

El autor implícito y el narrador no fiable

—según nuestro punto de vista

José Ángel García Landa

Universidad de Zaragoza

<http://www.garcialanda.net>

garciala@unizar.es

Expondré mi punto de vista sobre dos figuras textuales estrechamente relacionadas en la ficción narrativa: el autor implícito y el narrador no fiable. Son dos conceptos narratológicos que surgieron en cierto modo a la par asociados a la obra de Wayne Booth, y que han tenido suertes diferentes en narratología: el autor implícito se bate en retirada en tanto que concepto teórico—con frecuencia se le suprime teóricamente o se le menciona de pasada de modo vergonzante—en tanto que el narrador no fiable, el que podría ser el malo de la historia, adquiere un protagonismo casi imperialista, aun a costa del que podría parecer su correlativo necesario. Con alguna nota histórica intentaré mostrar que no es tan fácil librarse del autor implícito—y reiteraré su necesidad para una definición adecuada del narrador no fiable.

1. Explicitando al autor implícito

El autor implícito de una obra literaria es el autor *textualizado*, es decir, la imagen del autor que proyecta una obra determinada, o la que se trasluce a través de la lectura de la obra, a partir de sus juicios intelectuales, éticos, posicionamientos frente a los

personajes y acciones, construcción de la trama, presuposiciones que deducimos del texto, etc. El concepto lo difundió Wayne Booth, en *The Rhetoric of Fiction* (1961) pero como veremos algo apunta al respecto Hegel, un siglo y medio antes, amén de otros autores. En mi libro sobre narración (1998) le dediqué una sección, a él y a su correlato el lector implícito: "[Autor textual, obra, lector textual.](#)"

En estos párrafos introduce Booth a este "segundo yo" o versión textual del autor, en el capítulo 3 de *The Rhetoric of Fiction*:

"El autor cuando escribe debería ser como el lector ideal descrito por Hume en 'The Standard of Taste', que, para reducir las distorsiones producidas por el prejuicio, se considera como un 'hombre en general' y olvida, si es posible, su 'ser individual' y sus 'circunstancias peculiares'. Ponerlo de este modo, sin embargo, es subestimar la importancia de la individualidad del autor. Al escribir, no crea simplemente un 'hombre en general' ideal, impersonal, sino una versión implícita de 'sí mismo' que es diferente de los autores implícitos que encontramos en las obras de otros hombres. A algunos novelistas les ha parecido, de hecho, que estaban descubriéndose o creándose a sí mismos mientras escribían. Como dice Jessamyn West, a veces es 'sólo escribiendo la historia como el novelista puede descubrir—no su historia, sino su escritor, el escriba oficial, por así decirlo, para esa narración'. Ya sea que llamemos a este autor implícito un 'escriba oficial' o adoptemos el término recientemente revivido por Kathleen Tillotson—el 'segundo yo' del autor—está claro que la imagen que el lector obtiene de esta presencia es uno de los efectos más importantes del autor. Por impersonal que intente ser, su lector inevitablemente construirá una imagen del escriba oficial que escribe de esta manera—y naturalmente ese escriba oficial nunca será neutral hacia todos los valores. Nuestras reacciones a sus diversos compromisos, secretos o explícitos, ayudarán a determinar nuestra respuesta a la obra. El papel del lector en esta relación debo reservarlo para el capítulo v.

Nuestro problema actual es la intrincada relación entre el llamado autor real con sus varias versiones oficiales de sí mismo." (*The Rhetoric of Fiction* 70-71, traducción mía)

En una nota remite Booth al concepto de Kathleen Tillotson, en *El relato y el narrador* (*The Tale and the Teller*, Londres, 1959), que a su vez tomó el concepto de Edward Dowden:

"Escribiendo sobre George Eliot en 1877, Dowden dijo que la forma que más persiste en la mente después de leer sus novelas no es ninguno de los personajes, sino 'alguien que, si no es la auténtica George Eliot, es ese segundo yo que escribe sus libros, y vive y habla a través de ellos'. El 'segundo yo', continúa, es 'más sustancial que ninguna mera personalidad humana', y tiene 'menos reservas'; mientras que 'tras él, acecha muy satisfecho el verdadero yo histórico, a salvo de observaciones y críticas impertinentes'" (Tillotson, pág. 22).

De hecho, en este caso la oposición entre autor real (Marian Evans) y autor implícito (George Eliot) está particularmente clara—aunque como sugería Booth habrá diferentes George Eliots en cada novela de Marian Evans, y sin duda también distintas Marian Evans. También remite Booth en otro punto (p. 151) al artículo de Patrick Cruttwell "Makers and Persons" (1959-60) que analiza complejas relaciones entre los autores reales y las personalidades que proyectan al escribir. Continúa así Booth:

"Debemos decir sus varias versiones, porque independientemente de lo sincero que pueda intentar ser un autor, sus diferentes obras implicarán diferentes versiones, diferentes combinaciones ideales de normas. Igual que las cartas personales de uno implican diferentes versiones de uno mismo, según las diferentes relaciones con cada correspondiente y el

propósito de cada carta, de la misma manera el escritor se presenta con un aire distinto dependiendo de las necesidades de obras específicas.

Estas diferencias son muy evidentes cuando al segundo yo se le da un papel explícito, un papel de hablante en la historia. Cuando Fielding comenta, nos proporciona evidencia explícita de un proceso de modificación de una obra a otra; no hay emerge una única versión de Fielding de la lectura de la satírica *Jonathan Wild*, de las dos grandes 'épicas cómicas en prosa', *Joseph Andrews* y *Tom Jones*, y de ese problemático híbrido, *Amelia*. Hay muchas similitudes entre ellos, naturalmente; todos los autores implícitos valoran la benevolencia y la generosidad; todos ellos deploran la brutalidad egoísta. En estos y otros muchos particulares son indistinguibles de la mayoría de los autores implícitos de la mayor parte de las obras significativas hasta nuestro propio siglo. Pero cuando descendemos de este nivel de generalidad para examinar la ordenación particular de valores en cada novela, encontramos gran variedad. El autor de *Jonathan Wild* está por implicación muy preocupado por los asuntos públicos y con los efectos de la ambición descontrolada en los 'grandes hombres' que llegan al poder en el mundo. Si tuviésemos sólo ésta novela de Fielding, inferiríamos de ella que en su vida real estaba mucho más obsesivamente centrado en su papel de magistrado y de reformador de la moral pública, más de lo que hace pensar el autor de *Joseph Andrews* o de *Tom Jones*—por no decir nada de *Shamela* (¡qué inferiríamos sobre Fielding si nunca hubiese escrito otra cosa que *Shamela!*). Por otra parte, el autor que nos saluda en la página uno de *Amelia* no tiene nada de ese aire bromista combinado con una magnífica despreocupación que encontramos desde el principio en *Joseph Andrews* y *Tom Jones*. Supongamos que Fielding no hubiese escrito nunca otra cosa que *Amelia*, llena como está del tipo de comentario que encontramos al principio:

Los diversos accidentes que acontecen a una muy excelente pareja, después de su unión en el estado matrimonial, serán el asunto de la historia que sigue. Las penalidades que hubieron de vadear fueron algunas de ellas tan exquisitas, y los incidentes a que dieron lugar tan extraordinarios, que parecieron requerir no sólo la más extremada malicia,

sino la más extremada invención, que jamás la superstición haya atribuído a la Fortuna: aunque, si acaso algún ser de esa naturaleza se interfirió en el asunto, o incluso si de hecho existe algún ser tal en el universo, es una cuestión que en absoluto pretendo resolver de modo afirmativo.

¿Podríamos acaso inferir de esto al Fielding de las obras anteriores? Aunque el autor de *Amelia* todavía puede permitirse chistes e ironías ocasionalmente, su aire general de solemnidad sentenciosa está estrictamente a tono con los efectos muy especiales que son propios de la obra en su conjunto. Nuestra imagen de él se construye, claro, sólo en parte por el comentario explícito del narrador; se deriva todavía más a partir del tipo de relato que elige contar. Pero el comentario hace explícita para nosotros una relación que se halla presente en toda narrativa de ficción, aunque pueda pasarse por alto en la narrativa de ficción sin comentario.

Es un hecho curioso que no tenemos términos para designar ni este 'segundo yo' creado ni la relación que establecemos con él. Ninguno de nuestros términos para varios aspectos del narrador es adecuado del todo. 'Persona', 'máscara', y 'narrador' se usan a veces, pero más comúnmente se refieren al hablante de la obra que es después de todo sólo uno de los elementos creados por el autor implícito y que puede estar separado de él por amplias ironías. 'Narrador' normalmente se interpreta como el 'yo' de una obra, pero el 'yo' rara vez o nunca coincide con la imagen implícita del artista." (*The Rhetoric of Fiction* 71-73)

A continuación Booth explica que con el término "autor implícito" pretende incluir cuestiones tan amplias como el "estilo" o "técnica" (en el sentido más comprensivo) de una obra. "Convención" quizá también le sirviese: pues la discusión del autor implícito, a veces artificialmente aislada de estas cuestiones de roles discursivos, convenciones comunicativas, y convenciones genéricas, a veces se ha convertido en objeto de abstrusas disputas narratológicas— cuando el término de Booth es más amplio e intuitivo y por supuesto trasciende a la narratología: se refiere al discurso literario

en general como un discurso que permite la expresión personal, pero dentro de ciertas convenciones. Sería útil, por tanto, entroncar la discusión sobre el autor implícito con parámetros de articulación de la subjetividad más amplios, como son los roles sociales estudiados por la sociología interaccional de Erving Goffman y otros. (Ver por ejemplo su concepción dramaturgica de las relaciones sociales, en [*La presentación del yo en la vida cotidiana*](#), y mi nota al respecto en "Actuaciones"). Por otra parte, en la discusión de la poesía lírica la cuestión de la autoría se plantea de otra manera que en la ficción narrativa, y es útil relacionarlas y ver su terreno común. El poeta que habla en los poemas no hace propiamente ficción—y sin embargo asume una voz especial, a la vez convencional y construida, pero personal dentro de esa convención, lo que llamamos propiamente "el poeta", frente al autor que se presenta en otros contextos, hablando en la radio o conversando mientras firma libros. De esta distancia entre el hombre de los contextos cotidianos y el hombre que habla en verso se es muy consciente de modo intuitivo—hasta tal punto que de ahí deriva en parte la noción popular de que la poesía "es artificial" o que los poetas "mienten" o que dicen cosas "poéticas". En suma, la distinción entre el autor que gestiona los aledaños su oficio literario, o va a al supermercado, o es tío de alguien, etc., y el autor que habla en la obra, es muy intuitiva y bien conocida para la gente con un mínimo de reflexión. Es extraño quizá como dice Booth que no haya un término separado, pero precisamente esa continuidad que hay en común entre el rol de autor y otros roles discursivos o interaccionales evita que fragmentemos a una persona demasiado estrictamente entre "autor implícito" y "autor físico"—también es autor implícito, sólo que en otros géneros discursivos, de sus

instancias a las autoridades, o de albaranes, telegramas y listas de la compra.

En ese sentido, la discusión sobre el autor implícito se difumina y se remonta a los orígenes de la crítica literaria—por ejemplo al diálogo platónico *Ion*, en el que el rapsoda Ion habla evidentemente de manera distinta cuando recita y cuando dialoga con Sócrates, y adopta de hecho otra personalidad: es poseído por las musas, cuando recita sus poemas, y está fuera de sí (es decir, fuera de su yo cotidiano). Es decir, gran parte de la conversación crítica sobre convenciones, estilo, el ser propio de la poesía, el lenguaje del poeta, etc... es a un determinado nivel, ya, una conversación sobre *el autor implícito, avant la lettre*. Lo que hace Booth, siguiendo a Dowden, Tillotson y otros es *explicitar* esa dimensión del discurso literario, delimitar el concepto de modo útil y clarificador.

Pero, yendo más atrás en la historia del concepto de autor implícito, quiero recordar una teorización temprana de esta cuestión, una concepción del autor implícito, *avant la lettre*, en tanto que sujeto textual, tal como la fórmula de modo magistral Hegel en *La Fenomenología del Espíritu*. Ciento cincuenta años antes de Booth—aunque no está el concepto tan claramente delimitado, pues no se refiere específicamente a la literatura, y de hecho adolece de cierta vaguedad (*cierta vaguedad* podría ser una manera político-filosóficamente correcta de referirnos al nebuloso estilo de especulación abstracta de Hegel en la *Fenomenología* en su conjunto). En un punto está hablando de la intervención de la consciencia en la arena pública—lo que podríamos llamar la actuación discursiva del sujeto en la esfera política, y de la forma que adopta en una determinada fase de la cultura, que podríamos

identificar con el desarrollo de la subjetividad individualista en el seno de un estado político autoritario. (Es una caracterización muy vaga, a su vez; en la *Fenomenología* parece identificarse con la era de la modernidad temprana de los siglos XVII-XVIII, aunque fechas no hay en esta obra—y sin embargo esta misma relación del sujeto al poder y al discurso público parece que podría darse en otros ámbitos, como por ejemplo en algunos momentos del Imperio romano). Empezamos con una caracterización del poder político en la que la figura de la consciencia que ocupa a Hegel es la del *vasallo activo* que da voz a los intereses del estado en forma de consejo, y hace hablar así por su boca a un bien común que no tiene consciencia propia al margen de la ley, o a una dimensión del sujeto que se ha alienado en el Estado. (Es curioso, por cierto, lo mucho que recuerda Hegel en algunos momentos a los análisis del discurso de Foucault en sus escritos sobre la parrhesía, en *Fearless Speech*—o quizá deberíamos decir Foucault a Hegel, claro está). Traduzco de la versión de A.V. Miller / J. N. Findlay:

"§505. Mediante esta alienación, sin embargo, el poder estatal no es una consciencia de sí que se conozca a sí misma en tanto que poder estatal. Es sólo su *ley*, o su *en sí mismo*, lo que tiene autoridad; no tiene todavía una *voluntad particular*. Puesto que la consciencia subjetiva que sirve al poder estatal todavía no ha renunciado a su propio puro ser personal, para convertirlo en el principio activo del poder estatal; sólo le ha dado a ese poder su mera existencia, sólo le ha sacrificado su propia *existencia externa* a ese poder, no su *ser intrínseco*. Esta autoconsciencia se considera que está en conformidad con la *esencia* y se reconoce en tanto que es lo que es *intrínsecamente*. En ella los otros encuentran la propia esencia de ellos ejemplificada, pero no su propio ser-para-sí (de ellos)—encuentran el pensamiento de ellos, o la pura consciencia, realizado, pero no su individualidad. Por tanto posee autoridad en sus pensamientos y

recibe *honor*. Es el vasallo *activo* el que asume un papel activo en pro del poder estatal en la medida en que este último no es una voluntad personal, sino una voluntad *esencial*; el vasallo que se sabe a sí mismo estimado sólo en tanto que goza de ese *honor*, en la imagen *esencial* que él tiene en la opinión general, no en la *gratitud* que le manifieste algún sujeto individual, puesto que él no ha ayudado a ese individuo a gratificar su *ser para sí mismo*. Su discurso, si se pusiese en relación al poder estatal que todavía no se ha hecho real, tomaría la forma del *consejo*, impartido para el bien general.

§506. Al poder estatal, por tanto, todavía le falta una voluntad con la cual oponerse al consejo, y el poder de decidir cuál de las diferentes opiniones es la mejor para el bien general. No es todavía un *gobierno*, y por tanto no es todavía verdaderamente un poder estatal efectivo. El *ser-para-sí*, la *voluntad*, que puesto que la voluntad no ha sido sacrificada, es el espíritu interno, separado, de las diferentes clases y 'estados' (esto a pesar de su parloteo acerca del 'bien común'), se reserva para sí lo que le conviene a sus *propios* intereses, y tiene tendencia a convertir este parloteo acerca del bien común en un sustituto de la acción. El sacrificio de la existencia que se da al servicio del estado es de hecho completo cuando llega hasta el extremo de la muerte; pero el riesgo de muerte al cual sobrevive el individuo le deja con una existencia definida y por tanto con *un interés propio particular*, y esto hace que su consejo acerca de lo que es mejor para el bien general sea ambiguo y se preste a sospechas. Quiere decir que de hecho ha reservado su propia opinión y su propia voluntad particular frente al poder del estado. Su conducta, por tanto, entra en conflicto con los intereses del estado y es característica de la consciencia innoble que siempre está al borde de la rebeldía.

§507. Esta contradicción que debe resolver el ser-para-sí, la de la disparidad entre el *ser-para-sí* y el poder estatal, se hace a la vez presente de la manera que sigue. Esa renuncia a la existencia, cuando es completa, como en la muerte, es simplemente una renuncia, no retorna a la consciencia; la consciencia no sobrevive a la renuncia, no está *en y para*

sí misma, sino que meramente pasa a su opuesto sin reconciliación. Por consiguiente, el auténtico sacrificio del *ser-para-sí* es únicamente aquél en el cual se entrega tan completamente como en la muerte, pero sin embargo en esta renuncia se conserva a sí mismo. Así se vuelve efectivamente lo que es en sí mismo, se vuelve la unidad idéntica de sí mismo y de su yo opuesto. El Espíritu interno separado, el sujeto personal como tal, habiéndose expuesto y habiendo renunciado a sí mismo, eleva a la vez al poder estatal a la posición de tener una identidad personal propia. Sin esta renuncia a la personalidad, los actos de honor, las acciones de la consciencia noble, y los consejos basados en su penetración intelectual mantendrían la ambigüedad que posee esa reserva privada de intenciones particulares y de voluntad personal."

En lo que precede, Hegel ha especificado el "desdoblamiento" del sujeto que se produce en tanto que éste renuncia a expresar sus propios intereses y se convierte en portavoz de los intereses políticos colectivos, del "bien general". Como vemos, se prepara el terreno para que ese discurso sobre el bien general se presente de una manera un tanto desvinculada de la personalidad cotidiana o "interesada" de su autor—y por tanto ese discurso puede aparecer ya sea anónimamente, como un discurso autónomo, pseudónimamente, o bajo el nombre del propio autor, con el riesgo que supone el hacer al sujeto individual garante de la respetabilidad del discurso. Puede presentarse el autor como probo ciudadano, o como académico y miembro de una institución prestigiosa, o amparado bajo la dedicatoria a un personaje de respetabilidad pública indiscutible. En el siguiente párrafo, Hegel recalca en todo caso la importancia de que el discurso político del sujeto se presenta en tanto que lenguaje, separado del cuerpo y presencia física del propio sujeto—o, podríamos decir, separando al autor implícito o autor textual del autor de carne y hueso que ha juntado

efectivamente las letras. Se refiere, evidentemente, a un discurso escrito—la mejor manera de "renunciar a estar presente" y a la vez "estar presente".

§508. Pero la alienación tiene lugar únicamente en el *lenguaje o discurso*, que aparece aquí con su significación característica. En el mundo del orden ético, en la *ley* y en el *mando*, y en el mundo efectivo, en el mero *consejo*, el lenguaje tiene la *esencia* de su contenido y es la forma de ese contenido; pero aquí tiene por contenido la forma misma, la forma que el lenguaje mismo es, y tiene autoridad en tanto que *lenguaje o discurso*. Es el poder del habla, en tanto que es lo que lleva a cabo lo que hay que llevar a cabo. Porque es la *existencia real* del puro sujeto como sujeto; en el lenguaje, la consciencia de sí, *en tanto que individualidad independiente separada*, llega como tal a la existencia, de forma que existe *para otros*. De otro modo el "yo", este *puro "yo"*, es inexistente, no está allí; en cualquier otra expresión está inmerso en la realidad, y está en una forma de la que puede retirarse a sí mismo; se refleja a sí mismo a partir de su acción, además de su expresión fisiognómica, y se disocia a sí mismo de una existencia tan imperfecta, en la que siempre hay a la vez demasiado y demasiado poco, haciendo que quede atrás sin vida. El lenguaje o discurso, sin embargo, lo contiene en su pureza, sólo él expresa al "yo", al "yo" mismo. Esta *existencia real* del "yo" es, en tanto que existencia real, una objetividad que tiene la naturaleza auténtica del "yo". El "yo" es este "yo" particular—pero igualmente el "yo" *universal*; su manifestación es asimismo a la vez la externalización y la desaparición de *este "yo"* particular, y como resultado de esto, el "yo" permanece en su universalidad. El "yo" que se enuncia a sí mismo es *oído o percibido*; es una infección en la cual ha pasado inmediatamente a formar una unidad con aquéllos para quienes es una existencia real, y es una autoconsciencia universal. Que es *percibido* u *oído* significa que *su existencia real se extingue*; esta su otredad ha sido reasumida en sí mismo, y su existencia real es sólo ésta: que en tanto que es un Ahora auto-consciente, en tanto que existencia real, *no es* una existencia real, y por medio de esta desaparición *es* una existencia real. Este desaparecer es por tanto en sí

mismo, a la vez, su permanencia; es su propio conocerse a sí mismo, y su conocerse a sí mismo en tanto que un sujeto que ha pasado a otro sujeto que ha sido percibido y es universal.

Bien, espero que a través de las nieblas teutónicas puedan reconocerse algunas de las condicionantes que identifica Booth en el tipo de subjetividad textual que es el autor implícito. Hay que señalar que Hegel en ningún momento habla de obras de ficción específicamente, pero que tampoco Booth restringe el autor implícito a obras de ficción—aunque emerge de modo más nítido, como un sujeto textual diferenciado, en la ficción, especialmente cuando va disociado de una voz narrativa claramente ficticia y no fiable.

Hay que señalar una importante ambigüedad en la expresión "autor implícito": el autor implícito puede estar en Booth ampliamente *visible, presente y explícito*— lo llamamos el autor sin más, y paradójicamente sólo se hace necesario conceptualizarlo y darle un nombre cuando aparece como un sujeto textual entre muchos, más en concreto cuando aparece *implícitamente* —entre líneas, como contrapartida al discurso de un narrador no fiable. Este es el segundo sentido de la implicitud o implicación del autor (de hecho muchos en español lo llaman *autor implicado*, y Booth no emplea la palabra *implicit author* sino siempre *implied author*, que puede sugerir ambos tipos de relación, implicitud e implicación).

La disociación entre el sujeto individual y el sujeto textual a que alude Hegel puede tener muchas dimensiones diferentes: una es como decimos la disociación entre el discurso escrito como objeto, frente al emisor—separando el cuerpo del lenguaje y de esos

molestos aditamentos fisiognómicos que a la vez dicen (dice Hegel) "demasiado y demasiado poco". Por otra parte, mediante la escritura, se asegura que tras la muerte del autor (el "sacrificio supremo") el autor siga vivo, en tanto que autor implícito. Hay que extrañarse un poco, por tanto, de que Hegel no explicité más la importancia de la escritura, en concreto, en esta autoobjetivación del yo, y que hable simplemente de un discurso externalizado. Sea como sea, en tanto que externalización, la escritura ofrece el modelo más acabado, si pensamos en la ausencia de grabaciones sonoras en la época de Hegel—y aun en la época de la voz grabada, la escritura evidentemente disocia lo escrito mucho más de la presencia y del cuerpo del sujeto emisor.

Por otra parte, toda convención discursiva, como apuntábamos antes, supone también una externalización, objetivación y universalización relativa del yo: es un poner a resguardo la propia individualidad al atenerse a las convenciones del diálogo platónico, de la Utopía, de la carta pública, del ensayo incluso, aunque aquí las convenciones se relajen. Incluso la poesía lírica, cuando habla de la desnudez íntima del alma, supone un velo de convención o de disociación del yo, en su aspecto de sujeto lírico, que protege la persona social (o no poética) del poeta. Otra dimensión de la autoobjetivación no mencionada por Hegel, pero muy importante para el análisis y el concepto de Booth, es la *ficcionalidad*. La convención de la ficcionalidad, desde la tenue del *roman à clef* hasta otras más densas—la ficción realista, la filosófica, la ciencia-ficción o la fantasía...—sirve para disociar efectivamente al sujeto personal y al sujeto escribiente, y para hacer hablar al sujeto textual de modo acorde a las reglas del juego, o del género. Seguirá

expresando sus valores, sus prioridades y actitudes, pero siempre que se introduce una convención se introduce un determinado filtro, o una modulación, en la que el sujeto es uno mismo y a la vez se transforma en eso que Booth llamó (por fin nombrándolo de modo explícito) un autor implícito:

El autor implícito (el 'segundo yo' del autor).— Incluso la novela en la que no hay narrador dramatizado crea una imagen implícita de un autor que está tras las bambalinas, ya sea como director de la función, como marionetista, o como un Dios indiferente, arreglándose las uñas en silencio. Este autor implícito es siempre diferente del "hombre real"—sea quien sea que creamos que es—que crea una versión superior de sí mismo, un "segundo yo", a la vez que crea su obra. (151).¹

Y no acaba aquí la creación de segundos y terceros yoes, pues hay un terreno continuo entre dar voz a un personaje, narrar mediante un narrador ficticio, multiplicar los heterónimos al estilo de Pessoa, firmar con seudónimo o dividir la persona autorial entre el nombre real y el pseudónimo, crear uno o diversos yoes textuales, diversamente gestionados, en diversos medios, con puentes más o menos sólidos o explícitos que los conecten entre sí... De este modo, los matices y las variantes de la construcción y de la gestión de la enunciación son potencialmente infinitos. Una crítica comunicacional como la que propugna Roger Sell (2011) estaría atenta a la manera en que estas potencialidades comunicativas de la gestión de la identidad enunciativa se usan de modo contextualizado, en distintos ámbitos culturales, géneros y circunstancias históricas, con vistas a potenciar la creatividad y la efectividad de la comunicación literaria.

¹ Algunas cuestiones adicionales relativas al autor implícito se comentan en mi nota "Implied Authors in Film and Literature".

2. Mi punto de vista sobre el narrador no fiable

La creación de narradores no fiables no es sino una modalidad específica de esta gestión de la enunciación que acabamos de esbozar. Es una cuestión que ya traté en parte en mi reseña de *Recent Trends in Narratological Research*. Allí criticaba la propuesta de reconceptualización de Ansgar Nünning (y de otros teorizadores alemanes) que proponen redefinir el concepto de fiabilidad/no fiabilidad narrativa en términos cognitivistas, a la vez que suprimen el concepto de autor implícito. En conjunto, prefiero con mucho la propuesta original de Wayne Booth en *The Rhetoric of Fiction*, aunque esté limitada a ciertos casos bien definidos de técnica novelesca—pues la reconceptualización de Nünning se dejaba por el camino lo que es la sustancia y origen del término, es decir, ese contraste que requería Booth entre la postura normativa implícita en la obra y los parámetros narrativos (cognitivos, morales, estéticos, etc.) empleados por el narrador. Es esa distancia, la que separa narrador no fiable de autor implícito, la que es esencial para definir este concepto, y no las distancias éticas, cognitivas, etc. que pueda haber entre narrador y lector.

El caso paradigmático analizado por Booth es claro: el narrador es ahí una voz construida, muy construida—es decir, es una voz que ha de producir un efecto calculado por el autor, y que va a ser valorada no en los propios términos que propone, sino con una distancia irónica. Esencial para la definición de *unreliable narrative* es la correlativa fiabilidad del autor: la no fiabilidad del narrador es puramente local, un fenómeno retórico y parcial en la construcción

de la obra, y se mide con respecto a unos parámetros más fiables que el autor usa por contraste implícito o bien invoca explícitamente en otras secciones de la obra (por ejemplo, contrastando la voz narrativa no fiable con otra fiable).

No es distinto el caso en género (si acaso lo es en grado) de la caracterización repulsiva o cómica de un personaje de teatro o de novela a través de sus parlamentos—dándole un determinado estilo mental (como decía Roger Fowler en *Linguistics and the Novel*). Muchos parlamentos pueden ser una pequeña narración, de modo que hay casos transicionales. Pues bien, en cuanto pasamos a hablar de narración no fiable, el personaje se vuelve narrador principal, pero sigue siendo en última instancia un personaje cuyo discurso está subordinado al plan compositivo general de la obra. Aunque su narración ocupe la novela en su conjunto (por ejemplo, la de la esposa recién viuda en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes) el autor hace reposar la auténtica comunicación intencional con sus lectores en esquemas comunicativos que permiten contemplar a ese narrador irónicamente: tipologías caracteriológicas o discursivos, alusiones intertextuales, climas de opinión o discursos políticos contemporáneos, incongruencias lógicas o éticas propuestas al análisis del lector...

Así pues, en la obra narrativa que contiene una narración no fiable hallamos no sólo una narración a analizar, a tratar con desconfianza, sino también una propuesta de lectura. No tratamos la narración con desconfianza (*resisting reading* o hermenéutica de la sospecha) porque seamos de natural desconfiado, sino porque ése es el papel asignado al lector implícito. Asumiéndolo no demostramos nuestra

excepcional sagacidad, sino únicamente que somos capaces de captar y compartir los presupuestos comunicativos de la obra, y tratar a Huckleberry Finn o a Jason en *The Sound and the Fury* según los patrones de lectura que entendemos nos está proponiendo la obra, no como una lectura posible más, sino como la que se corresponde con la intencionalidad comunicativa, evaluativa y cognoscitiva de la obra.

Ahora bien, hemos dicho que detrás del narrador no fiable hay por contraste un autor implícito fiable. Esto debe entenderse en su sentido correcto: el autor implícito es fiable en los términos del plan de la obra, es decir, es propuesto al lector implícito como un referente ético, cognoscitivo, etc., con el cual identificarse y al cual aceptar con una *willing suspension of disbelief*. Pero evidentemente no es fiable de por sí, a todos los niveles y fuera del marco de la comunicación literaria. Ejemplo: un novelista nazi, pongamos, puede escribir una novela con un narrador no fiable que sea un malvado judío, al cual el lector implícito debe leer entre líneas, con el fin de comprender el plan de la obra que será un retrato irónicamente devastador de la mentalidad judía (en los términos que propone el autor). Pero es de esperar que pocos lectores, a poco críticos que sean, aceptarán semejante propuesta comunicativa. El lector efectivo rechaza la propuesta de rol que le propone el autor implícito nazi, y rechaza la ideología de la novela—lo cual no está reñido con aceptar algunos aspectos de su estética que no interfieran con la ideología del lector. En lo que toca a la ideología antisemita, el autor será considerado un autor no fiable—obsérvese, un autor no fiable detrás de un narrador no fiable. Narrador no fiable *en los términos de la obra*, pero que (quién sabe) podría ser quizá fiable

para nosotros, lectores, aunque reconociésemos que está construido y diseñado por su autor como un narrador no fiable. Ahora bien, un lector nazi presumiblemente se encontrará muy cómodo con esta propuesta irónica: para él, el autor es fiable. Por todo esto necesitamos tanto al lector implícito como al efectivo para describir un trayecto de lectura. Este tipo de relación entre autor implícito, lector implícito y lector efectivo o real ya está admirablemente descrita en el artículo de Walker Gibson de 1950, "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers." En la literatura, como en otros tipos de interacción comunicativa en la vida, hay que saber de quién fiarse, y no hacerlo sin más de alguien porque se nos presenta como fiable (como hacen los autores, de oficio). Todo requiere ser interpretado, sometido al criterio del lector efectivo, y sometido al debate con otras interpretaciones y lecturas.

Y demos una nueva vuelta de tuerca (... hablando de narradores no fiables). Necesitamos también al autor real, no sólo al implícito. Imaginemos que el autor de nuestra novela nazi es en realidad un pseudónimo, de un oportunista o de un pobre diablo que vive en un régimen nazi y quiere hacer carrera de supervivencia literaria, aunque sus convicciones van por otro lado. Allí el autor implícito (el nazi que escribe una novela con narrador ficticio judío) es también una construcción retórica. Como lo es en cualquier caso—pero aquí se aprecia mejor cómo esa construcción no tiene por qué coincidir con otros aspectos del discurso del autor real. Kierkegaard también nos sirve de ejemplo, para una variante aún más compleja: tras escribir varias novelas firmando con heterónimos, desvela su autoría real y muestra cómo esos autores ficticios eran meras

construcciones—los transforma retroactivamente en ficciones y autores no fiables.

"[D]esde el punto de vista de toda mi actividad como autor, concebida íntegramente, la obra estética es un engaño, y en eso estriba la más profunda significación del uso de seudónimos. (...) ¿Qué significa, pues, 'engañar'? Significa que no se debe empezar directamente con la materia que uno quiere comunicar, sino empezar aceptando la ilusión del otro hombre como buena. Así, pues (para mantenernos dentro del tema de que se trata especialmente aquí), no se debe empezar de este modo: yo soy cristiano; tú no eres cristiano. Ni tampoco se debe empezar así: estoy proclamando el Cristianismo; y tú estás viviendo dentro de categorías puramente estéticas. No, se debe empezar de este modo: vamos a hablar de estética. El engaño está en el hecho de que uno habla de ella simplemente para llegar al tema religioso. (...) No puedo detallar más la descripción de mi existencia personal aquí; pero estoy convencido de que raramente ningún autor ha empleado tanta astucia, intriga y sagacidad para lograr honores y reputación en el mundo con vistas a engañarlo, como yo he desarrollado para engañarlo inversamente en beneficio de la verdad. (...) Este es el primer período: mediante mi modo de existencia yo pretendía apoyar la obra estética y escrita bajo seudónimo en su totalidad. (...) [E]n la época en que se me consideraba como irónico, la ironía no se hallaba donde «el público altamente estimado» pensaba (...). [L]a ironía estribaba precisamente en el hecho de que dentro de este autor estético, bajo su apariencia mundana, estaba oculto el autor religioso." (*Mi punto de vista*, caps. I.5-II)

Aquí vemos que la figura del autor (y no sólo la del narrador) es susceptible de ser manipulada como elemento compositivo y estético. Que no sólo puede haber un narrador no fiable, sino un *autor implícito no fiable*, una vez se toma en consideración la

producción global de un escritor. Toda convención retórico-comunicativa establecida puede ser reutilizada, y empleada como material de construcción de una forma textual más compleja.

Así pues, hay autores fiables y no fiables, autores implícitos fiables y no fiables, narradores fiables y no fiables, y también lectores y críticos fiables y no fiables. Y no lo son (fiables o no fiables) de por sí, sino en relación a un determinado punto de vista evaluativo e interpretativo que en última instancia nos implica. Unas figuras vienen más empaquetadas en convenciones que otras, o están más gramaticalizadas, podríamos decir, pues algunos niveles de respuesta están ya muy mediatizados, por ser más utilizados como elemento compositivo ya formado; en otros casos, donde la interpretación es más ambigua, el autor y el lector corren el riesgo de la atribución incorrecta de fiabilidad, o de promover una lectura confusa o errónea. Por otra parte, las combinaciones e interacciones de estos sujetos en un trayecto de lectura dado son múltiples e impredecibles a veces, con lo cual la cuestión de la fiabilidad se complica—aunque siempre es analizable a posteriori, y siempre implicándonos y retratándonos.

Y otra vuelta más de tuerca, refiriéndonos más en concreto a la novela de Henry James. Las categorías estructurales-comunicativas que hemos delineado son idealizaciones o casos más o menos claros. La realidad puede ser más borrosa, gris e indefinida, aun dejando al lado la cuestión del conflicto de las interpretaciones. No hay por qué suponer que un autor, ni siquiera los más atentos a la estructura del discurso literario y a los matices del lenguaje, haya de estar en todo momento al timón de su obra, y sea capaz de controlar

todos los efectos y dimensiones de su discurso. ¿Cómo deslindar la no fiabilidad e historia de la narradora de *The Turn of the Screw* de las propias no fiabilidades e historias sexuales del autor Henry James? Un problema que no queda sino complicado por la evidencia de que no hay que confundirlas tampoco, pues Henry James se halla hasta cierto punto, a no subestimar, a los mandos del control irónico de su obra. Hasta qué punto, ya es cuestión de interpretación.²

² Sobre el caso de Henry James, en concreto sobre su relato "The Middle Years", puede leerse mi artículo "Autor, Autor, Autor (Dencombe, James, Lodge y otros)".

Referencias

- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2ª ed. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- Cruttwell, Patrick. "Makers and Persons" (*Hudson Review* 12, 1959-60, 487-507).
- Foucault, Michel. *Fearless Speech*. Ed. Joseph Pearson. (Foreign Agents). Los Angeles: Semiotext(e), 2003.
- Fowler, Roger. *Linguistics and the Novel*. 1977. London: Methuen, 1985.
- García Landa, José Ángel. *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. (Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 269). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- _____. Reseña de *Recent Trends in Narratological Research: Papers from the Narratology Round Table ESSE 4, September 1997, Debrecen, Hungary, and Other Contributions*. Ed. John Pier. *Miscelánea* 22 (2000): 215-22. En red en *Social Science Research Network* 25 enero 2011.
<http://ssrn.com/abstract=1747793>
2011
- _____. "Implied Authors in Film and Literature." En García Landa, *Vanity Fea* 26 feb. 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/022602-implied-author-s-in-film-and-literature.php>
- _____. "La narración no fiable." En García Landa, *Vanity Fea* 11 junio 2008.
<http://garciala.blogia.com/2008/061102-la-narracion-no-fiable.php>
2008
- _____. "Actuaciones." En García Landa, *Vanity Fea* 21 octubre 2009.
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/10/actuaciones.html>
2009
- _____. "Autor, autor, autor (Dencombe, James, Lodge y otros)." iPaper en *Academia.edu* 21 dic. 2010.
http://unizar.academia.edu/Jos%C3%A9AngelGarc%C3%ADALanda/Papers/368346/Autor_Autor_Autor_Dencombe_James_Lodge_y_otros
2010
- Gibson, Walker. "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers." 1950. En *Reader-Response Criticism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1980. 1-6.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City (NY): Doubleday-Anchor, 1959.
- Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Trad. A. V. Miller. Ed. J. N. Findlay. Nueva York: Oxford UP; Oxford: Clarendon Press, 1977.
- Kierkegaard, Søren. *Mi punto de vista*. Trad. José Miguel Velloso. Madrid: SARPE, 1985. (Trad. de *Syspunkiel for min foraftervirksomhed*, 1847).
- Nünning, Ansgar. "Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration." En *Recent Trends in Narratological Research*. Ed. John Pier. (GRAAT 21). Tours: Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours, 1999. 63-84.
- Platón. *Ion*. Trad. inglesa de B. Jowett. En *Critical Theory since Plato*. Ed. Hazard Adams. San Diego: Harcourt, 1971. 12-19.
- Sell, Roger D. "Dialogicality and Ethics: Four Cases of Literary Address." *Language and Dialogue* 1.1 (2011): 79-104.
<http://benjamins.com/catalog/ld.1.1.06sel?sa=1>
2011
- Tillotson, Kathleen. *The Tale and the Teller*. Londres, 1959.