicha descripción no está completa sin el añadido de una reflexión" (76). Luego, él mismo llega a esta conclusión:

> [H]abiendo tenido un temperamento bastante reflexivo durante toda mi vida, no he conseguido nunca sin embargo plegar mi conducta a esta clase de carácter. Tengo la impresión de estar resultando algo confuso, pero no por eso dejo de hablar de mí o de lo que me pasa. Lo que quería decir es que yo o bien actúo o bien reflexiono; lo que me resulta difícil es hacer las dos cosas al mismo tiempo. (76)

Pero esto es precisamente lo que ha venido haciendo en su discurso, alternando lo narrativo-descriptivo con lo reflexivo. Por lo tanto, no nos extraña que él mismo se haya enterado de "estar resultando algo confuso".

Otras veces, el narrador crea la impresión de que el libro que está escribiendo, y que coincide con la novela que leemos, no tiene destinatario: "No sé a quién me dirijo; es difícil saberlo desde esta habitación cuyas ventanas no dan a ningún sitio transitable" (12); y, "No lo recuerdo, pues, ni ganas, y advierto a quien me oiga que estoy aprendiendo a aplicar criterios selectivos al conjunto de años que comprende y cifra toda mi existencia anterior hasta este punto" (127). No obstante, él mismo deja huellas que puedan caracterizar a un narratario conocido: "Allí me esperaban tres figuras, tres

formas exteriores de otros cuerpos, si se me permite decirlo así, pues no distinguí ni la intención de sus miradas . . ." (33). El hecho mismo de pedir permiso presupone que existe alguien a quien se dirige, algún destinatario cuyos valores y susceptibilidades lingüístico-morales se dejan percibir; en este caso, alguien a quien se respeta (Gerald Prince 15). De todas formas, Genette nos ayuda a ver que el narrador puede pretender no dirigirse a nadie pero todo discurso narrativo está necesariamente dirigido a alguien y conlleva siempre una súplica al receptor debajo de la superficie (260).

Desde otro punto de vista, el narrador pretende hacernos creer que la obra literaria no tiene ningún valor porque es "letra muerta," "papel mojado," "texto sin futuro," y "una locura" (81). No obstante, junto a estas desvaloraciones, nos brinda reflexiones que de una forma u otra puedan definir la finalidad del discurso literario. Ante todo, sugiere que lo que escribe podría considerarse como un "certificado de vida," como una "fe de vida" (76). La escritura viene a ser una prolongación de su ser y de su existir, un vehículo de perpetuación. Luego, sugiere que la escritura le ofrece una "satisfacción vanidosa y autocomplaciente" (49). Es más, escribir es "recobrar ese sentido progresivo de la existencia" (95), es ordenar los hechos (98) o bien convertir la memoria en conciencia. Además, escribir es crear algo concreto, "edificar la imagen de un sujeto que tiene al menos la virtud de resultar verosímil" (98). Todas estas reflexiones, que llamaríamos pseudo-afirmativas puesto que carecen de la certidumbre y la contundencia características de las negaciones del narrador, sugieren que la obra literaria no es una letra muerta ni un papel mojado, ni siquiera un texto sin futuro, sino más bien una letra potencialmente viva, un papel impregnado de vida y artificio, un objeto de belleza que por encima es capaz de satisfacer las necesidades de aquel que se encuentra en la situación del narrador, encerrado éste en una celda conventual sin ningún otro paradero, un joven frustrado que se conforma con la vida conventual porque no le queda otra solución, como él mismonos dice: "Evoqué el seminario, sus pasillos, sus sombras, Jesús, la letra muerta. . . Me parecía todo tan protector, tan adecuado a mis intereses más profundos que tuve un movimiento de terror al pensar que pudieran arrojarme de allí a las tinieblas exteriores" (116). Además, el texto literario está lleno de futuro, no sólo porque tiene un destinatario, sino también porque caerá en manos de algún lector, como, por ejemplo, el lector hipotético que el narrador mismo imagina (73). Este proceso de afirmar las cosas a medias, en contraposición con las negaciones tajantes, es parte de la estrategia irónica del autor implícito para desafiar la autoridad del narrador. La ironía sirve de titiritero que manipula al narrador-títere. La superficie textual, representada por el narrador, proyecta una hermenéutica de negatividad; debajo de la superficie, el autor implícito conjura una hermenéutica de afirmación.[7]

Creo haber demostrado que el narrador en *Letra muerta* es poco confiable y que por lo tanto no merece la atribuición espontánea que tradicional-

mente se otorga al discurso del narrador. No obstante, hay que señalar que la inconstancia del narrador no invalida todo el discurso; más bien sólo los momentos del habla que implican datos contradictorios son invalidados. Su autoridad es cuestionada pero no destruída; lo que tradicionalmente se considera firme, estable y sagrado se convierte ahora en algo resbaladizo, inestable y desacralizado. Tanto la autoridad narrativa como la autoridad eclesiástica pierden cierta credibilidad.

Examinemos ahora los efectos del carácter inconstante del narrador-protagonista en el discurso. Ante todo, supone una mayor colaboración por parte del lector a quien incumbe buscar la versión verdadera de la historia y las verdaderas intenciones del autor implícito (Chatman 149). Por no estar implicado en el relato, el público narrativo autorial está mejor dotado objetivamente para poder dar la versión verdadera de la historia. El texto se le presenta con un número indeterminado de pistas falsas y es su responsabilidad localizarlas y colmarlas. Viene a ser un co-autor, un complemento del autor implícito. Ocurre, pues, un traslado de autoridad, del narrador al público narrativo autorial. Sin embargo, debemos tener en cuenta que no se trata de un traslado absoluto porque el narrador todavía detenta cierto poder. Por lo tanto, lo que tenemos es más bien un contrarresto de poder, un equilibrar de la autoridad narrativa entre el autor implícito, el narrador y el público narrativo autorial. Es ésta una especie de emancipación narrativa en el sentido de que el arte de narrar se libera del peso tradicional del narrador omnisciente, que lo sabe todo y que no se equivoca. Limitar la autoridad del narrador es dotar el texto de un carácter *scriptible*, es abrir el texto a múltiples lecturas, junto con su condición originaria de *lisible*, para usar la terminología de Barthes. De hecho, uno de los aciertos de Juan José Millás es el haber conseguido que una obra tan transparente como *Letra muerta* esté a la vez saturada de híatos de indeterminación, o lagunas semánticas que el lector debe llenar (Iser 24).

Si la idea del equilibrio de autoridad constituye una emancipación narrativa, así debemos entender el maridaje entre los autocomentarios novelísticos, que hemos denominado el proceso de interiorización, y la historia, que antes identificamos con el proceso de exteriorización. El narrador cuestiona la autoridad eclesiástica, pero como hemos visto, su autoridad dista de ser perfecta. Es decir, a través de su ignorancia el autor implícito funde lo puramente literario y el referente extratextual histórico. Acusa a la Iglesia católica de oportunista y esclavizante porque aprovecha la desgracia de Seisdesos y Turis para encerrarlos en el convento. Así, la Iglesia deja de ser un instrumento de liberación, pierde su función tradicional de consoladora de los desgraciados y se convierte en un instrumento de opresión, al menos efímeramente, porque el conjunto discursivo también demuestra que la Iglesia es un refugio protector para los desesperados, tales como Turis y Seisdedos. Por otra parte, Millás disipa toda pretensión de que la obra literaria sea inútil o que no tenga ningún destinatario. Es más, al unir la reali-

dad extratextual y lo literario en el mismo espacio verbal crea un equilibrio de contenido novelesco de manera que la novela se libere de dos vicios: orientarse sólo hacia lo puramente histórico-social o hacia lo puramente narcisista. Es esto lo que también denomino la emancipación narrativa o la purificación redentora, pues la novela se deshace de los yugos tradicionales para lanzarse hacia nuevos derroteros. Junto con Juan y Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaite, Montserrat Roig, Gonzalo Torrente Ballester, Rosa Montero y demás novelistas, Juan José Millás sugiere que el discurso literario puede alcanzar la suficiencia sólo cuando se comprometa con la realidad histórica. Entendido así, el título de la novela no podría ser más irónico.

Robert Baah
University of Southern California

NOTAS

1. Todas las citas textuales se toman de *Letra muerta*, Madrid: Ediciones Alfaguara, 1984. Las correspondientes páginas se ponen entre paréntesis al final de cada cita.

2. El narrador estudia para sacerdote no porque tenga vocación para ello, sino porque es la única alternativa en la sociedad en que vive, donde, por falta de empleo, la juventud busca refugio en los seminarios. Teniendo en cuenta que la acción narrativa se desarrolla en los alrededores de Madrid durante la época postfranquista, es posible conjeturar que la situación histórico-social inscrita en la novela es la de una España contemporánea que ofrece pocas oportunidades de empleo para su juventud.

3. Utilizo el término "narrativa de emancipación" libremente. Downing lo usa en relación con la narrativa que privilegia la experiencia política sobre la especulación filosófica. El sentido que le atribuyo es principalmente el de una narrativa que se libra de lo puramente socio-histórico o lo esencialmente metaficticio para poder fusionar ambos. Es decir, una narrativa que no se agota única y exclusivamente en el placer narcisista, sino que a la vez que tematiza conscientemente el proceso de su devenir se orienta hacia la realidad extratextual. Por lo tanto, se emancipa del peligro de ser una narrativa que no se interesa en la realidad socio-cultural.

4. Argyros y Flieger citan el concepto "purificación redentora" a propósito de la crítica estética de Hartman que se opone a la tradición representada por Matthew Arnold. De nuevo, utilizo el término fuera de su contexto original para referirme a la mezcla de lo histórico y lo metaficticio. La novela se purifica, o se redime de la tendencia deshumanizante al converger a los referentes social y literario. En este sentido, el concepto "purificación redentora" es sinónimo con el de la "narrativa de emancipación".

5. Peter Rabinowitz usa este término para designar al público que acepta el discurso del narrador tal y como es, es decir, sin ninguna crítica. Identifica tres públicos más: el actual, el autorial y el narrativo. Este último se refiere al público que toma la obra como una

comunicación del narrador. En realidad, el público actual, como observa Culler en *On Deconstruction* (34-5), puede combinar los papeles de público autorial, narrativo e incluso el de narrativo ideal. Prefiero usar la terminología de Rabinowitz en lugar del "lector implícito" de Iser porque el proceso de lectura normalmente combina todos estos papeles.

6. Por componente metaficticio, nos referimos a la parte del discurso narrativo que se ocupa conscientemente de la literatura misma, de cómo se gestiona, de su ontología y, cuando corresponda, del proceso de su lectura.

7. El conflicto entre el "narrador" y el "autor implícito" no es un fenómeno nuevo en la novela española. Por ejemplo, está presente en *Don Quijote*, *Misericordia*, *Niebla* y *La cólera de Aquiles*.

OBRAS CITADAS

Argyros, Alexander et al. "Hartman's Contagious Orbit: Reassessing Aesthetic Criticism." *Diacritics* 17.1 (Spring 1987): 52-69.

Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. R. Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

Chatman, Seymour B. *Story and Discourse: Narrative structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1978.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.

Downing, David B. "Deconstruction's Scruples: The Politics of Enlightened Critique." *Diacritics* 17.3 (Fall 1987): 66-81.

Genette, Gérald. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Iser, Wolfang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Martínez Bonati, Felix. *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983.

Millás, Juan José. *Letra muerta*. Madrid: Ediciones Alfagura, 1984.

Prince, Gérald. "Introduction to the Study of the Narratee." *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-structuralism*, ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980. 7-25.

Rabinowitz, Peter. "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences." *Critical Inquiry* 4 (1977): 121-142.

Roig, Montserrat. *La ópera cotidiana*. Madrid: Planeta, 1983.

Sobejano, Gonzalo. "Juan José Millás, fabulador de la extrañeza." *Nuevos y Novísimos: algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los 60*. Boulder: The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987. 195-214.