



## Las voces en *La boda de Ángela*, De J. Jiménez Lozano

Emilia Cortés Ibáñez

(Grupo de Investigación de la UNED, Madrid)

La obra está ordenada en nueve capítulos y, a lo largo de ellos, conocemos la historia de una familia venida a menos: la rigidez de sus normas (Jiménez Lozano, 1993: 106, 231), su religiosidad (Jiménez Lozano, 1993: 107-108) y el acomodo a los nuevos tiempos políticos y sociales (Jiménez Lozano, 1993: 15) que les ha tocado vivir. El eje de la familia es la madre<sup>(27)</sup>, «mamá» como constantemente la denomina su [104] hijo, el menor de tres y único varón, que es a la vez personaje y narrador «visible» (Bal, 1977: 117) de la novela. El narratario es su hermana Tesa, personaje ausente, a quien cuenta el asunto de la boda de Ángela -sobrina de ambos-, motivo de la narración, por lo que la novela es muestra de narrativa oral (Chatman, 1990: 272-73); mientras familia e invitados esperan el inicio de la boda, el narrador cuenta a Tesa cómo se está desarrollando el acontecimiento.

La narración de lo que ocurre a la puerta de la ermita, que aparece en pretérito, la alterna con retrocesos al pasado, a la vez que va estableciendo un paralelismo entre dos personajes y su situación: Tesa y Ángela<sup>(28)</sup> -tía y sobrina- (Jiménez Lozano, 1993: 36, 38, 99, 107, 113, 133), lo que lleva a un paralelismo entre el pasado y el presente, y ello da pie a la alternancia temporal que domina toda la obra. Estamos ante una *narración consonante* (Beltrán, 1992: 155-59), en la que los dos planos temporales, pasado y presente, pertenecen al narrador. Desde el punto de vista de la posición temporal, se trata de una narración *ulterior*, en la que no se indica «la distancia temporal que separa al narrador de la narración del de la historia» (Genette, 1989: 277). Estos dos planos temporales están dominados desde un aquí y un ahora que aparece siempre en presente, marcado por expresiones del tipo «ya sabes», «¿te acuerdas?», que tienen una clarísima función *fática* o de contacto.

El hecho de que la situación física del personaje narrador sea fija favorece su inmersión mental. Este narrador homodiegético cuenta desde dentro; su *focalización* es *interna*

(Reyes, 1984: 102), de posición *fija* porque todo pasa a través de su filtro. Nos ofrece una *selección, visión y presentación* (Bal, 1977: 119) de los hechos, lo que aporta *parcialidad y limitación* a la historia (Bal, 1990: 110-111). De él sabemos muy poco, ni siquiera su nombre, lo vamos conociendo a lo largo de la obra, precisamente por su perspectiva y por cómo actúa en las secuencias en que se manifiesta como un personaje activo. A Jiménez Lozano no le interesa este personaje salvo para que sea el sujeto receptor de la historia y muestre al lector el mundo de la novela, siempre a través de los ojos de su conciencia (Garrido, 1993: 135). Estamos en el 1.<sup>er</sup> nivel de focalización (Bal, 1990: 118); el objeto focalizado es «no perceptible» (Bal, 1990: 115) o «interno» (Vitoux, 1982: 360), ya que se trata de pensamientos, recuerdos, sentimientos; todos ellos en torno a su familia. Aunque, si seguimos la opinión de Vitoux (1982: 364), es [105] «perceptible», ya que la memoria y el sueño dan un objeto «perceptible» aunque ausente. Este focalizador personal puede percibir el objeto imperceptible porque forma parte del mismo, es decir, de esa familia (Bal, 1990: 117). Esta combinación de focalizador y objeto focalizado es constante a lo largo de la novela; no obstante, hay secuencias -la espera a la puerta de la ermita- en que el objeto focalizado es «perceptible» o «externo», al estar formado por los invitados, la situación y lugar en que se encuentran.

Este narrador *testigo* (Bal, 1990: 131) se mantiene aparte, observa lo que ocurre y nos cuenta la historia. Su función, a lo largo de la obra, es doble: *comunicativa y testimonial* o de *atestación* (Genette, 1989: 308-312); como consecuencia, destacan las funciones *fática y emotiva*. Entre narrador y personaje hay una relación de *equisciencia* y el que sea un narrador desde dentro hace que su punto de vista, su focalización sea espontánea y natural, no forzada. La diferencia entre narrador y personaje se diluye debido a que la identificación entre el saber de uno y del otro va acrecentándose, por lo que se llega a «una conciencia que fluye», es decir, al monólogo interior del narrador-personaje (Tacca, 1978: 86-7). Ello muestra la exploración de la conciencia de este narrador-testigo y de la imagen que tiene del mundo (Tacca, 1978: 107).

El discurso que ofrece la obra es doble (Senabre, 1993: 11). Un *discurso externo*, sencillo, de fácil comprensión, que está unido a las personas que aguardan el comienzo de la boda y que se da siempre en el presente, aunque aparece oculto bajo el pretérito. Otro, *interno*, no tan sencillo como el anterior, que corresponde al narrador, a su familia, y nos lleva al pasado, a las evocaciones, a conocer los componentes de la misma.

Estos dos discursos ponen de manifiesto los dos mundos, distintos, diferentes, que subyacen en el fondo de la novela: el mundo en general y el mundo cerrado, interno, íntimo de esta familia que muestra el autor<sup>(29)</sup>. [106]

El discurso externo, al igual que el mundo que refleja, es superficial, frívolo, «ligero», mediocre; lo vemos en las actitudes y conversaciones de los invitados, que giran en torno a las dietas de adelgazamiento y a la celulitis y cirugía estética (Jiménez Lozano, 1993: 74-5, 136-37). Los únicos personajes que se escapan de este mundo son las dos mujeres que viven en él pero sin pertenecer a él: Ángela y su madre, Lita. Esta última: ligera, juvenil (Jiménez Lozano, 1993: 110); la primera: una niña (Jiménez Lozano, 1993: 61, 93). La focalización del narrador nos da su visión del mundo<sup>(30)</sup>:

«Era como si todos aquellos burgueses se hubieran ido a parar a un lugar extraño» (Jiménez Lozano,

1993: 10).

El discurso interno es más complejo. En muchas ocasiones su contenido no está explícito, el autor se sirve de *paralipsis*, y la imaginación del lector debe suplir lo no escrito: no se nos da información completa, sobre todo en torno a la figura de Tesa<sup>(31)</sup>: su actividad después de la salida del convento, el accidente que la llevó a la situación actual, país en el que se encuentra y, finalmente, el regalo que hace a Ángela y que resulta ser decisivo para que la boda no se lleve a cabo. Pero no es extraño que, sobre este último extremo, el narrador no actúe como un perfecto informante: él también desconoce este punto, tal y como muestra a lo largo de la obra (Jiménez Lozano: 1993: 34, 52, 63, 83, [107] 87-88, 135, etc.), por lo que no se manifiesta como omnisciente. Recogiendo las palabras de Vitoux (1982: 363), diremos: «*un personnage focalisateur ne permet de faire passer dans le récit que ce qu'il est en mesure de connaître de l'histoire comme acteur, c'est-à-dire ce qui est objet de perception*».

El narrador se mueve en distintos niveles del pasado que enlaza mediante una frase (Jiménez Lozano, 1993: 117, 118), los rostros de las personas (Jiménez Lozano, 1993: 105), los niños (Jiménez Lozano, 1993: 93), una sonrisa (Jiménez Lozano, 1993: 99), algún personaje -Luzdivina, Lita (Jiménez Lozano, 1993: 60, 19)-, la humillación (Jiménez Lozano, 1993: 32-3), el canto del cuco (Jiménez Lozano, 1993: 111), la diadema de la novia (Jiménez Lozano, 1993: 10), algo que dice mamá (Jiménez Lozano, 1993: 25) o el tono de su voz (Jiménez Lozano, 1993: 93), para hacer repentinas incursiones en el presente, al que llega gracias a una música (Jiménez Lozano, 1993: 138), o por el tema de la moda en el vestir (Jiménez Lozano, 1993: 106). Y de dos situaciones, separadas por el tiempo y, aparentemente, independientes sacamos simultaneidades, relaciones, referencias, que nos permiten llegar más profundamente al interior del narrador y su familia. Este discurso interno es el del mundo interior del narrador, que se mantiene fuera del mundo en el que está inmerso el resto de personajes, de mortales; actitud en la que se reafirman los componentes de la familia, al final de la obra, al provocar la ruptura del compromiso y, por consiguiente, la no celebración de la boda. Éste es un discurso más profundo con claros ejemplos de *intertextualidad* (Plett, 1993: 65-91), al aparecer recogidas otras voces; unas veces por medio de cita manifiesta, con marcadores *explícitos*, por ejemplo, la referida a Ovidio (Jiménez Lozano, 1993: 94). Otras, son citas ocultas que, siguiendo la tipología fijada por Morawski (Plett, 1993: 76-8), consideramos eruditas; así, escuchamos las voces de Plinio el Joven, Gracián y Quevedo (Jiménez Lozano, 1993: 72), tal y como Senabre (1993: 11) recoge.

No es extraño que el discurso interno, y el mundo en el que se da, sea más rico y profundo que el externo porque en él está sumergido el narrador y éste es el que él defiende y propone como válido y auténtico. Este mundo está conformado por la casa, el hogar de los personajes de la obra, donde realmente se sienten ellos mismos: es el espacio de la familia, de lo privado, de lo íntimo. Ni el espacio externo ni el interno presionan al narrador, más bien lo «envuelven», le ofrecen el clima propicio para su vuelta a la infancia. Tienen una función simbólica, claramente apreciable cuando actitudes o estados de ánimo de los personajes se manifiestan en un lugar, en un ámbito concreto, rodeados [108] de objetos con un efecto sentimental claro (Jiménez Lozano, 1993: 11-2, 13). El espacio físico de la obra traduce oposiciones personales e ideológicas: dentro/fuera, verdad/mentira.

La novela ofrece dos situaciones lingüísticas diferentes. El hecho de que el narrador esté implicado en su objeto lo coloca en una situación lingüística *personal*<sup>(32)</sup> -en el sentido en que se refiere a su posición-; la situación narrativa de la novela está conformada por este tipo de lenguaje y en él destacan la función actualizadora y memorística, puesto que sirve para aproximarnos a vivencias pasadas. El monólogo interior, en el que se alterna cognición y percepción (Chatman, 1990: 194-99), es la base del discurso narrativo, sirve para mostrar el mundo interior del personaje: recuerdos, vivencias, evocaciones; y está conformado por formas directas libres. Nos encontramos ante un *monólogo autonarrado* (Beltrán, 1992: 164-67), que entra en los límites de la conciencia del personaje narrador. En palabras de Tacca (1978: 138), el «yo» narrativo «[...] cuenta hechos de su pasado pero contemplados con la relativa "ajenidad" que impone el tiempo», se da «el apego de la propia identidad» y «el despego de la distancia temporal».

En la primera mitad de la novela el narrador emplea una 2.<sup>a</sup> persona, cuya función es la de esconder el «yo»; es muestra del *monólogo autorreflexivo* (Beltrán, 1992: 176-85), del que tenemos numerosos ejemplos (Jiménez Lozano, 1993: 27-9, 61, 65, 93, etc.). En estos casos, *tú es yo*, es decir, «el *interlocutor* ha sido sustituido por el *sujeto de conciencia*» (Beltrán, 1992: 183). La relación íntima entre narrador y narratario actúa en el primero, que elige registros, formas y normas de expresión (Bobes, 1992: 75) en un tono conversacional, confidencial, familiar<sup>(33)</sup>. Así, el presente de la narración aparece marcado con verbos en 2.<sup>a</sup> persona, del tipo «ya sabes», «¿Te acuerdas?» (Jiménez Lozano, 1993: 31, 45, 49, 53, 73, etc.), que tienen una función claramente fática, y que ya hemos recogido anteriormente. Son formas indicadoras de emotividad<sup>(34)</sup>; expresividad que, por otra parte, se ve reforzada con el [109] empleo de vocativo (Jiménez Lozano, 1993: 102) e imperativo, que ponen de manifiesto la intimidad de la relación entre los hermanos (Jiménez Lozano, 1993: 15). Se da un abundante empleo de laísmo a lo largo de toda la obra, además de dos casos de loísmo (Jiménez Lozano, 1993: 98 y 138), lo cual entendemos no sólo como muestra de la atmósfera familiar del relato, sino también como rasgo caracterizador de la estrecha relación entre el paisaje y el paisanaje de la obra, ya que se desarrolla en Ávila<sup>(35)</sup> y su provincia. Debemos señalar que el laísmo aparece tanto en el monólogo del narrador como en boca de otros personajes (Jiménez Lozano, 1993: 74, 105, etc.).

La situación lingüística personal de la obra se alterna con otra *impersonal*<sup>(36)</sup>, en el sentido de que gira en torno a los otros, no en torno al yo/tú. A lo largo de la obra se produce la alternancia de los dos niveles narrativos -personal e impersonal-, por lo que nos encontramos ante constantes *interferencias textuales* entre el texto del narrador y el del actante. En el discurso base de la novela, tanto el nivel narrativo como el de focalización están en el 1.<sup>er</sup> nivel. Cuando se pasa a la situación lingüística de los personajes, estamos ante una situación de lenguaje personal de 2.<sup>o</sup> nivel, ante una situación dramática, ante el *diálogo* (Bal, 1990: 142-47).

El narrador se sirve de este *proceso de interacción* (Bobes, 1992: 66) para dar la voz a los personajes y, así, aproximarlos al receptor y hacer más viva la situación. A este nivel llegamos mediante indicadores concretos -dos puntos, comillas, etc.-; los verbos más frecuentes, que se emplean como signos de cambio de nivel, son verbos de dicción: «contestar», «añadir», «preguntar»..., que no muestran expresividad en el hablante. Verbos que indican el estado anímico del sujeto, como: «advertir», «excusarse», «susurrar», «suplicar»..., son menos abundantes. Para llegar a un tercer bloque, muy

reducido, formado por verbos de mandato, como «ordenar», que aparecen en boca de mamá (Jiménez Lozano, 1993: 50) y del vizconde, su yerno (Jiménez Lozano, 1993: [110] 111, 132), -auténticos antagonistas- que muestran el carácter de ambos; en boca de mamá, personaje difícil de doblegar, también aparece el verbo «quejarse» (Jiménez Lozano, 1993: 99). El diálogo es muy frecuente a lo largo de la obra, por lo que se producen constantes alternancias o encabalgamientos entre el monólogo interior del narrador y el diálogo (Beltrán, 1992: 84), y hay que señalar que, la mayoría de las veces, el cambio de nivel narrativo implica cambio de focalizador. Estos cambios son frecuentes y el 2.º focalizador es cualquier miembro de la familia, sin seguir un orden preestablecido. Dichas alternancias dan lugar a superposiciones temporales y a un paralelismo de las acciones, lo que produce «simultaneidad rítmica», es decir, que «en un presente único de lectura» percibimos «lo que ha ocurrido en dos tiempos distantes» (Bobes, 1992: 234-35).

En los cuatro primeros capítulos, el hablante más frecuente en los diálogos es mamá, para dejar paso, en la segunda parte, a Tesa<sup>(37)</sup>. Los nexos de unión entre el monólogo envolvente y los diálogos transmitidos son la repetición de un mismo lexema (Jiménez Lozano, 1993: 117) o de una frase (Jiménez Lozano, 1993: 118). Y, mientras que aquél está situado en un primer plano, los diálogos se enclavan en un segundo, por lo que se presentan no como proceso *in fieri*, sino como un proceso acabado, un discurso cerrado, referido (Bobes, 1992: 119-23), con lenguaje directo, temporalidad en presente y espacio limitado y concreto: el de las personas que dialogan (Bobes, 1992: 238). En parte de los diálogos el narrador actúa de «tapado» (Bobes, 1992: 89-94), es decir, de sujeto oculto, lo que le permite conocer información que, de estar presente, nunca obtendría (Jiménez Lozano, 1993: 8); al estar en «zona de acecho», puede oír lo que, de otra forma, no oiría. Estos diálogos con narrador oculto son caracterizadores de los personajes y de los ambientes sociales que, en la obra, se dan.

Frecuentemente, las voces de los actores invaden el 1.º nivel, el del narrador; el aquí y el ahora del personaje hablante se traslada al aquí y al ahora del narrador. Estamos ante la interferencia textual más común: el *estilo indirecto* (EI), también frecuente en la obra (Jiménez Lozano, 1993: 29, 54, 58, 59, 71, etc.), y que muchas veces carece de *verbum dicendi* y de conjunción, aunque sí aparecen verbos de comunicación que, aun sin introducir este estilo, hacen referencia a actos de habla. En ocasiones, el narrador se adueña de la voz del personaje y asume la afirmación, pero sin adquirir las categorías de tiempo y espacio [111] del actor (Jiménez Lozano, 1993: 59, 61, 68-9, etc.); estamos ante la *oratio quasi obliqua* (Reyes, 1984: 198-206).

Otras veces, el narrador atenúa la afirmación de lo trasladado mediante el empleo del condicional (Jiménez Lozano, 1993: 40) para, con esta forma verbal, mostrarnos «su» no compromiso respecto de lo dicho por los personajes (Bajtín, 1991: 133), o la suposición de las palabras de éstos; su papel es el de simple retransmisor. La técnica empleada es la *oratio obliqua* (Reyes, 1984: 83-4).

En varias ocasiones el relato del narrador lo vemos salpicado de palabras o frases cortas de los personajes, que aparecen entrecomilladas (Jiménez Lozano, 1993: 22, 31, 40, 45, 86, 87, 94, 102, 103, etc.); ello es muestra de *discurso del personaje disperso en la narración* (Beltrán, 1992: 112-116), que sirve para darnos a conocer la concepción del mundo, el «horizonte ideológico social» de los personajes (Bajtín, 1991: 226). El hecho de que la cita entrecomillada sea una palabra o una frase corta muestra que es una

transcripción fiel de lo dicho por el personaje, algo muy repetido por él, no una versión del narrador<sup>(38)</sup>. También se da algún caso de *discurso ajeno referido por un personaje* (Beltrán, 1992: 90), en donde se reproducen palabras ajenas dentro del discurso propio - de los personajes- (Jiménez Lozano, 1993: 8, 95).

El *estilo indirecto libre* (EIL) aparece frecuentemente; en él, el aquí y el ahora del narrador se trasladan al tiempo y al espacio del hablante, del personaje (Jiménez Lozano, 1993: 9, 29-30, 48, 55, etc.). Cuando este EIL, focalizado por el narrador y totalmente unido a la conciencia de los personajes, suprime toda referencia a la percepción o intelección, desemboca en el *monólogo interior* del personaje (Tacca, 1978: 80-82), en el que la perspectiva se fija en su punto de vista, ya no en el del narrador (Jiménez Lozano, 1993: 39<sup>(39)</sup>); no obstante, esta técnica no es muy frecuente. Dado que los dos niveles narrativos están fuertemente relacionados, en ocasiones, es difícil delimitar<sup>(40)</sup> si estamos ante [112] EIL o ante un texto «puro» del narrador; y esta «neutralización» o «unificación» textual fortalece la unión entre personajes y narrador, además de hacernos confiar aún más en la autoridad de este último (Chatman, 1990: 222).

En el texto básico -del narrador- se intercalan otros textos, *descripciones*, que interrumpen la línea de la historia presentada y se insertan en la misma; los temas están dedicados a espacios y lugares cerrados. Así conocemos lo que guardan los desvanes de la casa y la atmósfera de la cocina (Jiménez Lozano, 1993: 25-8 y 94); buena muestra de estilo nominal en ambos casos y de ritmo marcado con series binarias en el primero. El cuarto de la plancha y el interior de la casa y su decoración (Jiménez Lozano, 1993: 88-9 y 101-103) son otros ejemplos de este tipo de descripciones. Espacios abiertos, como la panorámica de la finca o una cacería (Jiménez Lozano, 1993: 48-9 y 53) también hacen su aparición.

A veces, el narrador mira, observa a los invitados y reproduce lo que ve (Jiménez Lozano, 1993: 35), o recuerda a miembros de su familia (Jiménez Lozano, 1993: 36-7), por lo que hay descripciones de personas<sup>(41)</sup>. Su físico (Jiménez Lozano, 1993: 103-104), su conducta: caridad de mamá con los pobres (Jiménez Lozano, 1993: 56-7), actitud de papá con los servidores (Jiménez Lozano, 1993: 73). Con todas estas descripciones el discurso queda adornado, a la vez que se crea una memoria activa en el desarrollo de la acción (Garrido Domínguez, 1993: 236-237). Algunas descripciones están acompañadas de adjetivación extensa y de enumeraciones que colaboran al estilo nominal, ya indicado, y a crear un *tempo* lento. A todo esto hay que añadir el ritmo lento de pensamiento, con lo que tenemos una novela de ritmo emotivo.

Predominan las descripciones de elementos internos, familiares, íntimos, como lo es el conjunto de la novela. Lo descriptivo se capta sensorialmente y, aquí, los datos dominantes son visuales (Jiménez Lozano, 1993: 25-9, 69, 81-2, etc.), en primer lugar, y acústicos (Jiménez Lozano, 1993: 53, 109, 133, etc.), en segundo, sin olvidar los olfativos (Jiménez Lozano, 1993: 53). La actitud subjetiva del narrador al mostrar paisajes, objetos, personas, anteponiendo el tamiz de las impresiones [113] que en él provocan, es muestra de su elección estética, además de su compromiso ético e ideológico y de su visión y postura ante el mundo de alrededor.

En la obra se da una fuerte *reducción temporal*, en la que rememora el pasado y deja constancia de que vive en la prolongación del ambiente de su infancia y adolescencia<sup>(42)</sup>

(Tacca, 1978: 111-112), al igual que los otros miembros de la familia, incluida la amiga de Tesa, María. Viven aferrados al pasado; la añoranza y melancolía de esa edad perdida queda patente a lo largo de la novela:

«¿Dónde estaban allí las muertas sonrisas de la infancia y de la adolescencia cándida: la casa de muñecas, los Reyes Magos, el rubor, los pájaros caídos del tejado, los «ahorí» del escondite, tardes de lluvia con los trenes eléctricos o leyendo cuentos, el aro, el corro, la perra Nola luego envenenada?» (Jiménez Lozano, 1993: 29).

«Y luego, pasado el tiempo, es cuando te das cuenta, ¿no? Entonces, lo que nos entusiasmaba era envolvernos en las sábanas para disfrazarnos de Reyes Magos, de moros o de fantasmas los tres: Lita, tú y yo» (Jiménez Lozano, 1993: 90).

Pero lo que destaca el narrador a lo largo de toda la obra es el dolor que le produjo la marcha de Tesa al convento, cuando él, menor que su hermana (Jiménez Lozano, 1993: 102), tenía diecisiete años (Jiménez Lozano, 1993: 36); así leemos:

«Y ¿sabes? Siempre estuvo en mi corazón ese golpe, y nos contagiaste a todos, vaciaste el mundo en que vivíamos. Arruinaste la cocina, cerraste los armarios, metiste el coche en el garaje como una antigualla: decoloraste la vida entera de la casa, porque nos enseñaste que todo era innecesario al atravesar aquella puerta» (Jiménez Lozano, 1993: 37).

La proximidad espiritual a la infancia también la plasma mediante la técnica del contraste, al destacar lo negativo de la madurez (Jiménez [114] Lozano, 1993: 21); lo pone en boca de papá, con lo que una vez más muestra el mundo cerrado de la familia, en el que sus miembros comparten ideas y opiniones.

Y ya, para terminar, recogemos las palabras de Bajtín (1991: 177), al afirmar que estamos ante un híbrido novelesco, ante un «sistema de combinaciones de lenguajes organizado desde el punto de vista artístico», un «híbrido intencional y consciente». Siguiendo la teoría de dicho autor (Bajtín, 1986: 169), incluimos esta obra dentro del género retórico de la *diatriba*, construido «en forma de conversación con un interlocutor ausente, lo cual conduce a la dialogización del mismo proceso del discurso y del pensamiento». Las voces de la obra son «unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela» (Bajtín, 1991: 81, 141). El lenguaje social de la misma nos ofrece una perspectiva sociolingüística concreta, nos muestra el *ideograma* social de la obra y, así, los discursos que en ella aparecen son símbolos de los dos mundos sociales en los que ésta se desarrolla, son puntos de vista con una significación social (Bajtín, 1991: 150 y 171-74); han perdido su intencionalidad directa para integrarse en la intencionalidad de la novela. Son voces que crean un fondo y, por encima de todas ellas, destaca la voz del narrador.

### Referencias bibliográficas

BAJTÍN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F. C. E.

\_\_\_\_\_(1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

BAL, M. (1977). «Narration et focalization. Pour une théorie des instances du récit». *Poétique* 29, 107-127.

\_\_\_\_\_ (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 3.<sup>a</sup> ed.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (1992). *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra.

BOBES NAVES, M.<sup>a</sup> del C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.

CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.

GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

JIMÉNEZ LOZANO, J. (1985). *Parábolas y circunloquios de Rabí Isaac Ben Yehuda (1325-1402)*. Barcelona: Anthropos.

\_\_\_\_\_ (1988). *El grano de maíz rojo*. Barcelona: Anthropos.

\_\_\_\_\_ (1993). *La boda de Ángela*. Barcelona: Seix Barral. [115]

PLETT, H. (1993). «Intertextualidades». *Criterios*, julio, 65-94. (Orig. (1991). «Intertextualities». En *Intertextuality*, Heinrich F. Plett (ed.), 3-29. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter).

REYES, G. (1984). *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.

SENABRE, R. (1993). Reseña de *La Boda de Ángela*, J. Jiménez Lozano. *ABC Cultural* 104, 11.

TACCA, O. (1978). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 2.<sup>a</sup> ed.

VILLANUEVA, D. (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello.

VITOUX, P. (1982). «Le jeu de la focalisation». *Poétique* 51, 359-368. [116] [117]



---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

