

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

*Amaia Gorostiaga en **Mejor**
la ausencia de Edurne
Portela*

Parámetros de fiabilidad de la
narradora-protagonista infantil

Autora: Blanca García Navarro

Tutora: Dra. María José Rodríguez Sánchez de León

Salamanca. Curso 2020-2021

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

Amaia Gorostiaga en *Mejor
la ausencia* de Edurne
Portela

Parámetros de fiabilidad de la
narradora-protagonista infantil

Autora: Blanca García Navarro

Tutora: Dra. María José Rodríguez Sánchez de León

VºBº



Salamanca. Curso 2020-2021

ÍNDICE

- I. Introducción
- II. En torno al concepto de “narrador no fidedigno”
- III. *Mejor la ausencia*: parámetros de fiabilidad de la narradora-protagonista
 - i. Sobre *Mejor la ausencia*
 - ii. Limitaciones epistemológicas del discurso narrativo infantil
 - iii. Limitaciones lingüísticas del discurso narrativo infantil
- IV. Estudio comparado de casos: narradores-protagonistas no fidedignos en *Mejor la ausencia* y *Huckleberry Finn*
- V. Conclusión
- VI. Referencias bibliográficas
- VII. Anexo

I. Introducción

El siguiente trabajo trata de ofrecer un análisis de la figura de la narradora de la novela *Mejor la ausencia* (2017) de Edurne Portela con el objetivo de delimitar los parámetros de fiabilidad de su discurso. Este proyecto parte de la necesidad de responder a la pregunta de si narradores-protagonistas con un restringido conocimiento de la diégesis de los relatos que narran, como lo son el narrador niño y adolescente, se adaptan o no a las características del denominado “narrador no fidedigno”. Para ello se ofrece el caso de Amaia Gorostiaga, una joven narradora-protagonista cuya voz narrativa parte de la infancia y atraviesa la adolescencia.

Para llevar a cabo esta labor, en primer lugar ofreceremos una definición del concepto de narrador no fidedigno o sospechoso tal como lo propone Wayne C. Booth en su obra *The Rethoric of Fiction* (1961). En esta línea, se aclarará el concepto de “autor implícito” y su estado actual en el ámbito de la teoría de la narrativa por lo que tiene de instancia narrativa indispensable para comprender el alcance del narrador no fiable.

Una vez delimitado el concepto del narrador no fidedigno analizaremos con atención la configuración del discurso de la narradora-protagonista. Esta tarea partirá de un breve apunte sobre la escritora de nuestra novela, Edurne Portela (Santurce, 1974), quien se inserta en la pléyade de autoras cuyas manifestaciones artísticas ofrecen una mirada crítica a la violencia en el País Vasco desde la perspectiva de género como Laura Mintegi, Mariasun Landa o Aixa de la Cruz, voces estudiadas por Rodríguez y Ortiz Ceberio (2020). A este le seguirá una observación sobre la configuración de la estructura narrativa de *Mejor la ausencia* con la que daremos paso al análisis de las posibles limitaciones epistemológicas y lingüísticas presentes en el discurso de la narradora Amaia a lo largo de la primera parte de la novela. Estas pesquisas facilitarán la labor de averiguar si la joven se trata o no de una narradora no fidedigna al uso.

Con el fin de corroborar la validez de las respuestas obtenidas a partir de este análisis se expondrá a continuación de esto un estudio comparado de casos. En él se partirá de la clasificación de los distintos narradores no fidedignos propuesta por Riggan (1981) para equiparar a continuación el grado de fiabilidad presente en el discurso de Amaia Gorostiaga con el de uno de los narradores-protagonistas más representativos dentro de los narradores no fidedignos de la historia de la literatura, Huckleberry Finn, el

personaje del que Mark Twain se vale para narrar su novela *Las aventuras de Huckleberry Finn* (1884).

Finalmente, obtenidos los resultados de tales análisis podremos extraer las conclusiones pertinentes acerca de la fiabilidad de la que gozan los narradores-protagonistas con voces infantiles y adolescentes y, por consiguiente, aclarar su posible relación con el concepto de narrador no fidedigno.

II. En torno al concepto de “narrador no fidedigno”

La literatura es invención. La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador, como es la architramposa Naturaleza.

VLADIMIR NABOKOV, *Curso sobre literatura europea*

Si bien toda obra literaria es eminentemente ficcional y, por ende, espuria, la literatura ha tratado de ofrecer desde antiguo narradores cuyos discursos resultaran dignos de la confianza del lector. Sin embargo, como veremos en el siguiente trabajo, cuando hablamos de un narrador en primera persona con un conocimiento limitado de la diégesis, los parámetros de fiabilidad varían. Con él nos alejamos de los narradores-guías omniscientes propios del relato decimonónico y nos encontramos ante narradores modernos con discursos sesgados, ambiguos y difíciles de desentrañar, que requerirán de una participación activa del lector para comprender su significado. Este nuevo reto ficcional se torna aún más alambicado en el caso concreto del narrador que nos atañe en este epígrafe y que nos servirá como guía para delimitar los parámetros de fiabilidad presentes en el discurso de la narradora de la novela *Mejor la ausencia*, el “narrador no fidedigno”.

El concepto de “narrador sospechoso”¹ es acuñado por Booth en *The Rethoric of Fiction* (1961) y lo define como aquel narrador que ofrece un discurso que difiere de las normas y valores del “autor implícito” (Booth, 1983: 158). Para entender esta definición

¹ La terminología propuesta por Booth (1961) es *unreliable narrator*, *untrustworthy* y *fallible*, denominaciones traducidas al español de manera indistinta como “narrador no fidedigno”, “no fiable”, “sospechoso” o “falible” a raíz de traducciones como la de Santiago Gubern (1978). Serán estas denominaciones, en adelante sin comillas, las que alternaremos en el siguiente trabajo.

es necesario añadir unas líneas a propósito de este último concepto, otra de las innovaciones de Booth (1961).

Este autor implícito es hoy una de las claves de la teoría de la narrativa moderna para comprender la configuración de la retórica de la ficción, entendiendo por esta el entramado ficcional que conforma el universo narrativo. Esta retórica es aceptada por el lector previo “pacto narrativo”², que lo induce a considerar la existencia de dos situaciones narrativas diferenciadas, una inmanente e interna del relato y otra situación externa al mismo (Pozuelo Yvancos, 1978: 147). Dentro de esta última situación narrativa, no inmanente, es donde se enmarca este autor implícito.

Así las cosas, con la introducción del autor implícito Booth amplía las posibilidades del tradicional binomio narrador/autor dentro del plano del emisor del relato. A su vez, propone en oposición a este concepto el que denomina como “autor real”, que se corresponde con el escritor físico de la obra, aquel que la publica y a quien pertenece la verdadera autoría del texto y que, como el autor implícito, se sitúa en un nivel externo a la codificación del texto. Cabe añadir que el autor real comparte la naturaleza externa al texto con el concepto de “lector real”, aunque este último se enmarca dentro del plano de la recepción textual.

Este autor implícito opuesto al autor real se corresponde con el denominado “autor implícito no representado”, una instancia narrativa que, como hemos señalado en líneas anteriores, no pertenece a la inmanencia textual y cuyo equivalente en el plano de la recepción es el “lector implícito no representado”, el cual, de la misma manera que el autor implícito, existe como el lector presupuesto para la existencia del relato. Frente al no representado se encuentra el “autor implícito representado”, que difiere del anterior en que es una instancia narrativa inmanente a la que, además, cuesta separar del narrador del relato. Este autor implícito representado equivale en el plano de la recepción al “lector implícito representado-narratario” y es aquel para el que Pozuelo Yvancos ofrece el claro ejemplo de Cide Hamete como autor del *Quijote* (1994: 229-230). Sobre esta tipología de

² Pozuelo Yvancos se referirá a este como el “el [pacto] que define el objeto —la novela, cuento, etc.— como verdad y en virtud del [que] el lector aprehende y respeta las condiciones de Enunciación-Recepción que se den en la misma” (Villanueva, 1994: 228).

las distintas instancias narrativas volveremos en los siguientes epígrafes para ofrecer un acercamiento teórico de la novela propuesta para análisis³.

De esta manera, a partir de lo expuesto se entiende por autor implícito aquella suerte de “segundo ego” que se corresponde con la imagen que el lector infiere del autor real a partir de la lectura del texto y que nos permite con ello “comentar y analizar los conceptos ideológicos y morales de un texto narrativo sin precisar de una referencia directa a un autor biográfico” (Bal, 1985: 125). Es, pues, una voz intratextual inaudible que existe en toda obra literaria de manera ineluctable por muy impersonal que el autor real trate de ser (Booth, 1983: 71).

A pesar de que este concepto goza de gran vitalidad en la teoría narratológica actual, hay quienes rechazan su existencia. Genette se opone a él como elemento intermediario entre el narrador y el autor real (Genette, 1983: 96). Otros teóricos como el alemán Ansgar Nünning lo tildan de instancia “pseudo-antropomórfica” (Olson, 2003: 97). Esta consideración es la que lleva a Nünning a creer pertinente borrar todo rastro del autor implícito a la hora de hablar del narrador no fidedigno. En su lugar propone una teoría cognitivista que confía en la capacidad del lector para identificar la discrepancia existente entre el discurso y percepciones del narrador y la información que ofrece el texto (96). En este sentido, obras como *Lolita* de Nabokov no presentarán un narrador no fidedigno si el lector de la novela comparte o está de acuerdo con las filias sexuales que caracterizan a Humbert Humbert. Sin embargo, en contra de la reconceptualización de Nünning, García Landa (2011) apunta que es la distancia que separa al narrador no fiable del autor implícito el factor clave para definir el concepto de narrador no fidedigno y no las posibles distancias de diversa índole que puedan existir entre el narrador y el lector. Será esta línea deudora directa de la postura de Booth la que seguiremos a lo largo de este trabajo.

De acuerdo con lo expuesto, en relación con las características propias del narrador no fidedigno o sospechoso, sabemos que suele corresponderse con un narrador en primera persona. En cuanto a la relación con su nivel narrativo y a su vínculo con la historia, este tipo de narrador se ajusta al paradigma intradiegético-homodiegético

³ Para aclarar esta clasificación, Pozuelo Yvancos (1994: 229) brinda un esquema que se adjunta en el epígrafe “Anexo” de este trabajo. En él engloba estas instancias en varios niveles: por un lado, aquellas externas al relato que no precisan de una interpretación formal (1 y 2) y, por otro, las inmanentes y pertenecientes a la codificación narratológica (3 y 4).

propuesto por Genette. Dentro de las variantes del narrador homodiegético el no fidedigno se sitúa habitualmente en la categoría de narrador autodiegético, puesto que suele ser el protagonista del relato. Asimismo, habitualmente presenta una focalización que en términos de Pouillon se conoce como “visión con” y que se trata de aquella que sitúa al narrador al mismo nivel que al personaje en cuanto al conocimiento de la diégesis del relato. Esta caracterización la vemos en ejemplos paradigmáticos de narradores no fidedignos como el caso de John Dowell de *El buen soldado* (1915) de Madox Ford, un narrador en primera persona con una voz narrativa autodiegética que nos ofrece una visión ambigua de la que presenta desde la primera línea de la novela como “la historia más triste que h[a] oído jamás” (Madox Ford, 2016: 17).

A propósito de los posibles tipos de narradores en primera persona, Booth habla de dos tipos en su capítulo X, “The Uses of Authorial Silence” (1983: 271-309). Según sus palabras, cuando un narrador ofrece un relato del que es protagonista y lo hace en primera persona, confiamos o no en él como si de una persona real se tratase; por este motivo distingue entre dos tipos de reacciones naturales ante un relato: creerlas o no (274). Esto deriva en una clasificación que depende del grado de fiabilidad del narrador y que atiende a aquellos de juicio sospechoso, como lo son el barbero de *Haircut* y Jason de *The Sound and the Fury* y, en oposición a estos, aquellos que apenas se distinguen del narrador omnisciente, como el protagonista-narrador *Marlow* en *Heart of Darkness*. Sin embargo, no podemos trazar una línea entre ambas categorías ya que hay numerosos casos de narradores . Esta clasificación nos servirá para analizar los parámetros de fiabilidad de la narradora que analizaremos en los siguientes epígrafes.

En va, un narrad no fidedigno lo es cuando se corresponde con un narrador-personaje con un discurso

os de fiabilidad del narrador no fidedigno. Las características propias de este tipo de narrador serán las que tendremos en cuenta a continuación para atender a la fiabilidad del discurso de la narradora de la novela de Portela.

III. *Mejor la ausencia: parámetros de fiabilidad de la narradora-protagonista*

A tenor de lo expuesto, un narrador en primera persona puede ofrecernos un discurso fiable o no en función de la visión que infiramos del autor implícito del texto. De esta manera, el narrador deberá ser analizado con detenida atención por el lector, más aún cuando los límites de fiabilidad varían a lo largo del discurso. Asimismo, esta labor se dificulta aún más ante el discurso de una narradora cuya voz narrativa, que entendemos como herramienta retórica de la que se sirve el autor real para configurar el discurso del narrador, se corresponde en primer lugar con la de una niña y, con posterioridad, con la de una adolescente. En el caso de la novela *Mejor la ausencia* de Edurne Portela, identificaremos las características que presenta tal narradora y la equipararemos al concepto de narrador no fiable desarrollado por Booth.

i. Sobre *Mejor la ausencia*

Mejor la ausencia (2017) es la primera novela de la escritora vasca Edurne Portela. En ella, la autora se centra en la reflexión acerca de la memoria, la violencia y las huellas que estas imprimen en el desarrollo de una sociedad y sus individuos. El acercamiento a estas cuestiones y la importancia ética de la reconstrucción de la memoria personal por medio de la escritura conforman la piedra angular de su obra académica⁴ y literaria. Así lo refleja su ensayo *El eco de los disparos* (2017), en el que la escritora indaga acerca de su condición de testigo de la normalizada violencia presente en la ciudadanía vasca en las últimas dos décadas del siglo XX. A partir de esta publicación es cuando la autora se centra por completo en su realidad más próxima, la vasca, para ofrecer un compromiso ético y literario con la misma. En este sentido, este ensayo nos interesa puesto que sienta las bases programáticas de la producción ulterior de la autora y plantea el poso autobiográfico sobre el que se vertebra el relato que nos atañe.

Esta labor de revisión y búsqueda de los orígenes y las consecuencias de la violencia solo se entiende si retrotraemos la mirada hacia la infancia y la adolescencia, etapas vitales que en el caso de la novelística de Portela se corresponden con un periodo marcado de manera decisiva por el desarrollo del conflicto en Euskadi. Así, otorga una importancia clave a las etapas de la infancia y la adolescencia y es en ellas en las que encuentra voces narrativas capaces de reflejar sus principios éticos y estéticos. La voz

⁴ Cfr. *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women's Writing* (2009), obra en la que Portela trata de evidenciar las herramientas narrativas de las que se valen las autoras argentinas Alicia Partnoy, Alicia Kozameh y Nora Strejilevich para narrar la represión de la mujer en el régimen militar argentino conocido como Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

narrativa fragmentada e inocente de Amaia Gorostiaga en *Mejor la ausencia* (2017) es la que mejor refleja esta cuestión.

En esta novela, la narradora-protagonista nos cuenta su visión de los hechos acaecidos en Euskadi en torno a las décadas de los 80 y 90. Enmarcado en este periodo histórico, signado por el auge de la actividad de grupos terroristas como ETA y la respuesta de otros paramilitares como los GAL, la violencia en el mundo ficcional de Amaia traspasa al ámbito personal y familiar y permea así todo cuanto conoce. De esta manera, a modo de una *Bildungsroman* asistimos al proceso de crecimiento forzoso de la narradora, que parte de una visión sesgada de los hechos y va descubriendo el mundo ante la atenta mirada del lector.

La obra de la autora vasca tiene una estructura narrativa que se corresponde con la formal. Se divide en dos partes diferenciadas, a saber: “Parte I (1979-1992)” y “Parte II. El regreso (2009)”. La primera de ellas ofrece el discurso de una narradora en primera persona cuya voz narrativa parte de la infancia y atraviesa la adolescencia. Para la disposición del relato de esta primera parte, Portela divide la diégesis en capítulos con marbetes correspondientes a los años que conciernen a la vida de la joven en cada momento. En consecuencia, esta parte se distribuye a lo largo de 180 páginas divididas en años que abarcan desde 1979 hasta 1992. El segundo bloque narrativo (2009) vuelve a tener la misma narradora, pero esta vez se trata de una Amaia adulta que regresa a sus orígenes tras diecisiete años de exilio.

Así pues, en esta primera parte del discurso de Amaia (1979-1992) encontramos una narradora cuya persona gramatical se funde con la voz narrativa, siendo la primera de ellas “yo” y la segunda intradieгética y homodieгética, autodieгética para mayor precisión. Estos parámetros narratológicos, sistemáticos a lo largo de toda esta parte de la obra, se corresponden con los vistos en el caso del narrador no fidedigno. Sin embargo, cabe señalar que esta primera parte admite una subdivisión de acuerdo al discurso de Amaia. La primera de ellas se enmarca entre 1979 y 1986 y nos permite diferenciar la voz infantil de la posterior voz de la Amaia adolescente, cuya intervención se inicia en este último año en el que en el terreno ficcional la joven experimenta la menarquia y en el lingüístico cambia el registro hacia uno más irreverente y rebelde propio de la adolescencia, que abarca hasta 1992.

De acuerdo con esto, en el primer bloque de la novela (1979-1992) hallamos un narrador implícito no representado que se ajusta, como vimos, a la instancia narrativa necesaria para atender a las características del narrador no fiable. Sin embargo, en la “Parte II. El regreso (2009)”, encontramos una Amaia ya adulta que es la propia autora implícita del texto, es decir, la equivalente a Cide Hamete en el *Quijote*, como se planteó en líneas anteriores en palabras de Pozuelo Yvancos.

i. Limitaciones epistemológicas del discurso narrativo infantil

La voz narrativa infantil correspondiente a la Amaia niña (1979-1986) supone la elección por parte de la autora real de una focalización muy limitada de los sucesos desarrollados en la diégesis. Amaia es una niña de cinco años con un conocimiento muy limitado del mundo. Si desde un punto de vista narratológico esta “visión con” ya ofrecía una perspectiva restringida de los hechos, la limitación del conocimiento de una niña de tan corta edad dificulta aún más la labor de aprehensión del significado del texto, ya que narra los hechos de una manera sesgada y oscurecida propia de la inocencia de un niño.

Estas limitaciones epistemológicas presentes en el discurso de la narradora niña se vislumbran ya desde los primeros párrafos de *Mejor la ausencia*. En el primer capítulo correspondiente al año 1979, en el que Amaia tiene cinco años, la narradora-protagonista, en correspondencia isocrónica con la duración de los hechos de la diégesis y su discurso, recoge una escena familiar en la que se aprecia con claridad la sombra de la violencia sobre los miembros de la familia, de la que ella, pese a llorar ante los continuos abusos de su hermano, no se percata. Ante esto y a lo largo de toda esta primera parte, el autor implícito de la novela plantea como lector implícito ideal a un público adulto capaz de leer entre líneas aquello que expone la novela. De esta manera, como lectores logramos acceder a aquello que nos plantea el autor implícito al desautorizar el discurso narrativo de Amaia; solo así comprendemos las dimensiones que alcanza la violencia en el entorno familiar y social de la joven.

De esta manera, la obra comienza con la descripción de un juego en el que cada uno de los cuatro hermanos —Aníbal, el mayor, al que le sigue Kepa, Aitor y Amaia, la más pequeña—, deben sacar de una gorra unas bolitas que decidirán si serán elegidos o no para un viaje. Este viaje, que se nos plantea como un verdadero motivo de alegría para Amaia, es en realidad una tapadera para poder atravesar la frontera que divide el País

Vasco con Francia. Esto se infiere a partir del texto cuando Amaia nos habla de la parada en el camino de su viaje en unas casetas “donde están unos señores con sus metralletas” (12). Amaia, desconocedora de la gravedad de la situación, se pregunta a continuación por qué deben mantenerse callados a petición de su madre. Esta narración nos invita, pues, a leer atentamente el relato para comprender los engranajes de la ficción que se nos plantea, ya que no encontramos un asidero fiable en el discurso de la narradora-protagonista.

Son muchos los ejemplos de este tipo que arrojan luz acerca de la limitación del conocimiento de Amaia. Líneas más adelante, Kepa advierte a Amaia de la presencia de un supuesto monstruo bajo la cama y, ante esto, Amaia reconoce abiertamente que no puede salir de la suya porque de hacerlo saldrá el monstruo, a lo que añade: “Pero si salgo corriendo corriendo y abro la puerta y me subo a la cama de ama, entonces no le da tiempo a cogermé” (12). Esta escena es reflejo de la *Weltanschauung* propia de los niños y, por ello, el lector no debe sospechar sobre la fiabilidad de los hechos porque Amaia esté usando algún tipo de artimaña con la que convencer al lector de aceptar su visión del mundo, sino porque esa visión es tan limitada que nos lleva a desautorizar a la joven como informadora fiel de los hechos. El discurso de la protagonista plantea de esta manera elementos no fiables en la línea de lo propuesto por Booth en la medida en que se retrata como una narradora con un juicio sospechoso.

Otro caso paradigmático en el relato es el que narra Amaia en líneas siguientes de este primer capítulo: la llegada de los Reyes Magos. En la línea del episodio del monstruo, Amaia narra la visita de las majestades de Oriente con férrea convicción de su existencia:

Estoy muy nerviosa. Hay sombras muy grandes detrás de la puerta. Están en el pasillo. ¡Los Reyes Magos están en el pasillo! Huele raro. Son los camellos. Si se hacen caca en el pasillo Pili también se va a enfadar. [...] Hacen ruido en la salita de jugar. Seguro que están dejando los regalos (14)

En este suceso se aprecia, pues, cómo Amaia presenta de manera clara una visión alejada de los hechos reales de la diégesis del relato. Tal es así que cree llegar a oler a los camellos. Su percepción del mundo atiende a su sesgo confirmatorio y trata de buscar respuestas como este olor, aunque lo invente inconscientemente, con el fin de dar validez a los hechos que narra.

De esta forma, el discurso de Amaia va proporcionando claves, fiables en mayor o menor medida según el hecho narrado, para comprender lo que sucede en la narración. En este sentido, personajes como el padre son fundamentales para comprender el relato. Amaia lo retrata como una persona irascible, aunque no establezca juicios de valor sobre su comportamiento hacia sus hermanos ni hacia la madre, a la que veja continuamente. La joven, dada su corta edad, no es capaz de comprender la naturaleza violenta del padre y relata las continuas situaciones violentas de manera fiel a los hechos, sin opinar sobre ellos. Así sucede en el caso de una agresión física explícita: “[...] Aníbal le dijo que no tenía derecho a decirle nada porque nunca estaba en casa. Entonces aita ¡plaf!, le pegó un sopapo” (19).

En relación al personaje del padre y su actividad delictiva se cierne una oscura sombra de la que Amaia es incapaz de zafarse. Casos de esto copan el relato. Uno de ellos tiene lugar en una de las nuevas visitas de la familia a Francia, en la que llegan a la casa del “tío Josu”. Allí, Amaia hace una apreciación sobre el estado del baño: “Es un baño raro. En la bañera hay bolsas negras. Hago chis muy rápido y salimos” (20). La visión de estas bolsas altera a la protagonista, pero no es capaz de cuestionarse la inusual presencia de estas en un lugar tan extraño. Esta experiencia epatante para la joven se repite continuamente, siempre sin establecer juicios de valor sobre lo sucedido: hay hombres barbudos y serios que le transmiten miedo, fotos de gente triste, escucha a su padre recriminando a su madre el haber perdido el tiempo de paseo por la ciudad en lugar de estar centrados en asuntos más serios, el silencio de su “ama”, etc.⁵

Es así como el autor implícito se vale del discurso de la narradora niña para ofrecer una realidad compleja y conflictiva, marcada por la actividad del padre que, como se infiere en este capítulo y se corrobora tiempo después en la novela, resulta fraudulenta.

Sobre el padre cabe incluir unas líneas acerca de su ocupación dentro del conflicto vasco y la perspectiva que Amaia ofrece al respecto y que la ilustra como narradora no fidedigna. En cierta ocasión en el capítulo “1985”, un joven Kepa ya adolescente, conflictivo y con unos firmes ideales proetarras, cuenta a Amaia que su “aita” es un

⁵ Portela explora esta cuestión previamente en su cuento “Los barbudos (2)”, recogido en *El eco de los disparos* (2016). En él, al igual que sucede aquí con Amaia, reflexiona acerca de los viajes entre la frontera de España y Francia que permanecen en la memoria de los miembros de su generación cuyo recuerdo evocará en muchos de ellos un “olor a cordero y a extrañeza, a hombres barbudos y a amenazas solapadas” (Portela, 2016: 14).

“gudari”, aquellos individuos que según él “(...) defienden a Euskal Herria de los putos españoles” (34). Ante esto, Amaia, desconocedora de los hechos pero fiel creyente de su versión de los mismos, asegura que su padre es un abogado que nada tiene que ver con política. Ante esta situación confusa para Amaia, la protagonista decide consultar el término con su madre, quien reacciona con gran enfado y le dice que jamás vuelva a preguntar si su aita es un gudari. Amaia concluye esta reflexión sobre la naturaleza del padre alegando que “seguro que es mentira que aita es gudari” (ibid.). Este desconocimiento de la realidad por parte de la narradora, en cuyo discurso debiéramos apoyarnos, nos limita a la hora de tratar de averiguar si el padre de Amaia es o no un gudari, es decir, aquel término que del euskera se traduce al español como “guerrero” y cuya actividad se enmarca en la línea de los atentados organizados por el grupo terrorista ETA.

Esta violencia presente en el ámbito familiar también aparece de manera clara en el entorno político-social de la protagonista. La joven, que vive codo a codo con la violencia, tiene normalizada toda esta red de conflictividad. Así, cuando la mujer que se hace cargo de ella en ausencia de sus padres, Pili, va a recogerla tras su clase de solfeo, Amaia narra con total naturalidad los posibles altercados que tendrán lugar en su camino a casa: “Pili me irá a buscar a la salida. Tendremos que atravesar el parque corriendo, como todos los miércoles. Y a ver si no queman un coche o algún autobús y tenemos que dar la vuelta al pueblo para llegar a casa” (40).

Amaia narra esta situación desde el tedio que le provoca la monotonía de los sucesos habituales de los miércoles; no es consciente de la gravedad de la situación política en el País Vasco de la década de los ochenta. Así es como la narradora ofrece una visión adulterada de los hechos marcada por su apatía, ante lo que el autor implícito busca epatar al lector y remover así su conciencia con el objetivo de invitarlo a una reflexión sobre los hechos histórico-sociales en los que se enmarca el relato. A este respecto, la autora real no ofrece un mero relato de cariz político, sino que trata de reflexionar sobre la condición de testigos de todos aquellos que vivieron tal situación en Euskadi y, con ello, hacer ver que “[s]er testigo transforma al sujeto. Si no lo transforma, ya no es testigo sino cómplice” (2016: 41).

Otra cuestión de importancia clave en el desarrollo del discurso de Amaia como narradora no fidedigna de los hechos dada su condición de niña es el avance de la

enfermedad de Aníbal a lo largo de esta primera parte de la novela. A propósito de esto Amaia nos pone al tanto del malestar de su hermano sin conocer el motivo de la enfermedad: “El tato Aníbal está malito. Está muy flaco y muy blanco. Ama no me dice lo que tiene. Dice que no sabe” (43). Sin más pistas que estas, los lectores nos encontramos en una situación de desamparo. No será hasta un encuentro con su hermano que nos narra Amaia cuando sabemos que Aníbal lidia con la drogadicción. En esta escena Amaia describe a su hermano en los siguientes términos: “Está muy, muy, muy delgado y blanco. Hace calor, pero él lleva su chupa de cuero de siempre. Tiene los brazos cruzados y se frota como si tuviese mucho frío” (47). Referencias posteriores a la evolución de su estado reafirman lo expuesto: “Ama no me deja verle porque dice que está muy nervioso. Me da miedo” (52).

Tras el paulatino proceso de conocimiento del mundo que se nos presenta año tras año, la Amaia niña termina convirtiéndose en una joven adolescente que logra comprender los comportamientos violentos de su aita, a los que denosta, y asiste además al duelo de la muerte de su hermano Aníbal, suceso que cae sobre su inocencia como un jarro de agua fría. De esta manera, la narradora adolescente (1986-1992) ofrece una mirada menos parcial y, por ende, más fiel a lo que sucede en el relato, en oposición a lo que vimos con la Amaia niña. De ello da cuenta un feliz recuerdo de su infancia, la analizada visita de los Reyes Magos: “¿Os acordáis de cuando hicisteis que creyera que habían venido los Reyes Magos a casa?, les preguntó a todos” (88). Sus hermanos explican a continuación que fue idea de Aníbal y que “aita” y “ama” se hicieron pasar por los Reyes. Esto demuestra la toma de conciencia de la realidad de la Amaia adolescente, que si bien partió siendo una narradora poseedora de un discurso con limitaciones epistemológicas que hacían de ella una narradora no fidedigna, ahora Amaia (1986-1992) aparece como una narradora cuya autoridad se reestablece en el relato.

En este sentido, si hasta entonces sus propios hermanos incidían en la idea de que era una niña y que por ello era incapaz de entender aquello que sucedía en su entorno, la Amaia adolescente es ya consciente de todas estas cuestiones que hacían de ella una narradora no fidedigna. En cierta ocasión, en el capítulo “1982” en el que Amaia tiene ocho años, Aníbal le pregunta por dos cuestiones claves para entender qué sucede, que son: “¿Tú sabes a qué se dedica aita?” y “¿[...] sabes por qué mamá no se puede levantar hoy?”. Ante el desconocimiento de la niña, Aníbal dice “Bah, déjalo. Eres demasiado pequeña para entender algunas cosas” (28). Sin embargo, con el paso de los años, se nos

presenta una Amaia adolescente que ha dejado de ser una niña. Así lo reconoce la abuela en la nochevieja de 1987 en la que Amaia tiene ya trece años: “[...] ya no es una niña. Que se vaya enterando de qué padre tiene” (87). De esta manera se nos desvelan los engranajes de los sucesos que hasta ahora se nos habían velado por la mirada fragmentada y parcial de la narradora niña. Ahora esta nueva Amaia es consciente de la desestructurada situación familiar, de la escasez económica y del maltrato físico y psicológico que recibe su madre de la mano de su aita:

Se piensan que no me entero de nada, que no me he dado cuenta de que ama ya no se compra ropa ni joyas ni nada, ni nos ha comprado ropa nueva este invierno. Que comemos más mortadela que jamón, que cuando he ido a enrollar sus collares y pendientes me he dado cuenta de que muchos ya no están ahí, que ama no ha visto a aita desde el verano, cuando le dijo que nos íbamos a Portugal y le dejó la cara hecha un cristo (87)

A partir de este análisis de las limitaciones epistemológicas de la Amaia niña y adolescente cabe dictaminar que esta narradora-protagonista ofrece un discurso que se amolda en numerosas ocasiones a los parámetros que planteaban autores como Booth al hablar del narrador sospechoso o no fiable. Sin embargo, como hemos comprobado, esta esa condición no es sistemática a lo largo de toda esta “Parte I (1979-1993)”, sino que se enmarca entre los años de infancia de la joven Amaia (1979-1986). Esta perspectiva restringida de la diégesis se aprecia igualmente en el plano lingüístico como veremos a continuación.

ii. Limitaciones lingüísticas del discurso narrativo infantil

“Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”. Esta premisa de Wittgenstein (2002) da cuenta de lo que sucede con nuestra narradora-personaje. Sus limitaciones lingüísticas restringen su conocimiento del mundo, de forma que su discurso dificulta en numerosas ocasiones la comprensión de los hechos narrados y dota a esta narradora de una naturaleza no fiable. La razón de esto se encuentra en que el discurso de la narradora se construye apoyándose en el lenguaje caracterizador de una niña en primer lugar y, más tarde, el de una adolescente.

Desde el inicio de la novela, Amaia evidencia sus limitaciones lingüísticas, lo que supone la necesaria participación activa del lector para comprender aquello que se nos plantea. Un caso de esto lo encontramos en el primer capítulo, “1979”. Amaia, de quien dijimos que el suyo era un entorno familiar y social marcado por la violencia, admite no

conocer las malas palabras o insultos que profieren continuamente los individuos de su entorno: “Dice que Aníbal es un... es un... que es malo y que Kepa no le hace ni puto caso [...] No me contesta cuando le pregunto la palabra que no he entendido” (12). Caso similar en relación a su cuestionamiento sobre el lenguaje obsceno es el que se nos plantea líneas más adelante, “[...] el señor le dice a mi madre algo de Aitor que no entiendo pero es una palabra fea porque aita le insulta después” (13). Esta serie de limitaciones de la competencia lingüística de la narradora niña conforman un obstáculo que el autor implícito plantea de manera deliberada para invitar al lector a leer entre líneas, cubrir los huecos del lenguaje de la niña y lograr con ello aprehender el significado del texto.

Asimismo, en cuanto a la cuestión de la drogodependencia de Aníbal también encontramos ejemplos significativos de estas limitaciones. Ante esta situación, que Amaia nos describe como extraña e incomprensible, la labor del lector será la de reconstruir los hechos a partir de la correcta lectura de aquellos términos que Amaia desconoce. La narradora-protagonista no sabe qué ocurre con su hermano porque ignora el significado de términos como “camello” y nadie es capaz de ofrecerle respuestas, bien por tratar de mantenerla en la ignorancia, bien por falta de conocimiento:

Yo les pregunté qué era un camello pero ninguno de los dos me contestó. Se lo pregunté a Marta y me dijo que se lo iba a preguntar a su hermana mayor, que tiene quince y lo sabe todo. Todavía no sé lo que es (43).

En esta línea, los mensajes pintados en las calles presentes en el relato tienen una importancia fundamental. La generación que vivió su infancia y adolescencia en el conflictivo entorno del País Vasco de finales del siglo pasado fue

[...] una generación que se educó en la cotidianeidad y la convivencia con la violencia, si no directa, sí por lo menos con el discurso de la violencia: los juegos de niños muchas veces reproducían la violencia de los mayores; la música con la que entramos en la adolescencia -el «rock radical vasco»- defendía la lucha armada y en sus conciertos coreábamos, aunque no lo creyéramos «gora ETA militarra» (2016: 19)

Esto se refleja en *Mejor la ausencia* cuando una Amaia de diez años encuentra una nota sobre su mesa del colegio con el mensaje de “Tu padre es un txibato” (47). La joven no comprende la gravedad de tal acusación pero entiende que es una palabra preñada de una connotación negativa y decide guardar la nota rápidamente. Esto se repite en una pintada al lado del portal de su casa en la que se lee “Aquí viven un camello y un txibato” (48). De este mensaje nos informa Amaia de manera descriptiva; al verlo dice:

“[c]amello es lo que le llaman a Aníbal en el insti según Aitor y txibato es lo que dice la nota que me dejaron en el pupitre al principio de curso” (ibid.), pero no analiza el contenido de tales términos al no tener la información pertinente de ellos.

En definitiva, estas limitaciones epistemológicas y lingüísticas sobre las que se vertebra el discurso de la narradora-protagonista Amaia (1979-1986) son los factores claves para responder a las preguntas planteadas al comienzo de este trabajo. Tras este análisis del conocimiento del mundo de Amaia sabemos que el discurso narrativo de una niña puede ajustarse a los parámetros en los que Booth enmarca al narrador no fiable siempre y cuando en él se refleje un conocimiento restringido de la diégesis. A través de esta visión fragmentada del mundo el autor implícito logra hábilmente provocar la confusión del lector adulto, que deberá desgranar aquella información que Amaia presenta de manera velada.

A propósito de esto cabe aclarar aquello que Booth apuntaba sobre la naturaleza del narrador no fidedigno: “[...] difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable. Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists” (1983: 159). En definitiva, atendiendo a esto, la narradora niña no es falible o no fiable por las posibles mentiras que podamos encontrar en su discurso, sino por tener un juicio sospechoso, ya que es poseedora de un conocimiento limitado de todo cuanto ocurre en la diégesis del relato. En el siguiente epígrafe veremos otros ejemplos paradigmáticos de la literatura en los que encontramos narradores no fidedignos y en ellos se buscarán las posibles concomitancias con la narradora de *Mejor la ausencia*.

IV. Estudio comparado de casos: narradores-personajes no fidedignos en *Mejor la ausencia* y *Huckleberry Finn*

Casos como el expuesto de Amaia Gorostiaga reflejan el extendido uso de narradores con características propias de los no fidedignos o sospechosos en el panorama literario actual. Sin embargo, a propósito de los primeros usos de este tipo de narrador, Riggan (1981) apunta a fechas más lejanas en el tiempo, aunque afirma que la presencia de la *unreliable narration* se afianzó en el marco de la creación literaria del SXX y que se convirtió en hija predilecta del mismo.

El teórico retrotrae así la mirada a la picaresca de los siglos XVI y XVII y cita como casos representativos los títulos del *Lazarillo de Tormes* (1554), el *Guzmán de Alfarache* (1599, 1604) de Mateo Alemán y la *Historia de la vida del Buscón* (1626) de Quevedo en el caso de la picaresca española (1981: 39). Todos ellos, entre otros, son los que recoge en la categoría de “el Pícaro”, al que considera un narrador no fidedigno por tratarse de un maestro del despiste y un urdidor de artimañas retóricas con el fin de ofrecer una imagen propia con la que ganarse el favor del lector y lograr salir con ello indemne de las calamidades a las que se enfrenta en su habitual precario mundo ficcional.

El caso del pícaro responde de esta manera a una tipología de narrador no fidedigno en primera persona que propone Riggan en la citada obra y que sigue la línea de lo propuesto por Booth. En ella contempla cuatro posibles tipos: “el pícaro”, “el demente”, “el inocente” y “el payaso”⁶. Para ilustrar estas categorías, el teórico cita los casos de *Memorias del subsuelo* (1864) de Fiódor Dostoyevski y *Diario de un loco* (1836) de Nikolái Gogol, a los que considera ejemplos de narradores falibles por su fragmentada y adulterada visión de los hechos dada su condición de “dementes”. Para el caso del narrador no fidedigno “payaso” cita los títulos de *Lolita* (1955) de Nabokov y *Tristram Shandy* (1759) de Sterne, en los que encuentra elementos que apuntan a considerar sus interpretaciones de los hechos alejadas de la realidad de la diégesis.

Dentro de la categoría del “inocente” Riggan incluye al narrador-protagonista de *El guardián entre el centeno* (1951) de Salinger y añade otro de los casos más representativos de este tipo de narrador, el joven Huck de la novela *Huckleberry Finn* (1888) de Mark Twain. Sobre la configuración del discurso de este narrador no fidedigno versará este epígrafe. Para ello partiremos de un breve apunte sobre la novela al que lo seguirá la identificación de las características que hacen de él un narrador no fidedigno. Tras esto, los resultados de tal análisis se compararán con lo expuesto a propósito de la narradora de *Mejor la ausencia* y, con ello, trataremos de aclarar si las voces narrativas infantiles y adolescentes ofrecen el discurso de un narrador inherentemente fiable o no.

Así pues, *Huckleberry Finn* es una de las novelas consideradas por el canon literario universal como una obra fundacional de la literatura norteamericana. Tal es así que Hemingway habló de ella como “la mejor obra que [los estadounidenses] hemos producido [...] Nada había antes de esa obra; nada ha habido de tan buena calidad después

⁶ Estas denominaciones equivalen a una posible traducción al español de las originales en inglés: “the Pícaro”, “the Clown”, “the Madman” y “the Naïf” (Riggan, 1981).

de ella” (1998: 55). Esta consideración se debe en gran parte a la acertada configuración de su narrador-protagonista.

Desde el punto de vista narratológico, el relato se configura por medio del discurso en primera persona del narrador-protagonista Huckleberry Finn. La suya es una voz narrativa que se adapta a la caracterización propia de un joven adolescente de catorce años. En cuanto a su focalización, Huck presenta la misma que encontramos en el caso de Amaia y que se ajusta habitualmente con las voces de los narradores no fidedignos, es decir, la autodiegética. Asimismo, el personaje de Twain presenta, de nuevo al igual que Amaia, una “visión con” que lo ubica como narrador al mismo nivel que al personaje por lo que concierne al conocimiento de la diégesis de la novela.

De esta manera, en *Huckleberry Finn* el joven narrador-protagonista nos sitúa en torno al cauce del río Misisipi para narrar el relato de las peripecias de su vida, una historia de liberación en forma de periplo que lleva a cabo junto a su amigo Jim y con el que deja atrás su vida como ahijado de la viuda Douglas y los continuos abusos de un padre alcohólico que lo mantiene retenido bajo su custodia.

A pesar de que la novela está narrada por un protagonista adolescente, su lector implícito no es un público infantil, como sí que sucedía en el caso de su predecesora *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876), sino que, al igual que *Mejor la ausencia*, *Huckleberry Finn* configura una propuesta de lectura orientada a un lector implícito adulto. De no ser así, el viaje vital y empírico que lleva a cabo Huck no se entendería en clave de experiencia libertadora arquetípica de todos los hombres, tal y como lo plantea el autor, pues “trascender lo puramente localista para llegar a la comprensión de esos elementos universales es lo que convierte la lectura de esta novela en algo para adultos” (1998: 45).

Ante esta novela, el lector implícito adulto debe lidiar con la fragmentación del discurso del joven Huck, ya que este difiere de las normas y valores del autor implícito, lo que se ajusta a la definición propuesta por Booth y que, como vimos, coincide con el caso de Amaia Gorostiaga. Las razones que nos llevan a considerar esta postura son las expuestas en las siguientes líneas.

En primer lugar, a lo largo de su narración Huck presenta numerosas limitaciones epistemológicas en su discurso de la misma naturaleza de las que vimos en el caso de Amaia en *Mejor la ausencia*. Su mirada infantil e inmadura del mundo restringe su conocimiento sobre aquello que narra. Un caso representativo de esto lo encontramos ya

en el primer capítulo en el que Huck nos narra con desgana cómo la viuda Douglas reza antes de cenar, ante lo que, según cuenta, “tenías que esperar a que la viuda encogiera la cabeza y murmurara unas palabras quejasas sobre el rancho, aunque no le pasaba nada a la comida...” (78). Este caso, estudiado también por Olson (2003), es un ejemplo claro de la limitación del conocimiento de Huck. El joven es un sujeto ajeno a las convenciones sociales y religiosas e ignora que está ante la labor de bendecir la mesa. Es así, tal y como recoge el pie de página de la edición de Cátedra, como “se establece siempre la complicidad autor-lector” (ibid.). Esta es la tónica general a lo largo de toda la obra y es precisamente esta mirada inocente del mundo la que aprovecha el autor implícito para incorporar en ella un mensaje irónico y cargado de una mordaz crítica social sobre lo que narra Huck. Este juego de equívocos e interpretaciones es el mismo que vimos en el caso de Amaia Gorostiaga y es el que nos lleva a hablar de Huckleberry Finn como narrador no fidedigno.

Un ejemplo esclarecedor de la incisiva ironía en el texto de la mano del autor implícito aparece unas líneas más adelante. En esta ocasión, Huck pide permiso a la señora Douglas para fumar y esta lo rechaza alegando que es una “costumbre baja” y que no debe hacerlo dado el conocido interés de la mujer por educar al joven descarriado. Sin embargo, Huck, que hasta ahora no ha tenido acceso a una educación y, por ende, desconoce el entramado de los prejuicios sociales, reniega ante la declinación de la viuda. Tras esto, Huck denuncia el incongruente interés de la viuda por mostrarle el pasaje de la vida de Moisés, “que ni era pariente suyo, ni servía para nada a nadie, porque estaba muerto” y no permitirle, por el contrario “hacer una cosa de la que [él] sacaba mucho de bueno” (79). Para más inri, denuncia que la viuda tomaba rapé y que esta no estaba considerada una práctica negativa porque era propia de ella. De nuevo, esta situación ofrece una mirada del joven que el lector ha de leer a partir de las claves irónicas y cómicas que ofrece el autor implícito, quien hace uso del narrador-protagonista para hacer una crítica social de las prácticas y normas sociales de la alta clase social a la que pertenece la viuda Douglas.

Por otra parte, de la misma manera que Aníbal se refería a Amaia en calidad de ignorante por su corta edad cuando la joven pedía explicaciones sobre el mundo, Huck es criticado continuamente de manera explícita por ser incapaz de comprender lo que sucede. Así se refleja en el “Capítulo III” cuando el joven reconoce frustrado el haber fracasado al rezar a Dios para que le proporcionara unos anzuelos para su caña de pescar. Ante esto

comprendemos que Huck no es capaz de entender la dinámica de la religión. A continuación, pide explicaciones a la señora Watson y esta condena su ignorancia; así lo recoge él mismo: “[...] pedí a la señorita Watson que lo intentara por mi [rezar para obtener anzuelos], pero ella dijo que yo era tonto. Nunca me explicó por qué, y yo no podía entender aquello” (89).

A propósito de esto, hasta el propio Tom Sawyer se refiere a su amigo en tales términos cuando este no comprende por qué no se puede luchar contra los “encantadores” que, a la manera del Quijote, han convertido la fastuosa llegada de ladrones y elefantes en una excursión de párvulos: “Bah, no vale la pena hablar contigo, Huck Finn. Parece que no sabes nada de nada..., eres un perfecto cabeza hueca” (93). Nuevamente, en esta ocasión Huck no sabe si es cierto o no aquello que cuenta Tom y el lector, conocedor de la naturaleza del Quijote, debe saber interpretar la lectura que hace el joven Sawyer del suceso de los párvulos y alejarse de la confusa lectura que hace el propio narrador del suceso. Se reflejan en casos como este las limitaciones epistemológicas claras visibles en el discurso de Huck que veíamos también en el de Amaia Gorostiaga.

Por estas razones, a través de su propia narración Huck se nos presenta como un joven inculto, parcialmente alfabetizado, ignorante por todo cuanto se entiende por educación y reglas sociales y con unas férreas creencias supersticiosas que hacen de él un narrador-protagonista cuyo discurso hemos de desautorizar para comprender la realidad de los sucesos que narra. En este sentido, a diferencia de la narración del pícaro y el demente, Riggan dice del narrador no fidedigno inocente encarnado en Huck que es

a figure who by definition lacks experience with people and society and is thus unequipped to deal in any far-reaching manner with the moral, ethical, emotional, and intellectual questions which arise from his first ventures into the world and from his account of those ventures (1981: 169).

De esta manera, si bien los narradores sospechosos del tipo “pícaro”, “loco” y “payaso” presentan un discurso en el que, como narradores no fiables, tratan de ofrecer una mirada del mundo a menudo tan miserable y denostable como aquella que critican, el narrador no fiable *naïf* lo es justo por la razón opuesta, por presentar una visión inocente de cuanto relata por su falta de formación y madurez.

En definitiva, este acercamiento a la obra de Twain nos lleva a considerar esta novela como poseedora de un narrador-protagonista que, al igual que ocurre con el

estudiado caso de Amaia en la novela de Portela, propone un discurso con características propias del narrador no fiable como lo concibe Booth y ante el que

[n]o tratamos la narración con desconfianza (*resisting reading* o hermenéutica de la sospecha) porque seamos de natural desconfiados, 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 (García Landa, 2011: 17)

V. Conclusión

Tras el análisis de la narradora-protagonista infantil de *Mejor la ausencia* de Edurne Portela y su posterior comparación con el narrador de *Huckleberry Finn* de Mark Twain en relación a su posible condición de narradores no fidedignos, podemos responder a las incógnitas planteadas al inicio de este trabajo.

Los resultados apuntan a que ambos narradores-protagonistas ofrecen un relato que se ajusta a los parámetros del narrador no fidedigno propuesto por Booth (1961), de acuerdo con sus miradas inocentes del mundo. En el caso de Amaia Gorostiaga vimos cómo sus limitaciones epistemológicas y lingüísticas restringían su capacidad de narrar los hechos de manera fiel. Del mismo modo, *Huckleberry Finn*, un joven y casi analfabeto narrador propone una mirada sesgada de aquello que sucede en la diégesis de la novela de Twain.

El relato de Amaia difiere así de las normas y valores del autor implícito, condición *sine qua non* para hablar de ella en calidad de narradora no fidedigna. Esto se da en la medida en que es incapaz de comprender el mundo por su corta edad. Ante ella se despliega todo un caos que no puede ofrecer de manera fiel; su entorno político-social y familiar tiene una naturaleza violenta que no alcanza a comprender: la conflictividad en el País Vasco de los años 80 es vista por ella como la realidad tediosa de los miércoles que le impide llegar a su casa tras sus clases, su “ama” pasa mucho tiempo en la cama tras continuas agresiones verbales y físicas por parte del padre que Amaia no es capaz de apreciar, la drogodependencia de Aníbal pasa por ella en clave de enfermedad que tiene a su hermano “muy, muy, muy delgado y blanco”, etc.

En consecuencia, encontramos el mismo caso en el narrador-protagonista *Huckleberry Finn*, un joven que ha tenido un acceso limitado a la educación y que posee

una firme creencia en las supersticiones, factores que hacen de él un narrador con una mirada poco fiable de los hechos. En su discurso, Huck habla de una religión que no comprende y de un mundo que se le antoja mezquino y que no se adapta a su inocente mirada de la realidad. Es por esto que Huck es un narrador no fidedigno utilizado por el autor implícito para ofrecer un relato cargado de ironía y de crítica social ante la sociedad en la que se enmarca el protagonista.

En definitiva, ambos se ajustan a la tipología de narradores no fidedignos en primera persona propuesta por Riggan (1981). En concreto, se amoldan al tipo de narradores “inocentes” ya que comparten la presencia de unas voces narrativas infantil y adolescente que plantean una propuesta de lectura en la que solo un lector adulto será capaz de aprehender las claves interpretativas del texto. De esta manera quedan resueltas las preguntas que motivaron la realización de este proyecto.

VI. Referencias bibliográficas

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.

BOOTH, C. Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago, 1961.

—. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd. ed. Chicago: University of Chicago, 1983.

—. *La retórica de la ficción*. Trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Bosch, 1978.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Alfaguara.

CULLER, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.

GARCÍA LANDA, José Ángel. “El autor implícito y el narrador no fiable – según nuestro punto de vista”. *Academia.edu*, 9 sept 2011, [https://www.academia.edu/899251/El autor impl%C3%ADcito y el narrador no fiable_seg%C3%BA_nuestro punto de vista](https://www.academia.edu/899251/El_autor_impl%C3%ADcito_y_el_narrador_no_fiable_seg%C3%BA_nuestro_punto_de_vista), último acceso: 7 jul 2021.

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 2006

- MADDOX FORD, Ford. *El buen soldado*. Madrid: Sexto Piso, 2016.
- NABOKOV, Vladimir. *Curso de literatura europea*. Barcelona: RBA, 2010
- NÜNNING, Ansgar. “Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration”, *Reconceptualizing Trends in Narratological Research*, John Pier, 63-84. Tours: Tours University Press, 1999.
- OLSON, Greta. “Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators”, *NARRATIVE*, The Ohio State University Press, 2003, Vol. 11, No. 1, pp. 93-109.
- PORTELA, Edurne. *Displaced Memories: The Poetics of Trauma in Argentine Women Writers*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009.
- . *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- . *Mejor la ausencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017
- POZUELO YVANCOS, José María. “El pacto narrativo: Semiología del receptor inmanente en el *Coloquio de los Perros*”, *Anales Cervantinos*, XX-VII, págs. 147-176, 1978.
- RIGGAN, William. *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1981.
- RODRÍGUEZ, María Pilar y ORTIZ CEBERIO, Cristina. *Ellas cuentan: representaciones artísticas de la violencia en el País Vasco desde la perspectiva de género*. Madrid: Dykinson, 2020.
- TWAIN, Mark. *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Madrid: Cátedra, 1998.
- VILLANUEVA, Darío. *El comenario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar, 1992.
- . (coord.) *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 1994.
- WITTGENSTEIN, L.: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trads. I. Reguera y J. Muñoz, Madrid: Alianza, 2002.

VII. Anexo

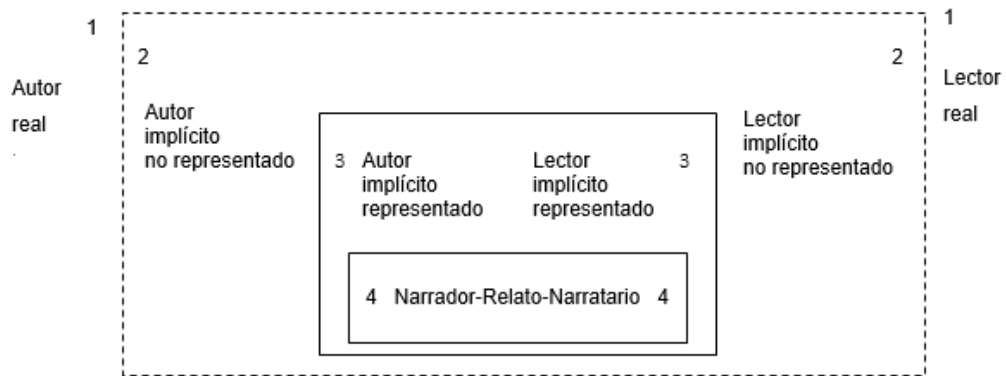


Fig. 1. Villanueva, 1994: 229