La ficcionalización de la voz en la novela sentimental. Desde el narrador auctorial o el autobiográfico al pseudo-autobiográfico*

Regula ROHLAND DE LANGBEHN
Universidad de Buenos Aires
rrohland@gmail.com

En cierto sentido la intención del presente trabajo sería escribir el artículo "El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo XV", que se debe al recordado Alan Deyermond[1]. Un mejor homenaje no habría podido hacerle, sin duda, que volver a escribir, cual un nuevo Pierre Ménard, las obras del amigo y maestro como mías. Al advertirlo, la opción fue sacar a luz un aspecto central del asunto.

Tipos de narradores

Ante el panorama de los antecedentes europeos se puede observar que las novelas de Chrétien de Troyes y en las novelas en prosa, así como en las alemanas, poseen narradores muy activos pero nunca narradores que tomen parte en la acción. Esto los distingue fundamentalmente de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI, pues este pequeño grupo de textos es contado por narradores personales, tildados de "El Auctor", que son agentes principales o secundarios en la acción[2]. Se trata de una nueva propiedad o mejor dicho, inquietud, que podría agregarse a los rasgos de genericidad que caracterizan al grupo sentimental, observados, por ejemplo, en nuestro libro de 1999[3].

El trabajo ya clásico de Norman Friedman[4] muestra las diferencias en la postura del narrador como sistemáticas o fenomenológicas. Sin embargo, estas diferencias se desplegaron en una progresión histórica. Tenemos como antecedentes la figura tradicional del narrador exterior a lo narrado: un narrador omnisciente que sabe de antemano los hechos que narrará, pudiendo anticipar ocasionalmente el futuro con sus evaluaciones o dar relieve a las reincidencias, y cuya facultad se extiende a conocer la razón de las decisiones de sus personajes. Este narrador puede aparecer como narrador explícito cuando se permite comentarios y definiciones acerca de lo narrado y de su propia narración, como se observa en muchas introducciones a las novelas medievales –pensemos en comentarios sobre el narrar en Chrétien de Troie, Hartmann von der Aue, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Strassburg– pero no entra en el juego de las acciones. Nunca es objeto del enunciado ni actante de lo narrado. A diferencia del típico narrador moderno, que asume la interioridad de sus perso-

---

* La ponencia se presentó con el título siguiente: "El narrador protagonista y el narrador testigo en los textos sentimentales. Desde la voz autobiográfica del *Siervo libre de amor* hasta el personaje ficticio en *Proceso de cartas de amores* y *Menina e moça*".

1 Alan D. DEYERMOND, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 65-88.

2 La mayoría de los investigadores recientes de la novela sentimental considera que ésta, en vez de perfilarse con identidad propia, se está reabsorbiendo en una masa de narraciones emparentadas y de textos líricos extensos. Ellos consideran como definitorios los rasgos de estilo y de contenido que comparte la novela sentimental con otros textos de la época, mientras que soslayan aquellos que los aíslan dentro de esa masa. Pero también se puede afirmar que estos textos se definen como inscriptos en su época por muchos rasgos de época, formando sin embargo un grupo que se cristaliza alrededor de ciertas propiedades particulares.

3 Regula ROHLAND DE LANGBEHN, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, London, Queen Mary & Westfield College, 1999 ("Papers of the Hispanic Medieval Research Seminary", 17).

4 Norman FRIEDMAN, "Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept", en *Publications of the Modern Language Association*, 70 (1955), pp. 1160-1184.

najes con la misma facilidad que narra sus acciones, los grandes narradores medievales observan por lo general un notorio desinterés en la interioridad de sus personajes. No que no conocieran la figura retórica llamada *sermocinatio*, que les permite asumir la voz de un personaje u objeto, dramatizando así la escena (como en el discurso de Isolda madre, cuando defiende a Isolda de las pretensiones del seneschal[5]), pero esta figura se utiliza con parsimonia y no es una estructura recurrente del *roman courtois*. El *romance* medieval relata los sucesos a los que se refiere mostrándolos desde el exterior, a diferencia del autor omnisciente de la novela moderna, ese narrador "auctorial", como lo llamarán los teóricos del siglo XX[6], conocedor de los móviles secretos que determina la psique de sus personajes[7].

La inquietud que aquí se analizará se opone a esta práctica: consiste en abandonar el relato externo y experimentar con la figura del narrador personal. Se forma un eslabón entre aquel narrador tradicional que encontramos en el *roman courtois* y sus derivados en prosa, y el narrador pseudo-autobiográfico o narrador en primera persona, que se atribuye a sí todas las observaciones y vivencias del texto, focalizándolo desde la perspectiva de un personaje actuante, que será una conquista del siglo XVI: una voz cuenta allí la historia personal del personaje al que pertenece, siendo ésta una historia diferente que la del autor empírico.

Antecedentes y eclosión de la figura del narrador personal

Como estudiosos de la novela sentimental estamos atentos, desde luego, a los antecedentes que posee la narración pseudo-autobiográfica. Están las *Heroidas* de Ovidio, bien conocidas en España de la época por dos adaptaciones, aunque conviene apuntar que, por su brevedad y por dirigirse en calidad de cartas a un receptor personal que a la vez es actor de la narración, estas cartas ficticias son dudosas en tanto antecedentes para las novelas. En las *Heroidas* y sus adaptaciones hispánicas la persona ficticia que narra se define a partir de su situación de remitente en una situación concreta que suscita su exposición a manera de respuesta en una situación teatral. Florece en el siglo XIV, solitario, otro temprano ejemplo renacentista: la novela pseudo-autobiográfica *Fiammetta* de Boccaccio, y como antecedente más lejano tenemos el *Asno de Oro* de Apuleyo. Después, las narraciones pseudo-autobiográficas llegarán a una primera eclosión solo a mediados del siglo XVI en España, con textos tan diversos como el *Lazarillo*, *Menina e Moça* y *Clareo y Florisea* –sobre estas últimas tenemos otro trabajo esclarecedor de Deyermond[8]–, y su progenie es infinita.

Experimentos sentimentales

A diferencia de esta serie, que identifica al narrador con el personaje principal, algunas narraciones *sentimentales* toman otro derrotero para comprometer en la acción a sus narradores: les confieren el *status* de personaje actuante e interesado, pero no le conceden más que un papel secundario en la acción (*Grimalte y Gradissa*[9], *Cárcel de amor*), o lo interpo-

---

5 Gottfried VON Strassburg, *Das Tristan-Epos Gottfrieds von Strassburg mit der Fortsetzung des Ulrich von Türheim*, ed. Wolfgang SPIEWOCK, Berlin, Akademieverlag, 1980, vv. 9913-9942.

6 Karl Heinz STANZEL, *Typische Formen des Romans* (1954), 3ª ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, pp. 18-25.

7 Según James MANDRELL, "Author and Authority in *Carcel de Amor*: The Role of El Auctor", en *Journal of Hispanic Philology*, 8 (1983-84), pp. 99-122, este autor tiene un antecedente en *Cárcel de Amor*, ya que el "Auctor" allí sabe lo que piensan Persio y el Rey y reproduce una carta que no ha visto. Estos recursos son los tradicionales del relato medieval y no anticipan la perspectiva múltiple del autor moderno, aunque también podríamos considerar estas inconsistencias como señales que denotan cuán difícil era, en ese estado de desarrollo de las capacidades narrativas, para un autor centrarse en la perspectiva personal escogida.

8 DEYERMOND, *Tradiciones*, cit., pp. 89-104.

9 Utilizamos las ediciones corrientes para todos los textos nombrados. Donde no hay citas, nos abstenemos de dar un listado de las ediciones.

nen entre la historia y su narración directa (*Arnalte y Lucenda*). También los otros textos del grupo presentan aspectos experimentales en cuanto a la narración, sea que la acción se proyecta al interior del narrador, haciéndonos ver a través de una disputa alegórica cómo su personalidad llega a su decisión moral (el *Siervo libre de amor* y *Sátira de infelice e felice vida*, y también partes de *Triste deleytación*), o que refleja en algún personaje su propia personalidad, relacionándolo de modo más o menos nítido con la fuente de su enunciado/escritura, el narrador, pensemos aquí en *Questión de amor* y quizás *Notable de amor*, y asimismo en el "Servidor" de *Proceso de cartas de amores*, teniendo en cuenta el hecho de que en los dos últimos casos ya estamos ante el personaje central de las acciones.

Sin tomar en cuenta la cuestión de las narraciones marco y las complicaciones que entran en juego por ese lado, los tipos de narradores personales en la novela sentimental son los que siguen:

1. Narradores autobiográficos que se expresan a través de la alegoría, en el *Siervo libre de amor* (historia marco) y *Sátira de infelice e felice vida*. En ambos la relación autobiográfica de la voz narradora está establecida con claridad, pero así como los teóricos no registran una diferencia en lo narrativo entre una autobiografía y una pseudo-autobiografía[10], conviene tener presente que la conexión con hechos reales a los que el texto remite no influye en el papel del narrador en tanto tal. El narrador es siempre una entidad ficticia, asume un "papel", aun cuando se trata de textos confesionales, como es el caso en el *Siervo libre*, si pensamos solamente en la historia principal que enmarca la "Estoria de Ardanlier e Liessa". Ese narrador se diferencia netamente del autor empírico. Antonio Prieto[11] analizó el difícil equilibrio en ese "marco" de rasgos heredados de la lírica *courtois* y su filiación alegórica. El "yo" que habla, como en toda alegoría, es un yo depurado de lo personal y se constituye como ejemplo moral. El *Siervo libre* se refiere al camino interior realizado por ese yo, basándose, según el texto aclara, en vivencias empíricas del autor. El sujeto que narra cuenta que había despreciado al amor hasta encontrarse con su dama. Su corazón entonces había formulado para él un poema que le granjeó el perdón del Dios de Amor, lo que pudo comprobar mediante la benevolente acogida que encontró. Pero cayó en la descortesía de descubrir su amor a un confidente, y el castigo por esta falta al secreto obligado fue el rechazo por parte de la dama. Las vivencias interiores desencadenadas por estos hechos se narran en forma alegórica y no vivencial. Se producen en un plano de análisis intelectual que reduce lo personal de las decisiones a un meollo de meras capacidades e intereses en pugna. Cuando al protagonista se le presenta la disyuntiva entre buscar la muerte desesperada o embarcarse en el partido de la prudencia, tomando los votos, no es él quien opta por lo último, sino la Sindéresis que se impone. El tratamiento alegórico aleja las vivencias de lo personal y opinable, que es el nivel del narrador, y presenta las decisiones como exteriores, dramatiza su pugna en personificaciones, de las cuales una se impone a la otra. En la *Sátira de infelice e felice vida* el que se impone es el amor. Se puede definir entonces que las vivencias interiores no se muestran desde adentro sino que se exteriorizan y pueden así ser relatadas en forma objetiva.

En el libro del Condestable de Portugal, sin embargo, la relación entre el autor, el narrador y el actor se despliega con mayor complejidad: se distinguen como partes del texto la carta introductoria y el texto principal, y ambos se enriquecen con las glosas; resultan así tres fuentes emisoras que no siempre se separan con nitidez: en algunas glosas,

---

10 STANZEL, cit., p. 28, discute la diferencia entre novelas en tercera y primera persona, atribuyendo a las primeras el carácter de "mimético" o "ficcional", y a las últimas el de "lírico" o "existencial". Remite al libro de Käthe HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung* (1957), que en su 2ª ed. ampliada, Stuttgart, Klett, 1968, trata estos problemas cuando introduce a la narración autobiográfica, pp. 245-51.

11 Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, ed. Antonio PRIETO, Madrid, Castalia, 1976, Introd.

supuestamente impersonales, reaparece el yo narrador, pero en otras la voz se despersonaliza, refiriéndose a la voz que narra el texto principal no como al "yo" sino como a "el autor"[12]. El titubeo del Condestable glosador en referirse a su propia voz narradora del texto principal plantea el problema de su relación con esa voz: cuando habla de "el autor" se distancia, pero cuando utiliza el "yo", se identifica desde las glosas con la voz del texto y lo señala como, o incluso se podría decir, lo convierte en autobiográfico.

2. El narrador lírico, que se identifica con el personaje central de la narración, aparece en los pasajes finales de *Triste deleytación*. En este texto transicional tenemos varias formas de aparecer el personaje central, el E[namorad]o. Comienza como personaje visto desde afuera: un pasaje alegórico[13] se refiere al personaje pero no al narrador. Las vivencias de ese personaje central aparecen narradas por una voz neutra, cuyo dueño también puede referirse con la misma solvencia a las vivencias de la señora que ama, y referir el extenso diálogo que ella sostiene con su madrina y las escenas referidas a la madrastra. El narrador no aparece con ningún comentario o enunciado propio en las partes escritas en prosa que ocupan la mayor parte del libro. Y es el personaje, y de ninguna manera el narrador, el que en el tramo final se convierte en un yo-narrador y cuenta desde su perspectiva personal su viaje a través de un más allá. Estamos así ante titubeos muy significativos en cuanto a la voz narrativa, no tan lejanos de los que experimentó el Condestable de Portugal, aunque ahora se integran en el texto, mientras que en él se limitaban a las glosas. Estos titubeos se refieren precisamente a la dificultad de representar desde adentro una vida que no es la propia. Al abordar a esta vida ajena desde la voz del narrador impersonal, desde la alegoría (interioridad objetiva) y desde el yo lírico (interioridad subjetiva), el anónimo FAdC se debate con el problema sin encontrar una solución formal unitaria. Tenemos aquí un eslabón histórico que, dentro de la serie en que se inscribe, aclara que el camino desde la narración objetiva («mimética» o «ficcional», según Stanzel) a la subjetiva («lírica» o «existencial») se debe a un progreso en la capacidad de narrar lo personal.

3. El narrador percibe los resultados de la historia y se la hace narrar por otro para volver a narrarla él, lo que contribuye a que el lector pueda evaluarla. Es lo que vemos en *Arnalte y Lucenda*. El narrador real de la historia es Arnalte, el protagonista de la narración, que no se identifica con el narrador del marco (a quien él cuenta su historia) y mucho menos con el autor. Su historia tiene el carácter de un ejemplo negativo, pero él lo relata como si fuera positivo –el marco, en este caso, nos aleja de su perspectiva. Cuando el "Auctor" vuelve a exponer lo narrado produce una vista menos comprometida con la historia y enfocando las actitudes de Arnalte desde un sistema de valores no pretendido por éste y permite así al lector divergir de los juicios de valor del personaje.

4. El narrador actúa como personaje en la obra. Hay dos casos: a) Se convierte en actante y cuenta sus vivencias autobiográficas como si fueran ajenas, en *Grimalte y Gradissa*. La voz de Grimalte responde a la del autor, dado que el libro comienza con las palabras siguientes: «Comiença un breve tractado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre»[14]. El yo narrador declarado, Grimalte, sirve de máscara para el narrador real, es el portavoz. La diferencia que se registra en esquemas estructuralistas entre el autor y

---

12 Alternan en las glosas del Condestable de Portugal expresiones referidas a "el Autor" con comentarios del tipo «oso yo decir», por ejemplo en la glosa 6g, o «quiero fablar […] teniéndome con Isidoro» con «se manifiesta el autor fablar de», en la 9g, siempre referido a la fuente de su propio texto, o sea, su propia autoría. Ver las citas en Pedro de Portugal, *Sátira de infelice e felice vida*, ed. Guillermo SERÉS, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 82, 83 y 86, 87.

13 F. A. d. C., Anónimo, *Triste Deleytación*, ed. Regula ROHLAND DE LANGBEHN, Morón (Argentina), Universidad, 1983, pp. 4-26.

14 Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*, ed. Pamela WALEY, London, Támesis, 1971, p. 3.

el narrador, Juan de Flores, como si las hubiera previsto, las hace patentes. Grimalte aparece como narrador ficticio o personaje narrador en ese nivel del texto que, por ejemplo en el sistema narrativo elaborado por Manfred Pfister[15], pertenece al narrador ficticio. Complica sin embargo el esquema, ya que su intervención no coincide con el narrador implícito, sino que está sito debajo del lugar lógico que corresponde a éste: el sentido del texto se constituye a través de la comparación de lo que dice el personaje Grimalte y lo que muestra la acción en tanto tal. Grimalte está comprometido con la acción, que consiste en la tentativa de reconciliar a Fiometa con su infiel amante Pánfilo, ya que del éxito de esta tentativa depende la respuesta de su dama. Pero en cuanto a la narración central –los avatares de Fiometa con el desamorado Pánfilo– es a la vez narrador y partícipe secundario de la acción. b) El personaje cuenta sus propias acciones como suyas, bajo el nombre de «El auctor», en *Cárcel de amor*. El «auctor» no fundamenta el interés que le inspiran los sucesos narrados; se encuentra en una posición más abstracta que Grimalte, en el sentido de que no llegamos a reconocer qué lo mueve a ayudar, más allá de la identificación con Leriano que se produce en el nivel de la alegoría, cuando dice a Leriano «La moralidad de todas estas figuras me ha plazido saber; puesto que diversas vezes las vi, mas como no las pueda ver sino coraçón cativo, cuando le tenía tal conocíalas, y agora que stava libre dudávalas»[16]. Pero sus dudas y consideraciones convierten al lector, que lo acompaña, en un lector activo que tiende a resolver los problemas que se le presentan, y no solamente a consumir la narración. Diego de San Pedro en sus dos novelas creó, por ende, mediante la figura del «auctor» la situación de una instancia crítica que se interpone entre los eventos narrados y el lector.

5. Ya quedó consignado que *Menina e Moça* es una de las primeras novelas pseudo-autobiográficas de la modernidad, y forma con otros textos contemporáneos un primer eslabón en el desarrollo de la novela autobiográfica o, en este caso patente, pseudo-autobiográfica[17]. El personaje se independiza del narrador aunque éste le preste su voz, definida por la primera persona en el enunciado. Otro tanto podría decirse de la novela epistolar de Juan de Segura, que se produce en tanto novela desde la perspectiva del autor (empírico), pero que plasma en las cartas de la señora un personaje que complementa en sus propias leyes esta perspectiva y cuyo carácter ficcional parece fuera de discusión. La novela de Juan de Segura comparte con las novelas alegóricas de la primera mitad del siglo XV los rasgos de identificación de autor y personaje, sin que ello influya en la configuración textual y el retrato personal, tanto más modernos en esta primera novela epistolar. Estos nuevos narradores exponen sus vivencias como sentimientos experimentados por ellos, se refieren a lo expuesto como a algo interior y no exterior, o sea que han llegado a enfocar de manera radicalmente diferente los sucesos personales, tratándolos como vivencias del sujeto figurado como narrador y no como exteriorizaciones.

Este proceso, que se puede registrar en la breve historia de la *novela sentimental*, explicita

---

15 Manfred PFISTER, *Das Drama*, München, Fink, 1977, pp. 20-22 (UTB580). El modelo prevé tres niveles de la voz narrativa, el Enunciado físico, el narrador implícito, el narrador explícito y la voz del personaje que habla. En la autobiografía y la biografía los últimos dos niveles se reducen a uno solo. El esquema no puede dar cuenta de las ironías de la narración que se refieren a su nivel más constitutivo, las que D. H. GREEN en su libro *Irony in the Medieval Romance*, Cambridge, University Press, 1979, caracteriza como ironías de la acción. Green muestra que se la puede ubicar en diferentes niveles del texto, desde las figuras de dicción hasta las incongruencias de la acción con sus propias condiciones o con los caracteres que la llevan adelante, y es a este último tipo que pertenecen las ironías narrativas de Juan de Flores.

16 Diego de San Pedro, *Obras completas II. Cárcel de amor*, ed. Keith WHINNOM, Madrid, Castalia, 1971, p. 92.

17 Curiosamente, desde los libros de Stanzel y Hamburger parece estar claro que desde el punto de vista de la narración no existe diferencia de status entre la narración que se refiere a la realidad vivida del autor y la que se refiere a eventos ficticios. Sin embargo, la dimensión referencial y la mimética se manejan de forma divergente en uno y otro de estos tipos de narraciones. Evidentemente la pseudo-autobiografía es esencialmente mimética.

en lo narracional la constitución del sujeto moderno, que se define desde sus capacidades personales y no desde un lugar fijado para él en el sistema social[18]. A esto se refirió Dunn[19], cuando terminó un bello artículo diciendo «we have been watching San Pedro recreate that part of himself which remains absorbed in the book», que, para él es una alegoría de la escritura, pero según nuestro análisis sería la constitución del sujeto narrador.

A diferencia de la novela (*romance*) tradicional los textos a los que me referí alejan o acercan el punto de vista del personaje al que las narraciones se refieren, elaboran la consciencia del hecho narrativo como jugando con una lupa o con un largavistas, hasta desembocar finalmente en una forma preexistente; ya nos referimos al recurso autobiográfico en el *Asno de oro* y en la *Fiammetta*. Será la autobiografía ficticia la que surgirá luego de los titubeos de los textos sentimentales, constituyéndose como la forma obligada de un género nuevo: la novela picaresca.

No convendría callar el hecho de que varios textos del grupo sentimental se sustraen a la cuestión de la identificación entre el narrador y los personajes[20]. En vista de la variedad de soluciones del problema de la voz narrativa, parecería que los autores de estos textos hubieran experimentado con la posibilidad de crear un narrador personal que a la vez retuviera el atributo tradicional de comentar los hechos a los que se refiere[21]. Al encontrarse en un lugar descentrado de la acción, los narradores pueden evaluar y exponer a la crítica lo que están narrando y narrarlo de tal manera que entendemos su postura a través de su narración. Se crea así sutilmente una doble perspectiva que funciona de otra manera que la de la narración personal autobiográfica. Las perspectivas divergen de aquellos casos en los que el narrador habla críticamente de sí mismo, narrando algún hecho pasado. En las novelas sentimentales más logradas el narrador cuenta acerca de otros, personalizando la perspectiva crítica en la voz del narrador explícito o "autor"[22].

Desde que Friedman distinguió entre narradores centrales y periféricos se ha comenzado a discutir el problema de la voz de aquel narrador que es el protagonista de su propia narración, constituyendo a la vez el sujeto narrativo y el objeto de la narración. El narrador periférico es menos frecuente y singularmente efectivo para la constitución de valores en la

---

18 Parecería que ello se produce prematuramente, pues estamos ante un grupo de textos cuyo epicentro pertenece al reinado de Isabel la Católica, pero quizás esta ubicación histórica explique lo temprano del hecho. En otro trabajo, Regula ROHLAND DE LANGBEHN, "Emancipación femenina en algunos textos españoles del siglo XV y la *Querelle des femmes*", en *Melibea*, 1-2 (2005), pp. 9-75, observamos que novelas del mismo grupo son tempranas muestras de la discusión sobre la igualdad de la mujer.

19 Peter DUNN, "Narrator as Character in the *Cárcel de amor*", en *Modern Language Notes*, 94 (1979), pp. 187-199: p. 198.

20 No hay identificación entre personaje alguno y el narrador en *Grisel y Mirabella*. Tampoco se la ve en *Penitencia de amor* ni en *Notable de amor*. La identificación de uno de los personajes de *Questión de amor* con el narrador no tiene pie en el texto en tanto texto, aunque los indicios del texto tientan a los estudiosos a determinar a través de ellos el nombre del autor anónimo.

21 Véase sobre las inconsistencias arriba la nota 3. En el caso más significativo, y que por ello fue ampliamente discutido, se creó un personaje secundario para la acción pero al que se atribuye la voz narradora (*Cárcel de amor*). En otro caso no se desarrolla la personalidad del narrador en tanto personaje, pero se le permite opinar acerca de lo que observa y cuenta (*Arnalte y Lucenda*). En un tercer caso el narrador explícito se identifica con un personaje, que luego trata como personaje y no como su misma persona (*Grimalte y Gradissa*).

22 Tan pronto el narrador autobiográfico se identifica con sus vivencias narradas no se percibe ya la doble perspectiva. Andreas SOLBACH, *Evidentia und Erzähltheorie. Die Rhetorik anschaulichen Erzählens in der Frühmoderne und ihre antiken Quellen*, München, Wilhelm Fink, 1994, p. 143, lo marca: la ironía necesita de un parámetro fiable, el cual normalmente se plantea en la voz del narrador, distante del sujeto sobre el que narra. Los narradores autobiográficos constitutivamente no pueden referirse en forma objetiva a los hechos que narran, dado que su punto de vista, necesariamente personal, no permite más que una visión parcial. Pero pueden discernir entre el pasado y el presente, haciendo valer un proceso de madurez para evaluar desde afuera sus hechos del pasado. Esto conduce a que su forma de referirse a los hechos puede generar ambigüedad y llevar a interpretaciones erróneas.

obra. Solamente en dos textos de la novela sentimental –que son textos especialmente significativos– se produce el fenómeno del narrador periférico, que crea una interesante perspectiva para la comprensión de lo narrado. El manejo desigual de este nivel de la narración en el resto de los textos podemos evaluarlo como tentativas hacia la introducción y afirmación del narrador personal, tal como se lo encuentra, finalmente, en las narraciones pseudo-autobigráficas del siglo XVI.

Más allá de la tan rica propuesta de Deyermond que sirvió de punto de partida, nuestra propuesta intenta dar cuenta de la ubicación y función de quicio de la novela sentimental española en el desarrollo de la narratividad europea, entre el papel tradicional del narrador auctorial y la moderna representatividad desde lo íntimo que propicia la pseudo-autobiografía.

Resumen: Partiendo de un importante artículo de Alan Deyermond se pasa revista a la forma de narrar la novela sentimental. Se observa que los comienzos alegóricos del *Siervo libre* y de la *Sátira de infelice y felice vida* transforman las vivencias en objetivas y que su forma final, con *Menina e Moça* y *Processo de cartas de amores*, es la autobiográfica vivencial o sea, subjetiva. El camino que recorren las novelas que nuclean el grupo sentimental pasa por titubeos formales y por la figura del narrador periférico, para finalmente arribar en la novela pseudo-autobiográfica, lo que constituye a este grupo en un paradigma de la constitución del sujeto moderno.

Palabras clave: voz narrativa - alegoría vs. sentimiento - objectivo vs. subjectivo - pseudo-autobiografía.

Abstract: Based on an important article by Alan Deyermond we observe the fictional voice of the sentimental romance. It can be seen that the allegorical beginning of the *Siervo libre* and of *Sátira de infelice e felice vida* transform the heroes' experiencies into objective ones, but a hundred years later the last sentimental romances, *Menina e moça* and *Processo de cartas de amores* disclose autobiographical subjectivity. The central texts of the sentimental genre show formal doubts and create the figure of the periferial narrator, leading finally to the pseudo-autobiographical novel. This converts the succession of sentimental texts into a paradigma for the constitution of the modern subject.

Keywords: fictional voice - allegory vs. sentiment - objective vs. subjective - pseudo-autobiography.