

En este libro se elabora una teoría unificada de los géneros literarios y de la ficcionalidad. Se propone un modelo del texto literario capaz de integrar todas las manifestaciones literarias existentes o imaginables. Además, se intenta mostrar que hay géneros literarios ficcionales y no ficcionales, y que incluso un mismo género, como la lírica, puede adoptar formas ficcionales o no ficcionales. Por último, se analizan las obras literarias en las que se alteran las leyes de la ficcionalidad y se produce una ruptura de la lógica ficcional, o metalepsis: por ejemplo, cuando el autor se introduce de forma imposible en el universo ficcional de sus personajes, o cuando los personajes ficcionales se dirigen a los lectores reales. Para explicar esas obras, se desarrolla una teoría de los mundos imposibles, complementaria de la teoría de los mundos posibles. El modelo del texto literario propuesto resulta de utilidad para definir los tipos de ruptura de la lógica ficcional en las diversas manifestaciones literarias y artísticas.

Alfonso Martín Jiménez ha sido Profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de La Coruña, en la Universidad de Santiago de Compostela y en la Universidad de Valladolid, en la que actualmente es Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Ha publicado numerosos artículos y libros sobre Crítica Literaria, Teoría de la Literatura, Retórica y Literatura Comparada.

ISBN 978-3-0343-1658-3



9 783034 316583



ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ LITERATURA Y FICCIÓN

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

LITERATURA Y FICCIÓN

LA RUPTURA DE LA LÓGICA FICCIONAL



LITERATURA Y FICCIÓN

Perspectivas hispánicas es una colección de estudios de crítica que se dirige a un público académico. Sus autores se dedican a la investigación de alto nivel, en el ámbito de la literatura tanto peninsular como hispano-americana. Excepcionalmente se publicarán también tesis de doctorado de suma calidad.

La colección se propone ser una tribuna que fomente el intercambio intelectual entre los hispanistas. Además de volúmenes monográficos y antológicos, se prevé la publicación de estudios teóricos que profundicen en cuestiones relativas al debate literario actual, dentro y más allá del hispanismo.



Colección dirigida por
Georges Güntert (Universidad de Zúrich)
Peter Fröhlicher (Universidad de Zúrich)
Itziar López Guil (Universidad de Zúrich)

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ

LITERATURA Y FICCIÓN

LA RUPTURA DE LA LÓGICA FICCIONAL



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Bibliographic information published by die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

ISSN 1421-7910 pb.
ISBN 978-3-0343-1658-3 pb.

ISSN 2235-6894 eBook
ISBN 978-3-0351-0813-2 eBook

Esta publicación ha sido revisada por pares.

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2015
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Schweiz
info@peterlang.com, www.peterlang.com

Forro: Gilbert Ummel - Neuchâtel (Suiza)

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Impreso en Suiza

A Tomás Albaladejo

Índice

PRESENTACIÓN.....	9
I. MODELO TEXTUAL DE LOS GÉNEROS LITERARIOS.....	13
1. La clasificación platónica de los géneros literarios: ventajas y limitaciones.....	15
2. La representación literaria de la identidad y la alteridad: las categorías genéricas naturales	21
3. Propuesta de un modelo textual de los géneros literarios	49
4. La teoría de los mundos posibles, el <i>mundo del autor</i> y el <i>mundo de los personajes</i>	67
5. La inclusión de nuevos textos en el <i>mundo de los personajes</i>	85
II. LOS GÉNEROS LITERARIOS Y LA TEORÍA DE LA FICCIÓN.....	101
1. Géneros ficcionales y no ficcionales: la naturaleza ficcional o no ficcional del enunciador y del enunciado	103
2. Fingir y crear ficciones	119
3. Posibilidades de “fingimiento literario”	137
4. <i>Autor inserto, texto inserto y enunciador inserto.</i> Literatura ficcional y no ficcional	145

III.	DEFINICIÓN TEMÁTICO-REFERENCIAL DEL <i>MUNDO</i> <i>DEL AUTOR</i> Y DEL <i>MUNDO DE LOS PERSONAJES</i>	153
IV.	EL TEXTO, EL PERITEXTO Y LAS INSTANCIAS DE LA ENUNCIACIÓN Y DE LA RECEPCIÓN.....	191
V.	MANIPULACIÓN ARTÍSTICA DE LOS MUNDOS POSIBLES.....	213
1.	Tensión y ambigüedad del modelo de mundo	215
2.	Mundos posibles y creencias personales.....	225
VI.	LA RUPTURA DE LA LÓGICA FICCIONAL (<i>METALEPSIS</i>): MUNDOS IMPOSIBLES.....	233
	EPÍLOGO	299
	BIBLIOGRAFÍA	307

PRESENTACIÓN

El propósito inicial de este trabajo consiste en elaborar un modelo del texto literario que incluya las categorías genéricas esenciales, a las que, valiéndonos de la terminología suministrada por la teoría de los mundos posibles, denominaremos *mundo del autor* y *mundo de los personajes*. Dicho modelo permitirá establecer una clasificación de los géneros literarios capaz de integrar todas las manifestaciones literarias existentes o imaginables, y pretende ser de utilidad para mostrar que existen géneros literarios ficcionales y géneros literarios no ficcionales. Contrariamente a lo que sostienen algunas tendencias teórico literarias en la actualidad, las cuales consideran que la ficción es un elemento indispensable de todas las formas literarias, y que sin ficción no puede haber literatura, trataremos de probar que existen tipos de literatura no ficcional, y que incluso un mismo género, como la lírica, puede adoptar formas ficcionales o no ficcionales. Para ello, nuestra clasificación de los géneros será complementada por el desarrollo de una teoría sobre la ficcionalidad, de cara a unificar las teorías sobre los géneros y la ficción. En este sentido, propondremos una distinción entre el hecho de fingir, relacionado con el desarrollo del *mundo del autor*, y el de crear ficciones, atinente al despliegue del *mundo de los personajes*, que nos parece de utilidad para explicar las distintas posibilidades de creación literaria, y estableceremos una taxonomía de las formas susceptibles de ser entendidas como “fingimiento literario”.

Además, trataremos de explicar los casos en los que se produce una ruptura de la lógica ficcional (o *metalepsis*), los cuales se producen cuando entran en contacto elementos que, desde un punto de vista lógico, deberían ser independientes (por ejemplo, cuando el autor se introduce en el universo ficcional de sus personajes, o cuando estos se dirigen de forma imposible a los receptores). Para ello, desarrollaremos una teoría de los “mundos imposibles” que complemente la teoría de los mundos posibles, e intentaremos mostrar que el modelo del texto literario propuesto puede resultar de gran utilidad para distinguir y definir los distintos tipos de ruptura de la lógica ficcional en las diversas manifestaciones literarias y artísticas.

Valladolid, 29 de mayo de 2014

I. MODELO TEXTUAL
DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

1. LA CLASIFICACIÓN PLATÓNICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS: VENTAJAS Y LIMITACIONES

Como es bien sabido, la primera clasificación de los géneros literarios realizada en el mundo occidental se encuentra en el libro III de la *República* de Platón (1988). Dicha clasificación presenta una indudable ventaja, aunque tiene también, claro está, sus limitaciones. En efecto, posee el innegable atractivo de constituir una clasificación cerrada y limitada, en la que es posible enmarcar no solo las manifestaciones literarias existentes en la época de Platón, sino también las obras literarias de épocas posteriores e incluso cualquier obra imaginable. Pero presenta el inconveniente de que no sirve para explicar la naturaleza temático-referencial ni la articulación pragmática de las obras. De ahí que a lo largo de la historia haya habido otros intentos de establecer una clasificación de los géneros cerrada y limitada como la de Platón, pero con mayor capacidad explicativa de la naturaleza referencial y pragmática de los géneros.

En la obra mencionada, Platón pone en boca de Sócrates una serie de argumentos destinados a definir las características de la república ideal, y Sócrates se plantea qué tipo de obras literarias serían adecuadas en dicha república (Fubini, 1966: 121-212). Como punto de partida, Sócrates distingue entre lo que debe decirse (*ha lektoon*) y el modo en que debe ser dicho (*hôs lektoon*). Los poetas realizan una narración o (*diégesis*) de acontecimientos pasados, presentes o futuros, y dicha narración “puede ser simple (*haplê diégêsis*), o bien producida por medio de la imitación (*dia mimêsêôs*), o por ambas cosas a la vez” (Platón, 1988: 392d). La narración simple es enunciada por el propio poeta, quien habla “sin tratar de cambiar nuestra idea de que es él mismo y no otro quien habla” (Platón, 1988: 393a), mientras que la imitación o mimesis se da “cuando se presenta un discurso como si fuera otro el que habla” (Platón, 1988: 393c), de manera que se intenta asemejar la dicción en la medida de lo posible a la propia dicción de ese otro (es decir, a la dicción de un personaje). Por último, la modalidad mixta está formada por una mezcla de fragmentos de narración simple y de imitación.

Y a continuación, Platón expone su división de los tipos de poesía:

...hay, en primer lugar, un primer tipo de poesía y composición de mitos íntegramente imitativa —como tú dices, la tragedia y la comedia—; en segundo lugar, el que se produce a través del recital del poeta, y que lo hallarás en los ditirambos, más que en cualquier otra parte; y en tercer lugar, el que se crea por ambos procedimientos, tanto en la poesía épica como en muchos otros lugares (Platón, 1988: 394b-394c).

Así, Platón establece la primera clasificación tripartita de los géneros basada en los modos de enunciación, consistente en la consideración de dos categorías básicas y de una tercera categoría resultante de la mezcla de las mismas: o habla el poeta (narración simple), o hablan los personajes (modo imitativo), o hablan a la vez el poeta y los personajes. A juicio de Aguiar e Silva (1990: 341), en la clasificación de Platón no aparece claramente definido, ni en un nivel conceptual ni en un nivel terminológico, el tipo de género literario que hoy denominamos poesía, o poesía lírica. Por su parte, Gérard Genette opina que Platón deja fuera de su clasificación la poesía no representativa, y sobre todo lo que hoy entendemos por poesía lírica, ya que la poesía equivale para Platón a la representación de sucesos:

...il n'y a de poème que représentatif. Platon n'ignorait évidemment pas la poésie lyrique, mais il la forçait ici par une définition délibérément restrictive. Restriction peut-être *ad hoc*, puisqu'elle facilite la mise au ban des poètes (excepté les lyriques?), mais restriction qui va devenir, *via* Aristote et pour dès siècles, l'article fondamental de la poétique classique (Genette, 1976: 97).

Aguiar e Silva, no obstante, disiente de Genette al considerar que Platón no excluyó la lírica de su sistema genérico, puesto que la narración simple, al menos desde el punto de vista de la enunciación, incluye la poesía lírica, y el propio Platón ejemplificó la narración simple con el ditirambo, una de las variedades de la lírica coral griega (Aguiar, 1990: 341). Por su parte, Genette (1986: 95) aduce que Platón cita el ditirambo como “type par excellence du poème... purement narratif”, y recurre a R. Dupont-Roc para confirmar que el tipo de ditirambo al que se debía de referir Platón era eminentemente narrativo:

Il semble qu'au début du V siècle, le chant lyrique en l'honneur de Dionysos ait pu traiter de sujets divins ou héroïques plus ou moins associés au dieu; ainsi d'après les fragments conservés de Pindare, le dithyrambe apparaît comme un morceau de narration héroïque, chanté par un chœur, sans dialogue, et s'ouvrant sur une invocation à Dionysos, parfois même à d'autres divinités. C'est à ce type de composition que Platon doit faire allusion plutôt qu'au dithyrambe du IV siècle, profondément modifié par le mélange de modes musicaux et l'introduction des solos lyriques (Genette, 1986: 95, nota).

A mi modo de ver, sin embargo, Platón no ignora totalmente las formas más cercanas a lo que hoy denominamos poesía lírica, como parece desprenderse de la lectura del libro X de *La República*. De hecho, Werner Jaeger señala que, en el libro III de *La República*, Platón usa el concepto de imitación “en el sentido más estricto de imitación dramática” (Jaeger, 1988: 615), pero, en el libro X de la misma obra, Platón otorga un sentido diferente y más amplio al concepto de imitación, ya que no se refiere exclusivamente al habla de los personajes, sino al intento de representar la realidad valiéndose de cualquier tipo de expresión artística. Platón lamenta que el artista no imite las cosas tal y como son en la realidad, sino que esté condenado a imitar simplemente su apariencia:

-Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal y como es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

-De la apariencia.

-En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece... (Platón, 1988: 598b).

Por lo tanto, el arte mimético se aleja de la verdad y de la sabiduría:

...la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero. [...] El arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior (Platón, 1988: 603a).

Platón deplora de la poesía imitativa “su capacidad de dañar incluso a los hombres de bien, con excepción de unos pocos” (605c), por lo que expone su determinación de “no aceptar de ningún modo la poesía imitativa” (595a). A cambio, sí que admite en su estado ideal otras formas de poesía, como “los himnos a los dioses y [...] las alabanzas de los hombres buenos” (607a). Así pues, Platón se sirve del término *imitación* otorgándole significaciones diferentes en distintas partes de su obra: mientras que en el libro III de *La República* relaciona el concepto de imitación con el modo de enunciación que se produce cuando hablan los personajes, en el libro X usa el término *imitación* para referirse a la representación de la realidad (o, más exactamente, a la apariencia de la realidad). Por lo tanto, Platón define la imitación en el libro III siguiendo un criterio enunciativo, mientras que en el libro X se guía por un criterio temático-referencial.

Por otra parte, las formas de poesía que acepta Platón en el libro X de su obra (los “himnos a los dioses” y las “alabanzas de los hombres buenos”) no se adecuan a la definición de la poesía imitativa que ofrece en el mismo libro:

-Propongamos la cuestión así: la poesía imitativa imita, digamos, a hombres que llevan a cabo acciones voluntarias o forzadas, y que, a consecuencia de este actuar, se creen felices o desdichados; y que en todos estos casos se lamentan o se regocijan. ¿Queda algo aparte de esto?
-No, nada (603c).

En efecto, las “alabanzas de los hombres buenos” podrían corresponder a la imitación de las acciones que dichos hombres realizan, pero el elogio de los mismos se relaciona con la expresión admirativa del propio poeta, y la admiración que muestra el poeta es más importante aún en los “himnos a los dioses”. Cabe concluir, en consecuencia, que Platón contempla la existencia de formas de poesía que no son estrictamente imitativas. Y si tuviéramos que incluir esas manifestaciones admirativas del propio poeta en el sistema platónico de los modos de enunciación (expuesto en el libro III de *La República*), se encuadrarían en el apartado de la narración simple, caracterizado por el habla del poeta. Por lo tanto, en ese mismo apartado se incluirían las formas en que habla el propio poeta sin producir imitación.

El propósito de Platón al establecer su clasificación es claramente moralista (Jaeger: 1988: 615-617), y, como su intención consiste en rechazar la poesía imitativa, esta centra especialmente su atención, de manera que no se preocupa en igual medida por definir claramente la naturaleza de la poesía no imitativa. Por otro lado, hay que tener en cuenta que las formas más próximas a la poesía lírica estaban en la época de Platón estrechamente ligadas a la música, ya que se escribían para ser cantadas, y que Platón seguramente consideraba la música (y el canto que la acompañaba) como una manifestación distinta de lo que entonces se entendía por poesía, la cual se relacionaba con la imitación. No obstante, la lectura complementaria de los libros III y X de *La República* permite concluir que Platón no ignoraba totalmente las formas en las que el poeta expresa su admiración, que serían las más próximas a la expresión de sentimientos característica de lo que hoy denominamos poesía lírica, y esas formas habrían de incluirse en el apartado de la narración simple. Por lo tanto, y aunque el propio Platón no defina con claridad la naturaleza de la poesía lírica, en *La República* podemos encontrar las bases de una división tripartita de los géneros que no excluye las formas carentes de imitación en las que el poeta expresa sus propios sentimientos de admiración hacia elementos externos, como los dioses o los hombres buenos.

La distinción que realiza Käte Hamburger (1977: 215-238) a propósito del “sujeto” y del “objeto” en el género lírico puede ayudar a precisar la naturaleza de las formas no imitativas contempladas por Platón. Según Hamburger, el enunciado lírico consiste en el enunciado de un sujeto a propósito de un objeto, de manera que los poemas líricos pueden tender a la expresión del polo-sujeto (el yo lírico) o del polo-objeto (las cosas). Los textos líricos más puros tienden a prescindir del

polo-objeto, dejando de ser un “complejo-objeto”, propio de los enunciados de la comunicación normal, para convertirse en “complejo de sentido” (*Sinnzusammenhang*), de manera que expresan experiencias caracterizadas por su subjetividad. Pero esta subjetividad propia de los poemas líricos, promovida en el Romanticismo (Hegel, 1985; Wellek, 1962) y reconocida en la crítica contemporánea (Aguar, 1990: 584), no es contemplada en *La República*, ya que las únicas formas de poesía no imitativa admitidas por Platón, los “himnos a los dioses” y las “alabanzas de los hombres buenos”, no tienden, según el criterio propuesto por Hamburger, a la representación del “polo-sujeto”, sino a la expresión de la admiración por los elementos del “polo-objeto”, que es donde se situarían los dioses y los “hombres buenos”. Dicho de otra manera, Platón admite las formas poéticas imitativas en las que el poeta habla de otros personajes (como ocurre en la narración) o aquellas otras no estrictamente imitativas en las que el poeta expresa su admiración por otros, pero nunca se refiere a que el poeta hable de *sí mismo*, desarrollando el denominado por Hamburger “polo-sujeto”. Y este hecho nada tiene de extraño, ya que el concepto de la intimidad (así como su consecuente expresión poética) era en gran parte ajeno a la mentalidad del hombre griego, que se caracterizaba, como recuerda Mijail Bajtin, por su naturaleza pública:

...en las condiciones de la plaza pública griega [...] no existía todavía el hombre interior, el “hombre para sí” (yo para mí), ni un enfoque especial del mismo. La unidad entre el hombre y su conciencia de sí era puramente pública. El hombre era *por completo exterior*, en el sentido estricto de la palabra [...]. Esta exterioridad total es una de las características más importantes de la imagen del hombre en el arte y en la literatura clásica (Bajtin, 1989: 286).

En el mismo sentido, Werner Jaeger recuerda la importancia en el mundo griego de la comunidad:

No es posible ya para nosotros una historia de la literatura griega separada de la comunidad social de la cual surgió y a la cual se dirigía. La superior fuerza del espíritu griego depende de su profunda raíz en la vida de la comunidad. Los ideales que se manifiestan en sus obras surgieron del espíritu creador de aquellos hombres profundamente informados por la vida sobreindividual de la comunidad. El hombre, cuya imagen se revela en las obras de los grandes griegos, es el hombre político (Jaeger, 1988: 13).

Por ello, las autobiografías clásicas se limitan a la exposición de las hazañas públicas de sus protagonistas, e incluso el mismo pensamiento es expresado generalmente por medio del diálogo filosófico (así ocurre en los *Diálogos* de Platón), como si fuera el resultado de una actividad común, y no de la propia reflexión individual.

Esta exterioridad del hombre griego probablemente determinó que Platón no se refiriera a un tipo de obras literarias en las que el autor tomara plena consciencia de su intimidad y hablara de sí mismo, de su visión del mundo y de sus pensamientos, es decir, de las obras que tienden al polo-sujeto de Hamburger.

No obstante, la clasificación de Platón sigue siendo válida para explicar todas las categorías genéricas en cuanto a sus modos de enunciación, puesto que, a pesar de que no contemplara la poesía lírica de tipo intimista, dicho tipo de expresión puede encuadrarse con facilidad en la narración simple, caracterizada por el habla del poeta. Así pues, la tipología platónica (o habla el poeta, o hablan los personajes, o hablan a la vez el poeta y los personajes) nos indica que es posible establecer un tipo de clasificación de los géneros capaz de dar cabida incluso a las formas que Platón no contempló en el momento en que formuló su tipología. De hecho, todas las obras literarias escritas hasta la actualidad son susceptibles de ser encuadradas en alguno de los apartados de la clasificación platónica, la cual permite dar cuenta, además, de cualquier tipo de obra literaria imaginable. Por lo tanto, la clasificación de Platón nos muestra la posibilidad de establecer categorías genéricas atemporales o naturales, de validez permanente y universal, y nos indica también que es factible formular una clasificación genérica que resulte a la vez limitada y totalizadora, formada por posibilidades básicas de expresión que sean capaces de explicar todas las formas genéricas existentes o imaginables.

Pero, por otro lado, la tipología platónica presenta la limitación de no distinguir formas genéricas que resultan sustancialmente diferentes, como la poesía lírica y la narración simple (es decir, el tipo de narración en la que solo habla el poeta sin ceder la palabra a sus personajes), las cuales, desde el punto de vista de la enunciación, se incluyen en la misma categoría, caracterizada por el habla del poeta. Por lo tanto, el sistema de los modos de enunciación no es suficiente para explicar en su totalidad las formas naturales de expresión literaria, y debe ser completado o sustituido por una clasificación basada en criterios temáticos o referenciales.

Por otra parte, la clasificación de Platón resulta fundamental por referirse a un aspecto crucial en la teoría de los géneros literarios, como es el concerniente a las modalidades de representación de la dialéctica entre la *identidad* y la *alteridad* (García Berrio y Hernández Fernández, 2004: 450). Si bien la concepción de Platón resulta insuficiente para explicar en su totalidad la representación de la propia consciencia y del mundo, no por ello deja de referirse a dicha dialéctica desde el punto de vista de la enunciación. Es por ello por lo que *La República* resulta imprescindible como punto de partida en la teoría de los géneros, aunque sus planteamientos deban ser reformulados en la actualidad.

2. LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DE LA IDENTIDAD Y LA ALTERIDAD: LAS CATEGORÍAS GENÉRICAS NATURALES

El intento más sólido de sustituir las categorías platónicas de los modos de enunciación por categorías genéricas de tipo temático o referencial fue efectuado por los autores románticos, y lo hicieron precisamente en una época en la que la poesía lírica de tipo intimista fue especialmente valorada, lo que sin duda influyó en su clasificación.

Los autores románticos defendieron especialmente la fantasía y la imaginación creadora del poeta, pero no por ello dejaron de elaborar una serie de clasificaciones ternarias, cuyo origen se remonta a Platón y a sus derivaciones medievales y clasicistas, para tratar de explicar la diversidad de las formas literarias. La importancia que Kant concedió a la triplicidad en las categorías del pensamiento y, sobre todo, la dialéctica de Hegel, favoreció la consolidación de las clasificaciones ternarias. Para Hegel, el conocimiento de la verdad y el descubrimiento del Ser implica un proceso triádico, de manera que a una *tesis* inicial le sigue su *antítesis* o negación, de cuya contraposición saldrá una *síntesis*, la cual, a su vez, se convertirá en una nueva *tesis*, garantizando la continuidad del proceso dialéctico (Aguilar, 1990: 361).

Friedrich Schlegel se basó en el carácter ternario y limitado de la clasificación de Platón, pero pretendió solventar sus limitaciones explicativas sustituyendo las categorías de los modos de enunciación por otros criterios referenciales basados en la *objetividad* y la *subjetividad*. Con todo, Schlegel mostró vacilación al relacionar cada uno de esos criterios con los distintos géneros: así, en 1797 opinaba que la lírica se caracteriza por su subjetividad, el drama por su objetividad y la épica por una mezcla de ambas categorías, pero en 1799 cambió de criterio, de manera que relacionó la lírica con la subjetividad, la épica con la objetividad y el drama con una mezcla de las mismas (Abrams, 1975: 415-425; Genette, 1986: 120-124; Aguiar, 1990: 361). Su hermano August Wilhelm Schlegel adoptó también un sistema dialéctico, pero considerando que la épica sería una *tesis* relacionada con la pura objetividad, la lírica una *antítesis* de carácter subjetivo y el drama una *síntesis* a la vez objetiva y subjetiva. En las clasificaciones de los hermanos Schlegel subyace un entendimiento temporal del desarrollo de los géneros que aporta además una estimación valorativa, ya que el

género sintético no puede ser el primero en surgir, sino el último, y suma además las cualidades inherentes a los otros dos, superando sus limitaciones. Y como el drama es considerado el género sintético, vuelve a ser estimado en mayor medida, como ya hiciera Aristóteles, que las otras formas genéricas (Schlegel, 1865; Wellek, 1962: 242-243; Aguiar, 1990: 362; Genette, 1986: 120-124).

Friedrich Schelling, por su parte, mostró sus discrepancias con August Wilhelm Schlegel, ya que presentó la lírica como el género que surgió en primer lugar, y formuló una clasificación de tipo dialéctico basada en las categorías de lo particular o finito y lo universal o infinito. Así, en primer lugar se desarrollaría la lírica, que sería el género subjetivo y el más particular, en el que prevalece lo finito; vendría después la épica, de carácter objetivo, infinito y universal, y aparecería finalmente la dramática, síntesis de la objetividad y la subjetividad, de lo finito e infinito y de lo particular y universal (Schelling, 1946; Wellek y Warren, 1979: 306; Huerta, 1992: 95; Genette, 1986: 124; Aguiar, 1990: 363).

Georg Wilhelm Friedrich Hegel realizó en su *Poética* la reflexión más coherente del periodo romántico, sustituyendo las categorías de los modos de enunciación de la clasificación platónica por otras categorías de tipo referencial (García Berrio, 1992: 34; García Berrio y Hernández Fernández, 2004: 261-263). Hegel estableció una distinción entre los que denomina “géneros prosaicos” y “géneros poéticos”. Los primeros incluyen las creaciones de lenguaje no poético, como la historiografía y la oratoria, y los segundos están formados por la épica, la lírica y la dramática (Aullón de Haro, 1992: 101-102). Para explicar los “géneros poéticos”, Hegel se basó en la relación dialéctica entre el sujeto y el objeto de cara a establecer un sistema genérico constituido por la épica (y, por extensión, la narración en general), la dramática y la lírica, de manera que esta última, a diferencia de lo que había acontecido en épocas anteriores, aparecía claramente definida y adquiriría una categoría equiparable a la épica y a la dramática (García Berrio y Hernández, 1988: 126). El sistema de Hegel también se basa en los criterios de *objetividad* y *subjetividad*, relacionados con lo universal y lo particular. Así, las obras literarias pueden representar o imitar el mundo objetivo, la subjetividad del propio autor, o una mezcla de ambas cosas. La épica, que sería la primera en manifestarse en el tiempo, representa para Hegel la expresión de lo objetivo, y tiende hacia lo infinito y lo universal, ya que resulta de la observación de la realidad social que es externa al hombre, es decir, de la *alteridad*. Después surgiría la lírica, género plenamente subjetivo, que se habría producido cuando el hombre fijó su atención en sí mismo, es decir, en su propia *identidad*. Y el drama expresa la síntesis de lo objetivo y lo subjetivo y de lo finito y lo infinito. Hegel aceptó el esquema de August Wilhelm Schlegel, señalando que la épica es la

expresión más antigua de la consciencia de un pueblo. Cuando el yo individual se separa del todo sustancial de la comunidad, aparece la lírica, y, finalmente, surge la poesía dramática, que reúne a ambas en una nueva forma que permite un desarrollo objetivo y a la vez expresa la interioridad individual de los personajes (Hegel, 1985: 111-169, 187-225 y 236-261).

A pesar de las objeciones que pueden realizarse al sistema de Hegel (como la confusa delimitación de lo objetivo y lo subjetivo, la existencia de poemas líricos objetivos, la existencia de narraciones subjetivas...), lo cierto es que su sistema triádico de los géneros quedó sólidamente establecido en el pensamiento occidental. No obstante, no han faltado críticas consistentes hacia la clasificación hegeliana. Así, Marcelino Menéndez Pelayo (1974: II, 171-231, 218-219) vio en la definición del género dramático el punto débil de dicha clasificación, al considerar que el drama es tanto o más objetivo que la épica, ya que, de los individuos que aparecen, ninguno es el poeta, ni interviene en la acción. La subjetividad que se refleja en el drama no sería la del autor, sino la de los personajes, por lo que el drama carecería completamente de subjetividad.

Hay que tener en cuenta, a este respecto, que en la narrativa contemporánea, la cual constituye el desarrollo natural de la épica antigua, resulta relativamente frecuente que el propio narrador, identificable en ocasiones con el autor empírico, exponga sus propios puntos de vista sobre lo que relata, por lo que en ese tipo de obras la subjetividad del autor es más notoria que en los dramas, en los cuales la presencia del autor solo se advierte en los prólogos (si los hay) o en determinadas acotaciones. Existen obras dramáticas, por otra parte, carentes de introducción y de acotaciones, en las cuales queda casi completamente eliminada la presencia del autor. Y si la plasmación de la subjetividad del autor determina el criterio inicial en el que se basa la clasificación, resulta cuando menos contradictorio que, en el caso del drama, se traslade la subjetividad a los personajes. Más coherente sería fijar en todos los casos un mismo criterio invariable, considerando que la subjetividad depende de la presencia del autor y la objetividad del desarrollo del universo de los personajes, y que el drama, en el que la presencia del autor a veces es casi inexistente, puede ser tanto o más objetivo que la narración, en la cual el autor tiene la posibilidad de exponer sus propios puntos de vista subjetivos sobre lo que narra.

De hecho, en las obras épicas clásicas no solían tener una presencia importante las opiniones del narrador externo a la acción, y lo mismo ocurría, generalmente, en las modernas novelas del siglo XIX con narrador externo a la fábula. En el siglo XX, sin embargo, se ha desarrollado en mayor medida un tipo de narrativa en la que resulta de gran importancia no solo el universo de los personajes que

se presenta, sino también las opiniones del narrador externo, o heterodiegético, con respecto a lo que narra. La teoría literaria se ha visto en la necesidad de dar cuenta de ese tipo de expresiones del narrador que no construyen el universo de los personajes, sino que son opiniones o sentimientos del narrador. Así, Francisco Martínez Bonati (1983, 1992) ha realizado una clara distinción entre los momentos miméticos y otros momentos lingüísticos del discurso del narrador heterodiegético. Martínez Bonati explica que, para sustentar los mecanismos en los que se basa la ficcionalidad, las frases del narrador heterodiegético han de ser tenidas siempre por verdaderas, ya que la comprensión de la obra exige que el lector otorgue veracidad a lo que el enunciador le expone. No obstante, Martínez Bonati establece una precisión, indicando que solo las frases miméticas del narrador pueden ser tomadas como verdaderas:

No así sus otras afirmaciones, las no narrativo-descriptivas (generalizaciones, sentencias, creencias, normas morales: juicios teóricos, universales y particulares no miméticos), de las cuales se toma nota (en la lectura culta, adecuada a la obra narrativa), con reserva. Estas afirmaciones se deponen en otro plano de validez; son opiniones, ideas propias del narrador; están desde el comienzo relativizadas a su persona; y no es imagen de mundo lo que fluye de estas frases, sino imagen del narrador, pues estos juicios generales se presentan y quedan como tales, como juicios, pensamiento, interioridad, y como lenguaje, como acto, expresión. Es la personalidad del narrador lo que se pone de manifiesto en estas frases... (1983: 66).

Así pues, habría tres estratos distintos en la narración:

- 1) las frases miméticas del narrador;
- 2) las frases no miméticas del narrador (generalizaciones, sentencias, creencias, normas morales, juicios, opiniones...), y
- 3) las frases de los personajes.

Pues bien, solo las frases miméticas del narrador poseen el atributo de veracidad, y no lo poseen ni sus frases no miméticas ni las frases de los personajes. Estas últimas pueden ser verdaderas, pero no lo son necesariamente, y, en los casos en los que lo afirmado por los personajes entra en contradicción con lo que expone el narrador heterodiegético, este es el que dice la verdad, y no los personajes. Asimismo, las frases no miméticas del narrador son tomadas con reservas por los lectores, que las consideran una opinión o expresión de sentimientos que puede o no ser compartida, pero que en ningún caso constituyen una verdad absoluta. Tanto las frases no miméticas del narrador como las frases de los personajes son percibidas por el lector como lenguaje: el lenguaje del narrador, o el lenguaje de los personajes. Sin embargo, las frases miméticas del narrador no son percibidas por el lector como

lenguaje, sino como mundo ficcional: se produce una *enajenación mimética*, por medio de la cual el lector no percibe el propio lenguaje, sino el universo que se le narra.

En la novela contemporánea es frecuente que tengan una amplia presencia las frases no miméticas del narrador heterodiegético, que, en última instancia, y como en adelante ratificaremos, pueden ser atribuidas al propio autor empírico, por lo que constituyen una plasmación del universo subjetivo del autor. Pues bien, ¿cómo definir las novelas de este tipo según la clasificación de Hegel? Parece evidente que las novelas en las que está ampliamente desarrollado el universo subjetivo del autor no se caracterizan por su absoluta objetividad, y pueden ser más subjetivas que las propias obras dramáticas.

En consecuencia, el género dramático no puede caracterizarse por la síntesis de objetividad y subjetividad. Los héroes novelescos presentan las mismas pasiones y sentimientos que los dramáticos, y pueden expresar sus emociones directamente por medio del diálogo, por lo que no cabe aducir que la subjetividad se traslada a los personajes solamente en el género dramático. Además, la novela puede desplegar a través de las frases no miméticas la subjetividad del propio autor. Si tuviéramos que calificar por su objetividad a alguno de los géneros, este habría de ser el dramático, que es sin duda en el que menor presencia tiene el autor, mientras que el género narrativo representaría la forma sintética, ya que es capaz de desarrollar tanto la subjetividad del autor como la objetividad del mundo exterior.

Friedrich Schlegel sin duda fue muy consciente de esta evidencia, y de ahí que, en su primera aproximación al tema en 1797, considerara que el drama era el género objetivo, mientras que la épica constituiría una síntesis de objetividad y subjetividad. Sin embargo, la necesidad de considerar la supuesta diacronía del proceso dialéctico influiría posteriormente en su decisión de modificar su clasificación, ya que entonces se creía que el drama, elogiado por Aristóteles como la forma superior de poesía, habría sido el último género en aparecer. De ahí que el drama hubiera de considerarse como el género sintético que aunara la objetividad de la épica y la subjetividad de la lírica, y ello a pesar de que, como indica Genette (1986), es imposible establecer qué género precedió históricamente a los otros.

En cualquier caso, el establecimiento de una clasificación de las categorías genéricas naturales, que por definición han de ser atemporales, no debe estar sujeto a imposiciones de tipo historicista. Así, la incoherencia de la teoría hegeliana podría solventarse con una simple corrección, aduciendo que la lírica y el drama podrían considerarse, respectivamente, los géneros subjetivo y objetivo, y la épica el género

mixto, poseedor tanto de la objetividad que le otorga el desarrollo del universo de los personajes a través de las frases miméticas, como de la subjetividad característica de las frases no miméticas del narrador, identificable con el autor.

No obstante, y aun estableciendo esa corrección, la clasificación de Hegel seguiría presentado serias limitaciones para explicar en su totalidad el sistema actual de las formas literarias. En efecto, en el caso de la épica, o de su derivación moderna, la narración, las frases no miméticas del narrador pueden tener una naturaleza diferente a la de los enunciados puramente emocionales de la poesía lírica, puesto que en ocasiones tienen un carácter claramente persuasivo, de manera que el autor/narrador pretende convencer a los lectores de un determinado punto de vista. Es decir, hay novelas contemporáneas que desarrollan tanto el universo de los personajes como el universo del autor, y este tiene en muchos casos un tinte persuasivo que se relaciona con el denominado género ensayístico-argumentativo. De ahí que la narrativa de un autor como Milan Kundera haya sido considerada como una mezcla de ensayo y narración. Y la clasificación de Hegel no podría dar cuenta del carácter artístico o poético de este tipo de obras, debido a que no incluye dentro de los “géneros poéticos” la clase de género que ha sido llamado ensayístico-argumentativo, aunque no han faltado otras denominaciones. Así, Paul Hernadi (1978: 156-157) se refiere al *modo temático*; Javier Huerta Calvo (1992a: 147, 218-230) propone la denominación de *géneros didáctico-ensayísticos* (Huerta, 1992a: 147, 218-230); Pedro Aullón de Haro (1984, 1987, 1987a, 1987b) la de *géneros ensayísticos*, y M.^a Elena Arenas Cruz (1997: 17-47) la de *género argumentativo*, denominación esta última que me parece la más apropiada¹. En efecto, Hegel incluye la oratoria, que sería el tipo de género más cercano al argumentativo, entre los “géneros prosaicos”,

1 Aunque a lo largo de este trabajo me haré eco de las distintas terminologías que diversos autores han empleado para referirse al género que nos ocupa, asumo la propuesta de M.^a Elena Arenas Cruz, quien propone la existencia de una cuarta categoría genérica, la *argumentación*, que da nombre al correspondiente *género argumentativo* (Arenas, 1997: 26-27). En conformidad con los planteamientos de Arenas Cruz, considero que la categoría de la *argumentación* resulta apropiada para establecer una correlación con las otras tres grandes categorías genéricas tradicionales (la *lírica*, la *épica* y la *dramática*) y que la denominación de *género argumentativo* viene a complementar de forma sencilla y precisa la tríada genérica constituida por el *género lírico*, el *género narrativo* y el *género dramático*. La denominación de *género argumentativo* es preferible a otras menos apropiadas para dar cuenta de todas las clases de textos que se incluyen en el género o que pudieran dar lugar a equívocos, como las de *non fiction* (que se limita a definir el género por lo que no es), *géneros didáctico-ensayísticos* (pues no todas las clases de textos tienen una finalidad claramente didáctica o solamente didáctica) o *géneros ensayísticos* (ya que esta puede provocar confusión terminológica con la denominación del *ensayo*, vocablo que se emplea para nombrar a una clase textual específica de las que se incluirían en la categoría más amplia y plural de la *argumentación*).

distinguiendo claramente dicho género de los “géneros poéticos”. A mi modo de ver, y como razonaré más adelante, la naturaleza literaria del género argumentativo resulta hoy en día indudable, lo que exige remodelar los límites establecidos por la tipología hegeliana para dar entrada a dicho género en las clasificaciones genéricas.

El carácter propiamente literario que ha adquirido el género argumentativo a lo largo de los siglos XIX y XX nos obliga a tener en cuenta un tipo de género que en la época de Hegel no se relacionaba estrechamente con la literatura. De hecho, la clasificación de Hegel supuso un paso decisivo para consolidar como literario otro tipo de género, el género lírico, el cual, debido a que no había sido considerado en la *Poética* de Aristóteles, había experimentado muchas dificultades a lo largo de la historia para ir asentándose en las tipologías genéricas. Por ello, no habría cabido esperar que, en el Romanticismo, se considerara plenamente literario y se tratara de incluir en las clasificaciones genéricas un género como el ensayístico, cuyo carácter persuasivo lo relacionaba más con la Retórica que con la Poética, y cuya naturaleza literaria resultaba entonces más que dudosa.

De hecho, y como en otro apartado de este trabajo se tratará de explicar más detalladamente, es muy probable que en la actualidad esté sucediendo con el género argumentativo algo parecido a lo que ha ocurrido históricamente con el género lírico. Aunque el género lírico ya se cultivaba profusamente en el Renacimiento, la influencia de la *Poética* de Aristóteles (en la cual se identificaba la poesía con los géneros imitativos sin contemplar la poesía lírica) determinó que dicho género experimentara grandes dificultades para asentarse como un género literario equiparable a la épica o al drama en las poéticas del momento, hasta el punto de que solo quedó plenamente reconocido y consolidado como un género literario indiscutible en el Romanticismo. Y, en la actualidad, el género argumentativo se cultiva igualmente con profusión, pero sus relaciones históricas con el ámbito persuasivo de la Retórica y la falta de una tradición que lo identifique claramente como literario han determinado las vacilaciones de la moderna teoría literaria a la hora de admitirlo como tal, por lo que experimenta una situación similar a la que se produjo en las poéticas renacentistas con respecto al género lírico.

En suma, la clasificación dialéctica basada en la subjetividad y la objetividad representa un atractivo intento de sustituir las categorías expresivas de la clasificación platónica por otras de tipo referencial, pero hoy en día resulta insuficiente, ya que no alcanza a dar cuenta de un tipo de expresión literaria que ha venido afianzándose en los últimos siglos, como es el denominado género argumentativo, el cual, a mi modo de ver, debe ser necesariamente considerado en una clasificación que pretenda dar cuenta de todas las posibilidades genéricas de expresión. De hecho, y como

más adelante trataremos de ratificar, el género argumentativo existe en la actualidad como tipo de expresión literaria plenamente consolidado. En efecto, cuando el género argumentativo tiene un enunciador no ficcional y aparece como tipo de expresión autónoma, es decir, no integrado en otra forma genérica claramente literaria, su carácter literario puede plantear dudas; pero cuando es enunciado por personajes ficcionales, o cuando va unido a otras formas claramente reconocidas como literarias (como ocurre en las novelas en las que el narrador desarrolla su propio universo a través de las frases no miméticas), su naturaleza literaria está fuera de toda duda. Así pues, y a la espera de que el género argumentativo en estado puro acabe o no por afianzarse como un género literario equiparable a los demás, hoy en día resulta absolutamente imprescindible considerarlo, al menos, cuando presenta una naturaleza ficcional y como componente esencial de determinadas obras literarias.

Pero aunque la clasificación hegeliana nos resulte insuficiente en la actualidad, al no contemplar la existencia de las formas de expresión argumentativas, representa al menos un apreciable intento de establecer una clasificación que sea a la vez limitada y capaz de dar cuenta de todas las manifestaciones genéricas. La tipología de los géneros de Platón resultó plenamente coherente por lo que respecta a los modos de enunciación, ya que una clasificación compuesta por tres únicas categorías (el habla del poeta, el habla de los personajes y el habla conjunta del poeta y de los personajes) es capaz de dar cabida a cualquier forma existente o imaginable. No ocurre lo mismo, a mi modo de ver, con la propuesta de Hegel, ya que las tres categorías que conforman su clasificación, si bien pudieron ser suficientes para explicar la naturaleza de las formas genéricas de la época en que fueron formuladas, no lo son en la actualidad, debido a su incapacidad para dar cuenta del componente argumentativo. Pero si el intento hegeliano no resulta hoy en día plenamente satisfactorio, sirve al menos de aclarador ejemplo sobre la posibilidad de establecer una clasificación coherente, formada por categorías naturales y limitadas de tipo referencial, de los géneros literarios. Cabría pensar, simplemente, que las categorías contempladas por Hegel, quien se vio muy influido por los condicionamientos históricos de su época, no resultan las más adecuadas, por lo que convendría reemplazarlas por otras que tuvieran mayor capacidad explicativa de la naturaleza de los géneros literarios existentes o imaginables.

Por otra parte, aunque la postura de Hegel resultó decisiva para fijar la consideración de unas categorías genéricas naturales o atemporales, presenta algún aspecto controvertido, como su definición de la épica y la dramática, hasta el punto de que los autores románticos presentaron vacilaciones a la hora de establecer el carácter

objetivo o mixto de cada uno de esos géneros. Mientras que no hubo ninguna vacilación a la hora de establecer el carácter subjetivo de la poesía lírica, los autores románticos mostraron sus dudas, como hemos visto, sobre el carácter objetivo o sintético de la narración y del drama. Y estas vacilaciones nos pueden llevar a pensar a que ambos tipos genéricos, de hecho, no son tan diferentes, o al menos, no son *sustancialmente* diferentes, ya que comparten la característica común de desarrollar un universo poblado por personajes ficcionales. De hecho, es frecuente que en los tratados teórico-literarios se oponga el género lírico, que desarrolla el universo del autor, a los géneros épico y dramático considerados de manera conjunta, ya que presentan un universo protagonizado por personajes ficcionales. Y esta asimilación entre la épica y la dramática debería hacernos reconsiderar si sus diferencias son tales que permitan contemplar ambos géneros como categorías naturales esenciales y claramente separables.

A este respecto, cabe recordar que no han faltado quienes han visto entre el género narrativo y el dramático semejanzas sustanciales (Dijk, 1972; Pavel, 1976: 14). Así, Teun A. van Dijk propone distinguir los textos narrativos y los dramáticos a partir de su estructura profunda y superficial: la estructura profunda de los textos dramáticos y narrativos se caracterizaría por su narratividad, de manera que sus diferencias atañerían tan solo a su estructura superficial:

In terms of deep structure, "fiction" and "drama" hardly differ, both are formed on the basis of narrative macrostructure. Therefore, differences have to be sought in surface structure. [...] We might reduce both types to one main literary type: literary narrative, irrespective of surface manifestation and performance (Van Dijk, 1972: 316).

No obstante, Aguiar e Silva (1990: 606) opina que dicha hipótesis, la cual puede relacionarse con la idea formulada por Greimas y Courtés de que existen, a nivel profundo, *estructuras semionarrativas* de las cuales dependen las *estructuras discursivas* y las *estructuras textuales* (Greimas y Courtés, 1979: 159-160, 248-259), podría provocar graves confusiones, ya que las estructuras de superficie están programadas semántica, sintáctica y pragmáticamente en las estructuras profundas. A mi modo de ver, en efecto, la elección de los contenidos o de los elementos que se incluyen en un texto están determinados por la forma en que dichos contenidos se van a hacer llegar a los receptores. Por ejemplo, es frecuente en el teatro introducir un personaje que acompaña en el primer acto al protagonista, con la sola finalidad de que este tenga con quien hablar para hacer a los espectadores partícipes de los antecedentes de la historia, y en no pocas otras ocasiones también se incluyen personajes que solo sirven de interlocutores a los personajes principales, evitando así la necesidad de recurrir

a la artificiosidad del monólogo; sin embargo, en una narración que presentara hechos equivalentes, no sería necesario incluir ese tipo de personajes suplementarios, ya que el propio narrador podría comunicar a los destinatarios las circunstancias, los pensamientos, las intenciones o los sentimientos de los personajes protagonistas. Esta diferencia estructural entre la narración y el drama nos advierte que un elemento tan importante como el número de personajes que aparece en la obra, que no solo afecta a la estructura superficial de la misma, sino también a su estructura profunda, puede estar determinado por el *modo de enunciación* escogido. En efecto, a la hora de contar una historia, la elección del modo de enunciación imitativo o dramático (en el que hablan los personajes, según la terminología platónica) puede determinar un número de personajes diferente al que resultaría de la elección del modo de enunciación narrativo simple (en el que habla el autor). Y aunque estas diferencias pueden no afectar en lo esencial al núcleo temático o argumentativo de la obra, no dejan de incumbir a su nivel macroestructural. Así, si el argumento de una obra narrativa, por ejemplo, se traslada al teatro, lo esencial de la estructura argumental puede resultar muy semejante, pero las particularidades de la representación dramática sin duda determinarán la aparición de algunos cambios con respecto a la obra narrativa que afectarán a la estructura profunda de la obra representada.

Por lo tanto, es posible considerar que las diferencias entre la narración y el drama dependen en gran medida de su modo de enunciación. Es decir, que la diferencia más importante entre ellas no reside en que constituyan categorías naturales sustancialmente diferentes con respecto al nivel referencial, sino que son sobre todo distintas por el modo en que se enuncian. O, dicho de otro modo, tanto el drama como la narración podrían encuadrarse en una misma categoría genérica de tipo referencial, y se distinguirían fundamentalmente por su modo de enunciación, el cual determina las diferencias tanto en la estructura superficial como en la estructura profunda de los textos narrativos y dramáticos.

Vislumbramos así, a partir de la clasificación de los modos de enunciación de Platón, una doble posibilidad: por un lado, mantener la tipología platónica de los modos de enunciación como garante de las diferencias estructurales entre los distintos tipos de obras; y, por otro lado, sustituir las categorías platónicas, basadas en la expresividad, por otro tipo de categorías de tipo temático o referencial capaces de superar las limitaciones que presenta la clasificación hegeliana, y susceptibles de dar cuenta de la naturaleza referencial de todas las formas literarias existentes e imaginables. En efecto, si es posible, como nos hace ver Platón, establecer una sencilla clasificación total y limitada de las formas naturales de enunciación, ¿no será posible también establecer una sencilla clasificación de las formas de representación?

A este respecto, puede resultar orientadora la distinción genérica establecida por Gérard Genette en su obra *Ficción y dicción* (1993). Genette formula dos tipos de categorías relativas a la literariedad. En primer lugar, la categoría correspondiente a los *regímenes* de la literariedad, que abarca el *constitutivo*, “garantizado por un complejo de intenciones, convenciones genéricas y tradiciones culturales de todas clases”, y el *condicional*, “que responde a una apreciación estética subjetiva y siempre revocable” (Genette, 1993: 7). Y, en segundo lugar, la categoría del *criterio* empírico sobre el que se funda un diagnóstico de literariedad. Dicho criterio puede ser *temático*, es decir, relativo al contenido del texto, o *remático*, relacionado con el propio carácter del texto y el tipo de discurso que ejemplifica. Genette toma prestado “muy libremente” de la lingüística el término *rema* (más amplio que el de *forma*) para designar, en oposición al *tema* de un discurso, el discurso considerado en sí mismo (así, un título como *Petits Poèmes en prose* es remático porque especifica no el objeto de esa colección, sino, en cierto modo, la propia colección: no lo que *dice*, sino lo que es).

Al cruzar estos dos tipos de categorías, se origina una cuadrícula de los *modos* de la literariedad. El criterio temático más frecuentemente invocado desde la *Poética* de Aristóteles es la *ficción* (Genette propone traducir el concepto aristotélico de “mimesis” por *ficción*), y funciona siempre en régimen constitutivo: toda obra ficcional, con independencia de su valor estético, es percibida como literaria. Por su parte, el criterio remático puede determinar dos modos de literariedad por *dicción*: uno de ellos, la poesía lírica, es de régimen constitutivo, mientras que el otro, la prosa no ficcional, no puede ser percibido como literario más que de manera condicional, subjetiva y revocable (Genette, 1993: 11-40). De esta forma, Genette propone el esquema que recogemos en la figura 1:

<i>Régimen</i> / <i>Criterio</i>	<i>Constitutivo</i>	<i>Condicional</i>
<i>Temático</i>	FICCIÓN	
<i>Remático</i>	POESÍA	PROSA

Figura 1: Regímenes y criterios de la literariedad.

Genette trata de aunar las posturas de las poéticas que él denomina *esencialistas* y *condicionalistas*. Las poéticas *esencialistas* (es decir, las que consideran que las obras literarias tienen algo en sí mismas que las hacen literarias) han establecido dos criterios básicos de literariedad: la ficción y la función poética (tal como la definió Jakobson). Desde este punto de vista, la novela y el drama son formas literarias por ser ficcionales (criterio temático), mientras que los textos líricos son literarios porque en ellos se cumple la función poética (criterio remático). Por otro lado, las poéticas *condicionalistas*, que basan la literariedad en criterios convencionales, sirven para explicar el régimen condicional característico del género ensayístico-argumentativo (al que Genette se refiere con la apelación de “prosa no ficcional”). Dicho género, según Genette, pertenece a un régimen condicional, y puede ser considerado literario por factores relacionados con su forma o con el *estilo* en que está escrito, lo que explica las vacilaciones a la hora de incorporarlo a las clasificaciones genéricas. A juicio de Genette, cada uno de los dos criterios de literariedad, el temático y el remático, puede dar una respuesta parcial a la especificidad de la literatura, pero ninguno de los dos “puede pretender legítimamente abarcar la totalidad de esa esfera” (Genette, 1993: 22).

En el esquema de Genette tienen cabida tanto los tres “géneros poéticos” de la clasificación hegeliana (la narración, el drama y la poesía lírica) como el género argumentativo (es decir, la prosa no ficcional). No obstante, mientras que los tres primeros géneros han alcanzado un *régimen constitutivo de literariedad*, no ocurre lo mismo con la prosa no ficcional, que se mantiene en un *régimen condicional de literariedad*, de manera que los textos pertenecientes a este grupo genérico pueden ser o no considerados literarios dependiendo de factores más formales o estilísticos (es decir, remáticos) que temáticos. Asimismo, la poesía lírica no posee un *régimen constitutivo de literariedad* por su tema, sino por esos mismos factores remáticos, relacionados con los factores formales y expresivos que le son inherentes.

Esta clasificación, a mi modo de ver, presenta algunas ventajas con respecto a la clasificación hegeliana, pero también ciertas limitaciones. Posee la ventaja, en primer lugar, de incluir en su seno el denominado género argumentativo, siquiera adscribiéndolo a un *régimen condicional de literariedad*; y, en segundo lugar, nos sugiere la posibilidad de establecer dos grandes grupos genéricos, susceptibles a su vez de contener otras categorías genéricas secundarias, de manera que la narración y el drama se incluyen en la ficción, y la lírica y el género argumentativo en la dición. Y, como veremos, el establecimiento de dos categorías genéricas básicas puede resultar esencial para explicar la configuración de los géneros en relación con la representación de la identidad y la alteridad. No obstante, la clasificación de Genette

tiene el inconveniente de hurtar a los géneros incluidos en el apartado de la dicción (es decir, el lírico y el argumentativo) un criterio temático de definición. No cabe duda de que la poética tradicional y la teoría literaria contemporánea han seguido, a grandes rasgos, las directrices indicadas por Genette, en el sentido de que a los géneros ficcionales se les ha concedido desde los orígenes de la poética occidental un criterio temático de definición, mientras que las poéticas esencialistas del siglo XX, al abordar los géneros lírico y argumentativo, han otorgado una mayor importancia a los criterios basados en la expresividad formal, que Genette denomina remáticos. Pero el hecho de definir los géneros de manera heterogénea, atendiendo unas veces a criterios temáticos y otras a criterios remáticos, resulta sin duda insatisfactorio. En primer lugar, porque también los géneros ficcionales se caracterizan por poner en juego determinados recursos expresivos que no son, ni mucho menos, exclusivos de las formas genéricas que Genette incluye en el apartado de la dicción; y, en segundo lugar, porque estamos en condiciones de ofrecer una definición temática de todas las categorías genéricas, y no solo de las incluidas en el marbete de la ficción. Y esa definición temática de todas las categorías genéricas puede alumbrar en mucha mayor medida la naturaleza de los géneros literarios y el sistema global de la literatura.

Por otra parte, el uso del término “prosa” para designar a las formas genéricas incluidas en el apartado de la dicción puede resultar confuso, puesto que nada impide considerar que los textos argumentativos puedan escribirse en verso. El uso de ese término sin duda obedece a la necesidad de mantener el criterio remático para definir tal tipo de textos, pero el término en cuestión puede ser ventajosamente sustituido por otra designación más apropiada al abandonar el criterio remático y adoptar un criterio temático de definición.

Cabe también recordar que el género lírico experimentó un lento proceso de afianzamiento en las clasificaciones genéricas, por lo que en determinados momentos históricos tampoco fue considerado de *régimen constitutivo*. Ello nos da pie a pensar que el género argumentativo sufre en la actualidad, salvando las distancias, un proceso similar al que experimentó la lírica a partir del siglo XVI, y, aunque no es posible conocer el resultado de su evolución, ni si algún día pasará a adquirir, como la lírica, un indiscutible *régimen constitutivo de literariedad*, es preciso tenerlo en consideración, aunque sólo sea en su calidad de perteneciente al *régimen condicional*.

La clasificación de Genette, por otra parte, no intenta dar respuesta a la existencia de las formas literarias denominadas híbridas o mixtas, caracterizadas por la mezcla de dos o más categorías genéricas (Huerta, 1992a: 147-150). Así, un determinado texto puede participar, por ejemplo, de la ficción y de la dicción, como

ocurre en las novelas en las que no solo tienen cabida las frases miméticas del narrador (encargadas de soportar el universo ficcional de la obra), sino que desarrollan abundantemente las frases no miméticas del narrador (en las que se sustenta su componente argumentativo). Por lo tanto, las dos formas genéricas básicas establecidas por Genette, la ficción y la dicción, pueden desarrollarse de manera conjunta en una misma obra.

Teniendo en cuenta el esquema de Genette, podríamos plantearnos la posibilidad de establecer una clasificación genérica que, basándose en criterios homogéneos de tipo temático-referencial, mantuviera las ventajas de la tipología platónica y superara sus limitaciones descriptivas.

A mi modo de ver, la sustitución de las categorías platónicas de los modos de enunciación (o habla el poeta, o hablan los personajes, o hablan a la vez el poeta y los personajes) por otras más reveladoras de tipo referencial no presenta graves complicaciones. En efecto, bastaría con considerar que lo importante no es *quién* hable en las obras literarias, sino *de qué* o *de quién* se hable en las mismas. Así, en lugar de plantearnos si habla el poeta, los personajes, o el poeta y los personajes, habríamos de preguntarnos si en determinados tipos de obras se habla del poeta, de los personajes o del poeta y de los personajes. Es decir, y utilizando ya una terminología contemporánea que sustituya el término “poeta” (que incluiría tanto la noción contemporánea del “autor empírico” como la del enunciador intratextual) por el de “autor”, se trata de establecer si se desarrolla la identidad del autor, el universo de los personajes, o ambas categorías de manera conjunta. En lugar de definir las obras por el habla del autor o por el habla de los personajes, lo haríamos a través de las categorías antropológicas de contenido, a mi juicio más relevantes, de la representación de la identidad del propio autor o del universo ficcional de los personajes. Lo importante, en definitiva, es la representación del propio autor o de los personajes, con la tercera posibilidad de representar conjuntamente al autor y a los personajes.

Las tres categorías propuestas constituyen, exactamente igual que las categorías platónicas, un sistema que resulta a la vez limitado y capaz de incluir la totalidad de las formas literarias de expresión, y pueden dar cuenta adecuadamente de su naturaleza referencial. En efecto, las posibilidades totales de expresión literaria pasan por la representación de la identidad del autor, por la representación del universo de los personajes, o por la representación conjunta del autor y de los personajes, y no existe ninguna otra posibilidad. Estas categorías explican todas las formas de expresión literaria efectivamente realizadas o imaginables, por lo que pueden considerarse formas naturales y atemporales. La elección esencial del autor consiste en la representación de su propia identidad o en la creación de un mundo exterior

poblado por personajes. Estas categorías se constituyen, al igual que ocurría con los modos de enunciación platónicos, en torno a la representación de los polos antropológicos y universales de la propia *identidad* (autor) o de la *alteridad* (universo de los personajes).

Adaptando la terminología de la teoría de los mundos posibles², podemos aprovechar el término *mundo* para denominar a las categorías propuestas. Así, la representación de la identidad del autor puede ser denominada *mundo del autor*, y la representación del universo de los personajes *mundo de los personajes*, teniendo en cuenta que queda una tercera posibilidad de representación conjunta de la identidad del autor y del universo de los personajes, es decir, de desarrollar conjuntamente en un mismo texto el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes* (Martín Jiménez, 1993a).

Estas categorías se relacionan con la necesidad de expresar y consumir emociones, ideas o historias que nos ayuden a configurar nuestra propia identidad en relación con la alteridad, de cara a entender las vivencias de los demás, de compararlas y asimilarlas con las nuestras y de situarnos en nuestro contexto. Las categorías básicas del modelo textual propuesto, el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, se relacionan, por lo que respecta a la autoría, con la expresión de la identidad y de la alteridad, y, por lo que concierne a la recepción, con la percepción de la identidad ajena y de las vivencias de otras personas.

La creación literaria implica una elección básica del autor a propósito de lo que quiere comunicar. Dicha elección se relaciona con la decisión del autor de referirse a su propio mundo o a la alteridad, y, como a lo largo de este trabajo trataré de mostrar, esta sólo puede representarse a través de personajes ajenos al autor. El autor no puede evadirse de su propia identidad si no es mediante la creación de un universo poblado por personajes, pues sólo de esta manera puede aparentar, siquiera ilusoriamente, que la visión representada no le corresponde. Sin la mediación de otros personajes que expresen una visión supuestamente ajena, sería imposible representar la alteridad, ya que lo que no corresponde a los personajes es atribuible al autor. Y aunque la crítica psicoanalítica ha evidenciado que todo lo expuesto en las obras corresponde al propio autor (Castilla del Pino, 1983, 1989), la mediación de otros

2 De entre la abundante bibliografía dedicada a la teoría de los mundos posibles, pueden verse, entre otros, los trabajos de Vaina (1977), Eco (1978), Mignolo (1984, 1984a), Petöfi (1979, 1979a); Maître (1983), Harshaw (1984), Allén (1989), Hintikka (1989), Doležel (1979, 1985, 1989, 1998, 2010), Bruner (1988); Pavel (1980, 1988, 1989); Albaladejo (1986, 1986a, 1992), Ryan (1991, 1992, 1998), Ronen (1994, 1996), Semino (1996), Divers (2002), Rodríguez Pequeño (1990, 1995, 2008), Martín Jiménez (2008) y Álamo (2012: 312-316).

personajes permite al menos la simulación artística de la representación de la alteridad. Si bien la obra corresponde siempre al propio autor (“la obra *es* el autor”, afirma Carlos Castilla del Pino [1983: 255]), lo expresado en ella puede guardar una relación más o menos directa con el mismo: el desarrollo del *mundo del autor* supone la exposición de las ideas o de las emociones propias, y el desarrollo del *mundo de los personajes* permite al autor ofrecer su visión sobre los demás, simulando que el universo representado es independiente con respecto a sí mismo.

La importancia de las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, y su relación con la expresión y la exploración de la identidad y la alteridad, podría ser refrendada por algunos de los más recientes estudios científicos sobre la construcción del sentido del yo, los cuales ponen de manifiesto que no es posible separar artificialmente el yo del otro, pues, como sostiene la tradición fenomenológica, están “co-constituidos”. A este respecto, en su libro *Las neuronas espejo*, Marco Iacoboni (2010: 133) recuerda las palabras del fenomenólogo Dan Zahavi (2001), quien afirma que el yo y el otro “Se iluminan recíprocamente y solo pueden entenderse en su interconexión”. Desde este punto de vista, las categorías del *mundo del autor* (relacionada con la expresión directa del yo) y del *mundo de los personajes* (asociada a la percepción de los otros), en cuanto constituyentes de un modelo textual que recoge todas las posibilidades imaginables de expresión, se podrían entender como formas de expresar e iluminar esa interconexión entre el yo y el otro.

Marco Iacoboni trata de refrendar esa percepción de la fenomenología con sus experimentos neurocientíficos, relacionados con el descubrimiento, a principios de la década de 1990, de las *neuronas espejo* (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006: 13; Iacoboni, 2010: 20-29; Martín Jiménez, 2014). Este tipo de neuronas, situadas en zonas específicas del lóbulo frontal y del lóbulo parietal de nuestro cerebro, no solo se activan cuando realizamos una determinada acción, sino también cuando vemos que otra persona la realiza. Por ello, sirven para reconocer los movimientos que realizan los otros y su intención. Cuando vemos a otra persona realizar una determinada acción, simulamos en nuestro propio cerebro, a través de las neuronas espejo, esa misma acción (aunque sin llegar a hacerla, manteniéndose como una *representación motora interna* [Jeannerod, 1994; 2009] o *acto potencial* [Rizzolatti y Sinigaglia, 2006: 55]), y entendemos entonces la intención que tendríamos nosotros mismos al realizarla en ese contexto, comprendiendo el propósito del otro. Como explica Marco Iacoboni, el proceso de “reconocimiento del movimiento” que ponen en juego las neuronas espejo constituye “una suerte de simulación o de imitación interna de los actos observados”. Y añade lo siguiente:

Dado que nuestros propios movimientos están casi siempre asociados a intenciones específicas, la activación en mi cerebro, cuando veo a otras personas realizar estos mismos movimientos, de las mismas neuronas que uso para realizar mis propios movimientos puede permitirme comprender sus intenciones (Iacoboni, 2010: 37).

El cerebro humano es capaz de simular o de reflejar especularmente los aspectos más profundos de la mente de los demás, incluso a escala unicelular (Iacoboni, 2010: 54), y lo hace de manera automática, inconsciente e irreflexiva, sin que ello implique ningún esfuerzo ni una deliberación racional o deductiva. Las neuronas espejo, que responden tanto a estímulos visuales como auditivos, se relacionan también con la percepción del lenguaje y de los gestos que le acompañan (Iacoboni, 2010: 83-107), pues, al oír a alguien hablar y al verle gesticular, producen un reflejo especular que nos ayuda a entender lo que querríamos expresar nosotros mismos si empleáramos esas expresiones e hiciéramos esos gestos. Como explica Iacoboni (2010: 105-107), “el cerebro percibe el habla de otras personas simulando que hablamos nosotros mismos”, ya que, “cuando escuchamos a otros, las áreas cerebrales motoras correspondientes al habla se activan como si estuviéramos hablando. [...] El reflejo especular del habla de otras personas es en efecto necesario para entender lo que dicen”. Asimismo, las neuronas espejo nos permiten simular en nuestro interior y comprender los gestos icónicos que realizan los demás cuando hablan, los cuales sirven para complementar el significado del mensaje (Iacoboni, 2010: 83-87).

Las neuronas espejo también están implicadas en el reconocimiento de los sentimientos y de las emociones de los demás, brindándonos una amplia comprensión de sus estados mentales: “dichas neuronas se activan cuando vemos a los demás expresar sus emociones, tal como si nosotros estuviéramos haciendo las expresiones faciales que vemos” (Iacoboni, 2010: 120). Cuando observamos una emoción ajena, las neuronas espejo producen una simulación o imitación interna de las expresiones faciales de la otra persona, a la vez que envían señales a los centros de la emoción, situados en el sistema límbico del cerebro, de manera que la “actividad neuronal del sistema límbico disparada por estas señales de las neuronas espejo nos permite sentir las emociones asociadas con las expresiones faciales observadas” (Iacoboni, 2010: 114). Esta simulación de la emoción ajena en nuestro propio cerebro es automática e irreflexiva, y permite que experimentemos sin ningún esfuerzo y de manera inconsciente lo que nosotros mismos sentiríamos si ejecutáramos esas expresiones faciales, posibilitando el entendimiento de las emociones ajenas. De ahí que las neuronas espejo jueguen un papel esencial para facilitar la empatía y la comprensión de las intenciones, las expresiones lingüístico-gestuales y las emociones de los otros, favoreciendo la comunicación y la interacción social.

Pues bien, las neuronas espejo también juegan un importante papel en el reconocimiento del sentido del yo frente a los demás (Jeannerod, 2009: 120-121). Como afirma Marco Iacoboni (2010: 133), “sin el «yo» casi no tiene sentido definir a un «otro», y sin ese otro, no tiene mucho sentido definir el yo”. Iacoboni ha observado que “la tasa de activación de las neuronas espejo no es la misma para las acciones del yo que para los de los otros”, sino que “la descarga es mucho más fuerte con las acciones del yo que con las del otro” (Iacoboni, 2010: 133-134). Esto permite que podamos comprender a los demás, pero también que tengamos noción de nuestro propio yo frente al de los otros. Como explica Iacoboni, “las neuronas espejo del cerebro infantil *son formadas por las interacciones entre el yo y el otro*” que se producen desde los primeros estadios de la vida. Así, la primera vez que el bebé sonríe, es muy probable que produzca una sonrisa de su progenitor, y que este hecho imitativo se repita frecuentemente. Debido al comportamiento imitativo de los padres, el cerebro del bebé asocia el hecho motor de sonreír con la visión del rostro sonriente, dando lugar al nacimiento de las neuronas espejo. De esta forma, la próxima vez que el bebé vea sonreír, su cerebro *simulará* una sonrisa, y entenderá lo que siente el que sonríe. En palabras de Iacoboni,

Tiene sentido que, más adelante en la vida, utilicemos estas misas células cerebrales para entender los estados cerebrales de otras personas. Pero también tiene sentido que utilicemos estas mismas células para construir un sentido del yo, dado que estas neuronas se originan en un estado temprano de la vida, cuando el comportamiento de los demás es el reflejo de nuestro *propio* comportamiento. En los demás, nos vemos a nosotros mismos con las neuronas espejo. [...] El autorreconocimiento y la imitación van de la mano porque las neuronas espejo nacen cuando el “otro” imita al “yo” en una etapa temprana de la vida. Las neuronas espejo son la consecuencia neuronal de esta sincronía motora temprana entre el yo y el otro, y devienen los elementos neuronales que codifican a los actores de esta sincronía (Iacoboni, 2010: 134).

El sistema de las neuronas espejo, tan importante para la vida social y la comunicación, cobra forma a través de las interacciones imitativas entre el yo y el otro antes incluso de que se produzca en el bebé la capacidad de autorreconocimiento. Hoy en día sabemos que la capacidad para autorreconocerse ante un espejo es exclusiva de algunas especies animales, como los chimpancés, los orangutanes, algunos gorilas, los elefantes o los delfines, y se produce en el ser humano al finalizar su segundo año de vida (Iacoboni, 2010: 135-141). Todas las especies capaces de autorreconocerse se caracterizan por un alto grado de interacción social entre sus miembros, lo que indica que la interacción social juega un papel importante en el autorreconocimiento: “Se trasluce un fuerte vínculo entre el entorno social y el sentido del yo” (Iacoboni, 2010: 138), de manera que “las interacciones sociales moldean la

capacidad de desarrollar el sentido del yo” (Iacoboni, 2010: 141). De hecho, las neuronas espejo no solo responden a la visión de las acciones o gestos ajenos, sino que tienen una gran importancia en el autorreconocimiento, y se activan en mayor medida cuando vemos una fotografía de nuestro propio rostro que cuando vemos la de nuestro mejor amigo. A juicio de Iacoboni,

las neuronas espejo, —a través de un mecanismo de simulación— establecen una correspondencia entre las acciones del *otro* y las del *yo*. Hacen del otro un “otro yo” [...]. Cuando vemos una foto de nosotros mismos, en realidad hay dos yos que se enfrentan. El “yo percibido” es el de la foto, mientras que el “yo perceptor” es el que *observa la foto*. Las neuronas espejo del cerebro del “yo perceptor” procesan el “yo percibido” como el *otro*, y una vez más instrumentan la correspondencia entre el otro —en este caso las expresiones faciales implícitas— y el yo. Pero ahora dichas expresiones faciales del “yo percibido” ya pertenecen al repertorio motor del “yo perceptor”. Así, el proceso simulador que ponen en práctica las neuronas espejo se ve ampliamente facilitado y aumenta la actividad de este sistema (Iacoboni, 2010: 146).

Es decir, que el mecanismo que empleamos para autorreconocernos es similar al que usamos para reconocer y comprender a los demás. Asimismo, las neuronas espejo se activan en gran medida cuando escuchamos nuestra propia voz. Las neuronas espejo, por lo tanto, tienen una doble función, y pueden compararse con una moneda: una de sus caras sería el *yo*, y la otra cara el *otro*. Como explica Iacoboni,

El intento de separar ambas caras de la moneda tiene poco sentido. Por desgracia, la cultura occidental está dominada por un marco individualista, solipsista, que ha dado por válido el supuesto de que existe una completa separación entre el yo y el otro. Nos atrincheramos detrás de la idea de que cualquier sugerencia de interdependencia entre el yo y el otro puede sonar no solo contraria a nuestra intuición, sino difícil, hasta imposible, de aceptar. Contra esta visión dominante, las neuronas espejo vuelven a reunir al yo y al otro. Su actividad neuronal nos recuerda la intersubjetividad *primaria*, que es, por supuesto, la temprana capacidad interactiva que poseen los bebés y que se despliega y desarrolla a través de las interacciones mamá-bebé y papá-bebé (Iacoboni, 2010: 153).

Aunque hay neuronas espejo que funcionan desde los primeros momentos de la vida, la mayor parte de ellas se desarrollan en una etapa temprana en la que las interacciones entre el bebé y sus progenitores tienen un carácter intenso. En una época anterior a que el bebé sea capaz de reconocerse a sí mismo ante un espejo, llega a percibir un *nosotros* plural e indiferenciado. En ese momento, “el sentido indiferenciado de *nosotros* (mamá-bebé o papá-bebé) es mayor que cualquier otro sentido del yo independiente”. Y a partir de ese *nosotros* primario, el bebé llega a percibir al otro de una manera natural y directa, y llega también a percibirse a sí mismo, es

decir, a tener conciencia del yo y del otro: “A lo largo de la vida, entonces, la actividad de las neuronas espejo continúa siendo la impronta neuronal de este sentido del nosotros al que pertenecen tanto el yo como el otro” (Iacoboni, 2010: 154). El reconocimiento del yo se produce, probablemente, por la actividad de otro tipo de neuronas, las *superneuronas espejo*, situadas en el lóbulo frontal del cerebro y conectadas con el área frontal que contiene neuronas espejo. Como explica Iacoboni, el proceso evolutivo que generó el mecanismo de las neuronas espejo también debió crear alguna forma de controlarlo. Y ese mecanismo de control seguramente se debe a la actividad de las *superneuronas espejo*, las cuales se activan cuando realizamos una acción, pero se cierran por completo cuando observamos las acciones que realizan los demás. A juicio de Iacoboni,

Este patrón de actividad sugiere que estas neuronas pueden tener una función inhibitoria durante la observación de la acción. Al cerrarse, es posible que les indiquen a las neuronas espejo más clásicas, y también a otras motoneuronas, que la acción observada no debe imitarse. Además, esta codificación diferencial de la acción del yo (mayor índice de activación) y de la del otro (menor índice de activación) puede representar una distinción neuronal maravillosamente simple entre el yo y el otro instrumentada por este tipo especial de superneuronas espejo (Iacoboni, 2010: 197).

Las áreas en las que se sitúan estas superneuronas espejo están poco desarrolladas en la infancia temprana, y se van desarrollando a lo largo de la vida, de manera que, con el tiempo, llegan a controlar y a modular la actividad de las neuronas espejo, cumpliendo una función inhibitoria de las mismas e indicándolas que algunas acciones observadas no deben imitarse, lo que colabora a distinguir al yo del otro.

Existe además en nuestro cerebro un sistema neuronal denominado “sistema del estado predeterminado” (*default state network*), formado por un conjunto de áreas corticales que presentan una gran actividad cuando estamos en reposo y sin hacer nada, y una menor actividad cuando realizamos tareas cognitivas. Este “sistema del estado predeterminado” parece dominante ante la ausencia de metas que cumplir, pero, cuando realizamos tareas que exigen nuestra atención, queda anulado y se cierra. Sabemos, además, que las neuronas espejo se activan en gran medida cuando observamos las relaciones sociales, pues resultan cruciales para nuestra comprensión de la interacción. Pues bien, Iacoboni (2010: 247) sostiene que “la mayoría de la gente piensa en las relaciones sociales todo el tiempo”, y que “ese es nuestro estado predeterminado. [...] Nos definimos en relación con otras personas de manera constante”. Por ello,

Pareciera existir, además del sistema de las neuronas espejo, otro sistema neuronal en nuestro cerebro —el sistema del estado predeterminado— que se ocupa tanto del yo como del otro, y en el cual el yo y el otro son interdependientes. Si las neuronas espejo abordan los estados físicos del yo y de los otros, [...] el sistema del estado predeterminado se consagra a aspectos más abstractos de la relación entre el yo y el otro: los papeles que desempeñan en la sociedad/comunidad a la que pertenecen (Iacoboni, 2010: 247).

En definitiva, nuestro cerebro es capaz de acceder a otras mentes mediante los mecanismos neuronales producidos por las neuronas espejo y por el “sistema del estado predeterminado”, y las superneuronas espejo nos permiten diferenciarnos de los demás: “Ambos mecanismos neuronales nos permiten representar de manera interna al yo y al otro con cierto nivel de independencia”. El cerebro está diseñado para favorecer la interdependencia y la comunicación con los demás: “La interdependencia entre el yo y el otro, que hacen posible las neuronas espejo, moldea las interacciones sociales entre las personas, donde el encuentro concreto entre el yo y el otro se vuelve el significado existencialista compartido que los conecta en profundidad” (2010: 254).

Pues bien, teniendo en cuenta que nuestro cerebro está especialmente programado para comprender a los demás a través de la simulación interna y para mantener cierto sentido del yo frente a los otros, cabría pensar que las dos categorías del modelo textual propuesto, el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, se relacionan respectivamente con los procesos de autorreconocimiento y de comprensión de los demás, y que constituyen manifestaciones artísticamente elaboradas de los procesos primarios del afianzamiento del yo y de la percepción del otro, mediante las cuales podemos llegar a tener una mayor comprensión y una apreciación más acentuada de la identidad y de la alteridad. Por su parte, las formas artísticas que desarrollan a la vez el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes* testimoniarían la relación inherente entre yo y el otro, o entre la identidad y la alteridad.

A este respecto, la crítica psicoanalítica recuerda que la obra *es* el autor, lo que implica que no solo el *mundo del autor* constituye una manifestación del mismo, sino que también lo es, pese a su simulada alteridad, el *mundo de los personajes*. Y, en este sentido, la existencia de las neuronas espejo y del sistema comunicativo que propician refrenda que llegamos a entender a los demás a través de la simulación de sus actos en nosotros mismos, lo que posibilita que el propio autor, tras esa percepción íntima, pueda llegar a expresar su visión artística de los otros. Así, la representación del *mundo de los personajes*, a pesar de su supuesta autonomía, también constituiría una suerte de representación del propio autor, y, más concretamente, de la forma en que el autor percibe en su propio interior las vivencias ajenas.

Por ello, la adjudicación del rasgo de *objetividad* por parte de Hegel a las obras que representan un universo supuestamente independiente del autor, así como su carácter dialéctico y contrapuesto a la *subjetividad* propia de la expresión lírica de las emociones del autor, debería ser revisada, ya que la representación de la alteridad parte del entendimiento de los demás a partir de la simulación interior de sus actos o experiencias, lo que evidencia que nuestra comprensión de las vivencias ajenas no es muy diferente a la que tenemos de las propias. Nuestro cerebro está preparado para entender las intenciones, las expresiones y las emociones de los demás en relación con las propias, lo que establece un vínculo *intersubjetivo* entre las mismas. No obstante, la capacidad cerebral para comprender a los demás y para autorreconocernos con respecto a los mismos puede originar el desarrollo artístico de dos categorías genéricas básicas destinadas a plasmar esa doble experiencia.

Por ello, las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes* (así como la posibilidad de representarlas conjuntamente) no solo pueden establecerse de manera deductiva a partir de la praxis literaria, sino que pueden tener una fundamentación neurobiológica y antropológica, relacionada con nuestra capacidad cerebral de simular las experiencias ajenas y de contrastarlas con las propias.

Hay que tener en cuenta que dichas categorías no pueden equipararse a los tres géneros establecidos por los autores románticos, puesto que en ellas pueden incluirse formas ajenas a la tripartición en lírica, épica y prosa (como puedan ser las ensayístico-argumentativas). Así, y como ocurría en la clasificación de Genette, las categorías de representación propuestas se situarían en un nivel superior al de los mencionados géneros, resultando estos de una especificación posterior de aquellas. La representación del *mundo del autor* (que viene a sustituir a la categoría de la *dicción* propuesta por Genette) es característica de las formas líricas o argumentativas; la representación del *mundo de los personajes* (que equivaldría en parte a la categoría genettiana de la *ficción*) se produce en las obras dramáticas o narrativas, y la representación conjunta del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes* (posibilidad no contemplada en el esquema de Genette) es característica de otras obras, como ocurre en algunas narraciones en las que el narrador heterodiegético (identificable parcialmente, como veremos, con el autor) no se limita a narrar los hechos de los personajes, sino que expone también sus ideas o apreciaciones sobre los mismos. De esta forma, tanto la categoría del *mundo del autor* como la del *mundo de los personajes* se delimitan atendiendo a un criterio temático-referencial, de manera que el género lírico y el argumentativo no se definen por su capacidad de desarrollar determinadas estructuras remáticas de tipo formal o estilístico (que no son ajenas, por lo demás, a las formas ficcionales), sino que adquieren con pleno derecho un criterio

temático de definición: uno y otro se caracterizan por desarrollar el *mundo del autor*. Así, la categoría del *mundo del autor* sustituye ventajosamente, a mi modo de ver, a la de la *dicción*, por cuanto la primera se apoya en un criterio temático-referencial que le había sido negado a la segunda. Por su parte, la categoría del *mundo de los personajes* incluye en su seno a la *ficción*, pero es más amplia que ella, puesto que integra también los casos, como en su momento se detallará, de las obras que desarrollan el mundo de personajes que no son ficcionales, sino realmente existentes (como ocurre en las obras de carácter biográfico).

Mi propuesta, en consecuencia, consiste en considerar tres categorías genéricas esenciales de tipo temático-referencial, entendidas como formas naturales y atemporales, en torno a las cuales se constituyen todas las formas genéricas existentes o imaginables. Y en dichas categorías resulta rentable y factible integrar no solo la tríada genérica hegeliana, compuesta por la lírica, la narración y el drama, sino también una categoría genérica reivindicada en la teoría de los géneros literarios contemporánea, como el género argumentativo (Lukács, 1975: 13-39; Carballo, 1954; Senabre, 1964; Champigni, 1967; Marichal, 1971; Gómez, 1981; Aullón, 1987, 1987a, 1987b, 1992; Arenas, 1997), pero también otras formas literarias que no se ajustan con facilidad a las características genéricas de las formas tradicionalmente consideradas. Así, existen textos que se caracterizan por la representación del universo de los personajes, pero cuyo escaso desarrollo no permite asimilarlos a la narración tradicional, o manifestaciones argumentativas que, sin constituir propiamente un ensayo (como ocurre con las sentencias, los refranes, los artículos de opinión...), se pueden incluir con toda propiedad en el universo del autor. Por ello, consideramos que los cuatro géneros habitualmente reconocidos por la teoría literaria actual (lírico, narrativo, dramático y argumentativo) constituyen formas genéricas de carácter secundario, que pueden ser incluidas con facilidad en la más amplia clasificación de las categorías propuestas.

Como veremos y precisaremos con mayor detalle en su momento, una buena parte de las composiciones denominadas líricas y ensayísticas se incluyen en la categoría de la representación de la identidad del autor, y muchas de las composiciones narrativas y dramáticas en la del universo de los personajes. Sin embargo, el conjunto formado por la lírica, la narración, el drama y el ensayo no puede dar cuenta por sí solo de la totalidad de las formas de expresión literarias. En efecto, existen formas genéricas que no se ajustan con facilidad a las etiquetas de la narración, la lírica, el drama y el ensayo, y otras que constituyen una mezcla de varias de estas formas. Sin embargo, las categorías genéricas propuestas (la representación de la identidad del autor, del universo de los personajes o de ambas a la vez) sí pueden dar cuenta

de todas las manifestaciones literarias existentes o imaginables, por lo que constituyen una clasificación totalizadora y limitada con respecto al nivel temático-referencial, de igual forma que la clasificación platónica de los modos de enunciación configuraba una tipología similar con respecto al nivel enunciativo. No obstante, las formas genéricas de la lírica, la narración, el drama y el ensayo están suficientemente asentadas en nuestra tradición occidental, por lo que resulta económico seguir considerándolas como puntos de referencia que facilitan la explicación de las peculiaridades de los géneros literarios, bien entendido que no constituyen las categorías genéricas esenciales, sino que se incluyen en las mismas.

Y si la distinción genérica esencial es la que contempla las tres categorías referenciales propuestas, la clasificación platónica de los modos de enunciación permite, en un nivel secundario, establecer algunas diferencias entre las formas que pueden incluirse en cada una de esas categorías. Así, el modo de enunciación imitativo distinguiría, dentro de la categoría del universo de los personajes, a las formas dramáticas de las narrativas, que se sirven de un modo de enunciación narrativo simple o mixto. Por ello, la narración y el drama se asemejan en cuanto que desarrollan, a nivel temático-referencial, el universo de los personajes, pero se distinguen por su modo de enunciación.

A este respecto, conviene analizar las relaciones que se pueden establecer entre los tres modos de enunciación propuestos por Platón (el habla del poeta, el habla de los personajes y el habla conjunta del poeta y de los personajes, a los que podemos referirnos, utilizando denominaciones bien asentadas en la poética tradicional, como modo exegemático, modo imitativo y modo mixto) y las tres categorías referenciales propuestas (la representación del *mundo del autor*, del *mundo de los personajes* y la representación conjunta del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*). Y hay que prevenir contra la tentación de identificar cada una de las tres categorías enunciativas con las categorías referenciales que, aparentemente, podrían corresponderles. Así, el universo de los personajes no solo puede ser representado por el modo imitativo, sino por cualquier de los tres modos de enunciación platónicos. En efecto, puede ser representado a través del modo exegemático, como en el ejemplo de la narración simple propuesto por Platón; por medio del modo imitativo, como sucede en las obras teatrales en las que hablan los personajes, y por el modo mixto, como ocurre en las narraciones en las que habla el autor y los personajes.

En principio, parece más complejo admitir que la categoría de la representación de la identidad del autor también pueda ser desarrollada a través de los tres modos enunciativos. No hay dificultad alguna para considerar que puede ser desarrollado a través del modo exegemático, como ocurre en muchos textos líricos o ensayísticos.

Pero la dificultad podría surgir al plantearse si el *mundo del autor* puede ser representado mediante el modo imitativo, a través exclusivamente del habla de los personajes (que, como en su momento se comentará, podrían ser ficcionales o no). Y aunque dicha posibilidad no sea muy habitual, lo cierto es que resulta perfectamente posible imaginar un texto en el que los personajes se refieran expresamente a su autor, desarrollando por medio de su habla algunas particularidades del mismo. Esta posibilidad, en principio, no parece económica, ya que el autor, para hablar de sí mismo, no necesita la mediación de personajes, los cuales, y especialmente si son ficcionales, podrían provocar una ilusión de distanciamiento, pues el propio autor adquiriría cierta apariencia ficcional. Pero si esta posibilidad no ha experimentado un mayor desarrollo, seguramente es debido, como se explicará con mayor detalle en otro apartado de este trabajo, a que implica una ruptura de la lógica ficcional. En efecto, la instancia del autor empírico puede guardar ciertas relaciones de identidad con la del enunciador intratextual, pero, en rigor, ninguna de estas dos instancias puede mezclarse con el universo de los personajes ficcionales sin alterar las leyes lógicas de la ficcionalidad. En cualquier caso, no faltan obras que apuntan la posibilidad de que las características del propio autor sean enunciadas por los personajes, a pesar de que ese intento suponga una ruptura de la lógica ficcional. Así, la novela (o “nivola”) *Niebla*, de Miguel de Unamuno, en la que el personaje protagonista presenta algunas cualidades del propio autor en la conversación que mantiene con él, o *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello, nos sugieren que es posible crear obras artísticas en las que sean los personajes ficcionales quienes enuncien y desarrollen la categoría de la representación de la identidad del autor. Y esa posibilidad puede ser aprovechada adecuadamente, como ocurre en las obras mencionadas, para producir determinados efectos artísticos, por lo que debe ser tenida en cuenta.

Y si la categoría de la representación de la identidad del autor puede ser desarrollada a través del habla del autor y a través del habla de los personajes, también puede serlo, lógicamente, a través del modo de enunciación mixto, que supone una mezcla de los otros dos. Así ocurre, por ejemplo, en determinadas obras en las que se utiliza una mezcla del habla del autor y del habla de los personajes para representar la identidad del autor. Valga como ejemplo la rima XI de Gustavo Adolfo Bécquer, en la cual el habla de los personajes se usa para expresar la subjetividad del propio autor:

—Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia de goces mi alma está llena.
¿A mí me buscas? —No es a tí, no.

—Mi frente es pálida; mis trenzas, de oro;
 puedo brindarte dichas sin fin;
 yo de ternuras guardo un tesoro.
 ¿A mí me llamas? —No; no es a ti.
 —Yo soy un sueño, un imposible,
 vano fantasma de niebla y luz;
 soy incorpórea; soy intangible;
 no puedo amarte. —¡Oh ven; ven tú! (Bécquer, 1979: 55).

Desde el punto de vista de la enunciación, en esta rima se produce un modo enunciativo mixto, ya que hablan tres personajes femeninos que exponen sus propias características, y habla además el enunciador lírico, el cual, como más adelante se argumentará con mayor detalle, puede guardar estrechas relaciones de identidad con el autor empírico. Y la finalidad última del poema no consiste en exponer el universo de los personajes, sino desarrollar a través de sus parlamentos la identidad del propio autor.

En suma, tanto el *mundo del autor* como el *mundo de los personajes* pueden ser representados mediante cualquiera de los tres modos platónicos de enunciación. No obstante, si se plantea el asunto desde la perspectiva inversa, comprobaremos que los tres modos de enunciación sirven para representar cualquiera de las tres categorías referenciales consideradas de forma global, pero no cualquier tipo de obra de las que se incluyen en dichas categorías. Así, el modo exegemático sirve tanto para representar la identidad del autor a través de las formas líricas o ensayísticas, como los textos narrativos que se incluyen en el *mundo de los personajes*, pero no para enunciar las obras dramáticas, las cuales requieren necesariamente del uso del modo imitativo. Asimismo, el modo imitativo puede servir para representar el universo de los personajes en las obras dramáticas, e incluso, como hemos visto, para representar la identidad del autor, pero no para crear por sí solo una narración heterodiegética (que puede valerse del modo narrativo simple, si todos los enunciados pertenecen al narrador, o del modo narrativo mixto, si a la voz del narrador se suman las de los personajes).

A este respecto, conviene realizar una precisión. Aunque las obras dramáticas, según la consideración platónica, se caracterizan por su modo de enunciación imitativo, esto solo es estrictamente aplicable al caso de la representación, ya que las obras dramáticas escritas que poseen acotaciones constituyen una mezcla del habla de los personajes —los cuales enuncian el “texto principal” (Bobes: 1987: 25; 1994: 242-243)— y del habla de un enunciador dramático, o “dramatizador” (Martín Jiménez, 1993d), que se encarga de enunciar las acotaciones o “texto secundario”.

Platón estableció su clasificación en una época en que las obras dramáticas, incluso en su versión escrita, carecían de acotaciones (Spang, 1991: 54-55), y seguramente pensaba al proponer su tipología en las obras dramáticas representadas, por lo que el tipo de obras dramáticas que tenía en mente se ajustaba en mayor medida a las características del modo imitativo puro. No obstante, en las obras dramáticas, a lo largo de la historia, se han ido desarrollando cada vez más las acotaciones emitidas por un enunciador intratextual asimilable al autor, por lo que los textos teatrales escritos pueden adscribirse al modo mixto de enunciación. Sin embargo, en la representación teatral se produce un fenómeno de “traducción intersemiótica” (Jakobson, 1975: 69), de manera que las acotaciones lingüísticas del texto escrito se traducen a otro código semiótico de carácter visual o auditivo, por lo que la representación se caracteriza exclusivamente por el tipo de enunciación imitativo.

Hecha esta precisión, podemos considerar que el drama y la narración se asemejan en que despliegan la categoría del *mundo de los personajes*, y se diferencian en que precisan de un modo de enunciación específico: el exegemático o el mixto en el caso de la narración, y el imitativo o el mixto en el caso del drama, sin que sean pertinentes el exegemático en el del drama ni el imitativo en el de la narración heterodiegética.

En definitiva, cada una de las tres categorías temático-referenciales propuestas (la identidad del autor, el universo de los personajes o la mezcla de ambas) puede ser emitida por cualquiera de los tres modos de enunciación (exegemático, imitativo o mixto), pero algunos géneros particulares que se incluyen en la categoría del universo de los personajes requieren modos de enunciación específicos. Así, los modos de enunciación sirven para realizar concretizaciones de segundo orden en el seno de la categoría referencial primigenia del *mundo de los personajes*, de manera que, si se pretende desarrollar un determinado argumento para ser representado en la escena, habrá que utilizar un modo de enunciación diferente al que se emplearía si dicho argumento fuera a ser narrado, lo que a su vez puede implicar, como hemos visto, determinadas diferencias macrotextuales de tipo temático-referencial. Sin embargo, los modos de enunciación no resultan tan determinantes para establecer distinciones genéricas con respecto a la categoría referencial de la representación de la identidad del autor, ya que los géneros líricos y los argumentativos pueden compartir el mismo modo de enunciación, por lo que sus diferencias son fundamentalmente de índole temática.

A mi juicio, la dualidad entre la identidad y la alteridad no se resuelve en el sistema de los modos de enunciación (que sirve para establecer diferencias de segundo orden en el interior del universo de los personajes), sino en el más esencial de las

categorías temático-referenciales. Así, de igual forma que los géneros líricos y los argumentativos se asemejan en que expresan la identidad del autor, los narrativos y los dramáticos tienen en común que representan la alteridad a través del universo de los personajes, y el hecho de que dicho universo se manifieste a través de la narración o del drama supone una concretización secundaria relacionada con el modo de enunciación. Evidentemente, el hecho de crear un relato o un drama está determinado por las particularidades vitales de cada autor, y se relaciona con elementos pragmáticos que atañen tanto a sus preferencias como a las circunstancias históricas o sociales que en cada momento concreto determinan su creación. Pero desde el punto de vista de las categorías genéricas esenciales, las similitudes entre la narración y el drama, basadas en el criterio temático-referencial consistente en que representan la alteridad a través del universo de los personajes, son más relevantes que sus diferencias, las cuales se fundamentan en su modo de enunciación.

Por lo demás, el modo de enunciación imitativo no solo es característico de las formas dramáticas, sino también, como veremos, de otras formas genéricas consideradas híbridas o mixtas, cuya naturaleza se tratará de explicar en los capítulos que siguen.

3. PROPUESTA DE UN MODELO TEXTUAL DE LOS GÉNEROS LITERARIOS

Las clasificaciones de los géneros literarios de Platón y de Hegel sirvieron de base para establecer una clara distinción entre las categorías genéricas ahistóricas o transtemporales y los llamados géneros históricos, determinados por los convencionalismos pragmáticos de cada época. Así, en la teoría literaria contemporánea se han desarrollado dos vías de acercamiento a los géneros literarios: el estudio de las categorías genéricas naturales, que serían limitadas y atemporales, y la existencia empírica de los géneros históricos, caracterizados por su naturaleza ilimitada y variable.

Se han propuesto diversos conceptos para denominar a esos dos tipos de categorías. Karl Viëtor (1952) distingue entre “*actitudes fundamentales y universales del escritor ante el mundo y la vida*” y *géneros literarios*. Claudio Guillén se refiere a una serie de *cauces de representación*, la narrativa, la lírica y la dramática, a los que añade un cuarto cauce: “el discurso monológico, no rítmico ni cantado, es decir, más concretamente, la oratoria” (1985: 163); no obstante, no los cree inmutables ni ajenos a las circunstancias de la cultura. Y, por otra parte, contempla los *géneros* propiamente dichos (tragedia, égloga, novela...). Tzvetan Todorov (1972: 22-23) se refiere a las categorías naturales como *géneros teóricos*, resultado de una deducción de índole teórica. Dentro de estos géneros introduce una división suplementaria: *géneros elementales*, definidos por la presencia de un sólo rasgo, y *géneros complejos*, en los que coexisten varios rasgos y de los que son parte los géneros que él llama *históricos*. En otro lugar, Todorov habla de *género*, entidad caracterizada inductivamente a partir del análisis de la producción literaria de un periodo histórico concreto, y de *tipo*, entidad caracterizada deductivamente a partir de una teoría del discurso literario (Todorov, 1972a). María Corti (1985) contempla unas *formas de naturaleza abstracta y deductiva* frente a otras *formas histórico-inductivas*. Paul Hernadi (1972: 156-157), basándose en la denominación de los *modos* de enunciación de Platón, propone el nombre de *modos literarios* para las formas naturales, e introduce una cuarta categoría que se suma a las tres tradicionales: el *modo temático*, caracterizado por la ausencia de un enunciador conocido, por la intemporalidad y por la universalidad del enunciado. Por otra parte, Hernadi denomina *géneros* a las formas históricas. Gérard Genette (1986) y Vítor Manuel de Aguiar e Silva

(1990: 339-401), basándose también en la denominación platónica, emplean los términos *modos* y *géneros*; Antonio García Berrio utiliza las denominaciones de *géneros naturales*, que entiende como “el resultado natural del despliegue dialéctico a partir de una polaridad dual” (1994: 453), y de *géneros históricos*, y Miguel Ángel Garrido distingue entre los “géneros fundamentales” (temático, dramático, narrativo y lírico) y los “géneros históricos” (Garrido, 2000: 286-292). Kurt Spang, por su parte, denomina “formas fundamentales de presentación literaria” a las categorías naturales, entre las cuales sitúa la narrativa, la dramática y la lírica, excluyendo de la literatura al “género didáctico” (Spang, 2000: 24-28).

Por lo general, las categorías naturales se han fijado generalmente en número de tres, aunque no han faltado los intentos de ampliarlos a cuatro (como ocurre en las tipologías de Claudio Guillén, Paul Hernadi o Garrido) o de reducirlos a dos, como hace Käte Hamburger (1977) al proponer las categorías genéricas básicas de la lírica (en la que incluye formas como la autobiografía y la novela en primera persona) y la ficción. No resulta tan fácil fijar la cantidad de los géneros históricos, dado que son mucho más numerosos y se mantienen en constante evolución.

Mi propósito en este apartado consiste en proponer una clasificación de las categorías genéricas naturales, para lo cual puede resultar muy esclarecedor incluir dichas categorías en un modelo del texto literario general. Dicho modelo textual integraría todas las posibilidades genéricas existentes o imaginables, las cuales se contemplarían como concretizaciones de las diversas posibilidades contempladas en el modelo. A este respecto, resulta de gran utilidad la distinción realizada por Kennet L. Pike (1967: 37-38) entre los conceptos de lo *ético* o concreto y de lo *émico* o abstracto. Así, es posible considerar que las categorías genéricas naturales se situarían en un nivel intermedio entre el texto literario *émico* o abstracto y los textos literarios *éticos* o concretos (García Berrio y Hernández, 1988: 128; Pozuelo: 1988a; Schaeffer, 1988). De esta forma, podemos elaborar un modelo del texto émico general, en el cual se incluirían tanto los *textos-género*, que serían considerados como especificaciones posibles de las categorías naturales integradas en el modelo, como los *textos-individuo* o textos éticos concretos con existencia empírica, que se ajustarían a las particularidades de los *textos-géneros*. Un modelo semejante no solo puede dar cuenta de la naturaleza de cada uno de los textos-géneros, situados en un nivel intermedio entre el texto émico y los textos éticos, sino también de la propia naturaleza del texto émico entendido en su sentido más general, de manera que cada texto-género pueda ser considerado como una especificación del sistema literario general en el que se encuadra y con el que se relaciona.

Como se ha explicado en el capítulo anterior, todas las formas de expresión literarias existentes o imaginables pueden ser explicadas considerando la existencia de tres categorías genéricas naturales de índole temático-referencial: la representación del *mundo del autor*, la representación del *mundo de los personajes* y la representación conjunta del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*.

Aunque la teoría de los mundos posibles ha sido desarrollada para explicar fundamentalmente los textos narrativos, explicando la configuración del universo ficticio de los personajes, puede ser aplicada sin dificultad a otro tipo de textos. Para ello, es necesario desarrollar la noción de sistema de mundos, de manera que no solo se considere la existencia del *mundo de los personajes*, sino también la del *mundo del autor*, ya que esta categoría resulta imprescindible para explicar la naturaleza de los textos líricos o de los denominados ensayístico-argumentativos, e incluso para dar cuenta del componente argumentativo presente en muchos textos narrativos.

A este respecto, cabe recordar que el narrador del texto narrativo no se limita, en ocasiones, a describir el *mundo de los personajes* a través de las que Martínez Bonati denomina frases miméticas, sino que puede además expresar, mediante las frases no miméticas, sus propios comentarios sobre lo que expone: es “la personalidad del narrador lo que se pone de manifiesto en estas frases” (Martínez Bonati, 1983: 66). Y cuando se trata de un narrador externo a la fábula, o heterodiegético, dichos comentarios pueden ser atribuidos al propio autor empírico (Álvarez, 1991: 29-68), de igual manera que el punto de vista del enunciador del género argumentativo puede ser adjudicado al propio autor. En efecto, el narrador heterodiegético no es un personaje que pueda tener una *personalidad* propia, por lo que solo puede adquirirla al identificarse con el autor, lo que permite matizar así la expresión de Martínez Bonati: es la personalidad del autor/narrador lo que se pone de manifiesto en las frases no miméticas del narrador. En consecuencia, determinados textos narrativos no solo desarrollan el *mundo de los personajes*, sino también, en mayor o menor medida, el *mundo del autor*, inscribiéndose en la tercera categoría mixta de la representación del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*. E incluso el autor de los textos dramáticos puede expresar sus propias opiniones a través de las acotaciones.

Desde este punto de vista, la elección primaria realizada por el autor atañe a su propósito de expresar su experiencia de la identidad o de la alteridad. A través del *mundo del autor* se produce la representación artística de la identidad subjetiva, y el *mundo de los personajes* sirve para representar la alteridad, que requiere la creación de otros personajes poseedores de una cosmovisión supuestamente ajena. En efecto, la creación de mundos poblados por personajes ficticiales permite crear la

simulación de que la visión representada en el texto no corresponde directamente al propio autor, sino a los personajes, convirtiéndose de esta forma en representación de la alteridad. El autor consigue así expresar a la vez algo que le pertenece y que aparentemente es ajeno a él. Según este planteamiento, la representación de la alteridad precisa necesariamente de la creación del *mundo de los personajes*, pues lo que no es sentido o percibido por los personajes corresponde inmediatamente al propio autor. Los distintos tipos de géneros literarios se relacionan originariamente con la elección del autor de representarse a sí mismo, expresando su intimidad subjetiva, o de ocultarse tras sus personajes, dejando que estos se expresen por él y fingiendo representar algo que le es ajeno. Las manifestaciones históricas se extienden entre los dos extremos de esta polaridad, situándose entre la representación de la propia identidad, característica de los textos líricos, y la ocultación del autor tras sus personajes en los textos dramáticos, y, especialmente, en las representaciones teatrales, en las cuales la mediación de otras personas que aparecen físicamente ante los espectadores proporciona un elevado grado de independencia del autor con respecto a lo expresado en su texto. Y en un nivel intermedio pueden situarse las obras que conjugan la representación del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, como ocurre en determinados textos narrativos que despliegan tanto las frases miméticas como las frases no miméticas del narrador heterodiegético.

A este respecto, las aportaciones de la crítica psicoanalítica pueden colaborar a entender la naturaleza de los géneros literarios en relación con el grado de representación o de ocultamiento del autor. Ya hemos comentado que, para Castilla del Pino, la obra *es* el autor, por cuanto supone la proyección y la externalización de la biografía no acontecida al autor, que incluye lo que sucede en el ámbito de su imaginación o fantasía y desearía ver realizado. Así, el texto literario en general es considerado como un *objeto transaccional* resultante de ese juego de externalización y ocultación que permite crear la apariencia de un ente objetivo distante del autor (Castilla, 1989: 255-256). El acto de escribir es entendido como una defensa ante la realidad, de la que el autor huye debido a la angustia que causa. El autor literario no actúa para cambiar su insatisfactoria realidad, pero sí actúa realizando su obra, con la esperanza de ser reconocido como escritor e integrarse en la realidad, y enmascarándose tras su texto:

Apenas puede caber duda de la correlación entre creación literaria e inacción. No se actúa ante la realidad, o cuando menos no se actúa como se hace actuar a la criatura de ficción. Por eso, además de ser por sí misma una defensa de orden espacial ante la realidad (defensa-distancia), el texto mismo va a constituir otra forma de defensa a través del enmascaramiento (Castilla, 1989: 287).

Es de advertir que, al referirse al enmascaramiento, Castilla del Pino piensa especialmente en los textos que desarrollan el *mundo de los personajes*, como se refleja en la siguiente afirmación: “el autor que inventa un mundo de ficción tiene que haber estado en él [...], aunque a través de la forma lo enmascare a la hora de ofrecerlo a la luz pública” (Castilla, 1988: 304). La frustración ante la realidad puede empujar al autor a elaborar un mundo ficcional en el que poder satisfacer sus anhelos o exorcizar sus temores. De ahí que, a juicio de Castilla del Pino, la creación de textos narrativos colabore a satisfacer de forma imaginaria las aspiraciones insatisfechas del autor. Por otra parte, al elaborar un texto narrativo, el autor tiende inconscientemente a expresarse a través de sus personajes, pero, a la vez, ejerce un control consciente sobre los mismos para no perturbar su descripción objetiva. Así, el autor se puede distanciar lo suficientemente de los personajes, de manera que su proyección afectiva sobre los mismos queda enmascarada bajo la apariencia de una actitud descomprometida (Castilla, 1976: 303-304). Y esta consideración puede extenderse sin dificultad a la categoría propuesta de la representación del *mundo de los personajes*.

Por otro lado, Castilla del Pino analiza la función de la poesía lírica en relación con la consumación de las aspiraciones del autor, y estima que los textos líricos permiten ofrecer mensajes metafóricos sustentados en una realidad simbólica en la que “los objetos dejan de ser lo que son en el lenguaje-observación para jugar a ser lo que simbolizan” (Castilla, 1988: 311). Y debido a la conciencia de esa licencia que el poeta se permite a sí mismo, los textos líricos poseen una función catártica mucho menor que los narrativos o los dramáticos. Esta apreciación sobre la poesía lírica puede ser aplicada a la categoría general de la representación del *mundo del autor*.

A mi modo de ver, las categorías genéricas propuestas se relacionan estrechamente con los distintos grados de ocultación del propio autor. Adviértase que, al referirse al enmascaramiento del autor tras su texto, Castilla del Pino piensa especialmente en los textos poblados por criaturas ficcionales, las cuales realizan lo que en la vida real le es vedado al propio autor. Por lo demás, Castilla del Pino se refiere a un proceso de enmascaramiento de tipo inconsciente, pero la ocultación del autor tras sus personajes puede obedecer también a una actitud claramente consciente. En efecto, el autor puede atribuir a alguno de sus personajes, de manera consciente y voluntaria, ciertas características que no desea que se reconozcan como suyas, ya que la mediación de los personajes ficticios es el único artificio que le permite simular que lo narrado le es ajeno sin renunciar a expresarlo. De hecho, es frecuente el caso de autores literarios que cultivan y publican géneros dramáticos o narrativos, y que se resisten a publicar sus textos líricos confesando abiertamente

su pudor a hacerlo, ya que se sienten salvaguardados tras sus personajes, mientras que temen que lo expresado en los textos líricos, al serles adjudicado directamente, deje desprotegida su intimidad. Desde esta perspectiva, los textos que permiten un mayor grado de enmascaramiento del autor son los que desarrollan exclusivamente el *mundo de los personajes*, mientras que los que despliegan solamente el *mundo del autor* no implican el mismo grado de ocultación, puesto que lo que en ellos se expresa se atribuye directamente al autor. Y en un nivel intermedio se sitúan los textos que despliegan de forma conjunta el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, a través de los cuales el autor puede elegir qué tipo de elementos desea que se le atribuyan directamente y cuáles han de ser adjudicados a sus personajes.

No obstante, es necesario precisar que la elección por parte del autor de un determinado tipo de mundo no se reduce a su deseo de ocultar o de manifestar abiertamente su identidad. A este respecto, no podemos olvidar la extraordinaria capacidad que brinda el arte para representar la experiencia del propio sujeto y del mundo. Los procesos inconscientes que subyacen a las elecciones de los autores literarios sin duda resultan esclarecedores, pero no menos importante resulta la búsqueda consciente de los efectos estéticos, educativos o placenteros que se derivan de la creación de universos imaginarios. Si la crítica psicoanalítica ha destacado los aspectos negativos que atañen a la frustración como fundamento de la sublimación creadora, no resultan menos evidentes los efectos positivos de la literatura como forma consciente de representación, conocimiento y comunicación de la experiencia del hombre sobre sí mismo y sobre la existencia. Así, no es posible olvidar el aprendizaje y el placer que procuran las creaciones artísticas, incluso a sus propios creadores, lo que ha sido reconocido y valorado en la tradición occidental desde *La República* de Platón y la *Poética* de Aristóteles, y sistematizado en el *Ars poetica* de Horacio a través de la dualidad *docere-delectare*, cuya validez se extiende hasta nuestros días. La propuesta de la crítica psicoanalítica freudiana, que intentó explicar la creación literaria como un procedimiento destinado a compensar la insatisfacción existencial de los creadores, fue criticada por autores como Karl Gustav Jung y Gaston Bachelard, quienes lamentaban que el psicoanálisis freudiano trasladara el debate sobre el arte a la psicopatología de los autores, olvidando lo específicamente artístico y su capacidad positiva de transformación (Bachelard, 1957: 24). En efecto, resulta evidente que la comunicación literaria puede producir efectos provechosos para los receptores y para el propio creador, ligados tanto al conocimiento y al deleite que proporciona como a la transmisión de ideología y a la posibilidad de expresar y de reconocer la propia subjetividad y la experiencia de la alteridad. Y los géneros literarios juegan un papel esencial

en la expresión de la experiencia sobre la identidad y sobre el mundo, de forma que a las distintas posibilidades de enmascaramiento de la identidad, que pueden resultar más o menos inconscientes, se suma la intención voluntaria del autor a la hora de desplegar en su obra el *mundo del autor* o del *mundo de los personajes*, categorías en torno a las cuales giran todas las formas literarias posibles.

En otro lugar he propuesto un modelo textual de los géneros literario que integra las categorías del *mundo del autor*, del *mundo de los personajes* y de la representación conjunta del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes* (Martín Jiménez, 1993a). Posteriormente, dicho modelo ha sido simplificado en algunos aspectos y ampliado en otros (Martín Jiménez, 2004; 2015), de manera que no solo contempla las categorías genéricas propuestas, de índole intratextual, sino otros elementos textuales y extratextuales implicados en la comunicación literaria, como el *autor* y el *receptor* empíricos o reales. Por otra parte, y para tratar de explicar los géneros denominados híbridos o mixtos, como los diálogos, las églogas o las baladas, los cuales se caracterizan por presentar a la vez características de dos o más géneros (Huerta, 1992a: 147-150; AA.VV., 2005: 308-315), es necesario considerar la posibilidad de incluir un nuevo texto en el interior de la categoría del *mundo de los personajes*. Así, de igual manera que el autor empírico crea el texto primario (y entendemos por tal el texto real que llega a los lectores), un personaje ficcional puede elaborar un nuevo texto en el interior del texto primigenio. De esta forma, los géneros denominados híbridos pueden explicarse como la creación inicial de un personaje ficcional que crea después un nuevo texto.

Es pertinente, además, incluir en el modelo las categorías del *enunciador* intratextual y del *enunciado* por él emitido, suficientemente consolidadas en la teoría literaria contemporánea (Benveniste, 1966; Greimas y Courtés, 1979; Genette, 1989). Al establecer el sistema de los modos de enunciación, Platón no contemplaba la distinción entre el autor empírico y el enunciador intratextual, y aunaba en una ambas categorías, refiriéndose al habla del *poeta*; pero hoy en día, como veremos, resulta imprescindible tener en cuenta esa distinción, ya que la consideración de la categoría del enunciador se ha mostrado necesaria para explicar las particularidades de la ficcionalidad literaria.

Las categorías genéricas naturales del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes* (así como la representación conjunta de las mismas) constituyen el *enunciado* textual. Dicho enunciado es emitido por un *enunciador* intratextual, que puede dirigirse a un *destinatario* intratextual. El modelo del texto literario émico adquiere así la configuración que se aprecia en la figura 2.

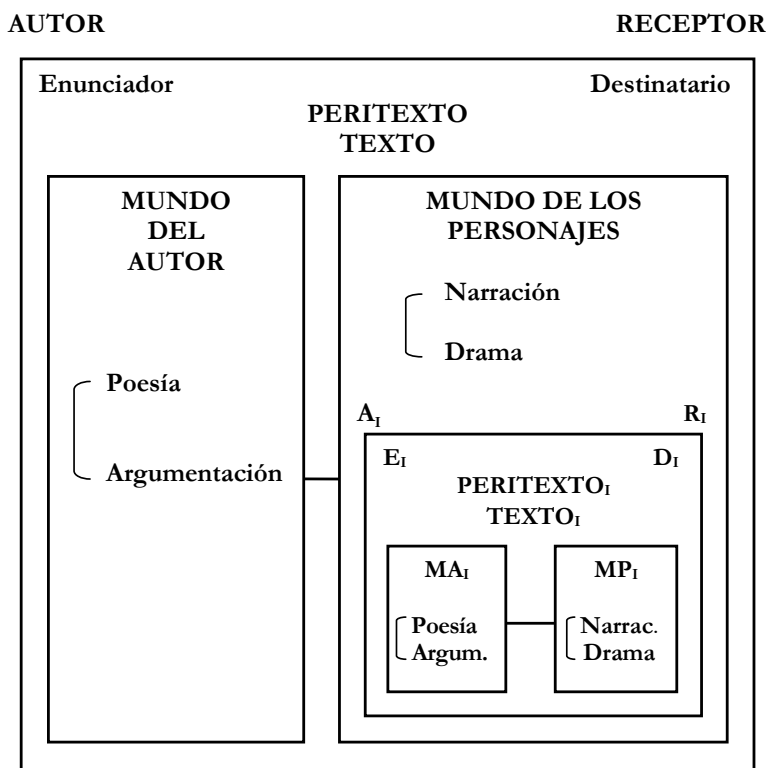


Figura 2: Modelo textual de los géneros literarios.

Para dar cuenta de todas las posibilidades genéricas de expresión, se hace necesario incluir en el modelo del texto literario émico la categoría del *peritexto*, propuesta por Gérard Genette para denominar al conjunto de elementos situados “alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de los capítulos o ciertas notas”. Dichos elementos, junto al *epitexto*, o conjunto de “todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)”, constituyen el *paratexto*, cuya fórmula sería la siguiente: “*paratexto* = *peritexto* + *epitexto*” (Genette, 2001: 10). Lógicamente, en un modelo émico del texto literario cabe incluir la categoría del *peritexto*, por cuanto sus elementos forman parte del propio volumen y se presentan en estrecha relación con el texto propiamente dicho, pero no la del *epitexto*, cuyos constituyentes

no comporten espacio físico con el texto ni se asocian de manera directa al mismo.

En este modelo (que será la base de todas las consideraciones sobre los géneros y la ficción que se realizarán en este trabajo, por lo que conviene tener muy en cuenta su configuración), el *autor* y el *receptor* se sitúan en el nivel pragmático de la comunicación, y representan a la persona empíricamente existente que crea la obra y a la que la recibe. Ambas categorías pueden ser plurales (pues hay casos de autorías múltiples), y también puede darse el caso de que el autor sea el único receptor de su propio texto (como en los diarios íntimos o textos afines). El *enunciador* y el *destinatario* intratextuales se relacionan tanto con el *texto* propiamente dicho, o núcleo textual, como con el *peritexto*, ya que el enunciador puede encargarse de emitir el propio enunciado textual y otros elementos peritextuales, como el prólogo o las notas, mientras que el destinatario puede figurar en el propio texto o en el peritexto. El enunciador y el destinatario pueden ser plurales, o estar ausentes o disminuidos en determinados tipos de obras. Así, pueden darse casos de enunciador plural si la obra tiene varios prólogos de distinta autoría, o el enunciador puede cumplir un escaso o nulo papel en las obras dramáticas sin acotaciones. Asimismo, puede no existir destinatario intratextual, o que el enunciador se dirija a varios destinatarios¹.

El enunciado propiamente dicho está formado por las categorías genéricas naturales del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, las cuales aparecen unidas por una línea horizontal que representa la posibilidad de que ambas categorías se desarrollen a la vez en el texto. Y en el interior del *mundo de los personajes* se incluye un nuevo esquema textual, que pretende dar cuenta de la posibilidad comentada de que los personajes creen nuevos textos en el interior del texto original. El *texto inserto* en el *mundo de los personajes* posee idénticas características que el texto primario, y contempla las categorías extratextuales (con respecto al texto inserto, aunque no, claro está, con respecto al texto primario) del *autor inserto* (A_1) y del *receptor inserto* (R_1), así como las intratextuales del *peritexto* y del *texto insertos* ($PERITEXTO_1$ y $TEXTO_1$) y del *enunciador* y del *destinatario insertos* (E_1 y D_1), y su enunciado está compuesto por el *mundo del autor inserto* (MA_1), el *mundo de los personajes inserto* (MP_1) y la posibilidad de representación conjunta de estas dos categorías (lo que se refleja en la línea horizontal que las une). Como en el caso del texto primario, las categorías del *autor inserto*, del *receptor inserto*, del *enunciador inserto* y

1 Prescindimos de incluir en un modelo textual de los géneros categorías como la del “autor implícito” (Booth, 1961) y las del “lector implícito” (Iser, 1972) o “lector modelo” (Eco, 1972), puesto que, a pesar de que resultan importantes para explicar la imagen del autor o del receptor que se proyecta en el texto, no constituyen instancias comunicativas (Genette, 1998: 94-103) ni poseen una relevancia genérica equivalente a la del resto de las instancias contempladas.

del *destinatario inserto* pueden ser singulares o plurales, y algunas de ellas pueden estar ausentes (así, es posible que en determinados textos no haya un *receptor inserto* o un *destinatario inserto*). Y aunque en el modelo solo se represente un texto inserto en el texto primario, cabe considerar la eventualidad de incluir nuevos textos en los textos insertos hasta donde permitan los límites de la inteligibilidad, formando una estructura de “cajas chinas” característica de obras como *Las mil y una noches*.

El *mundo del autor* y el *mundo de los personajes* no solo conciernen al texto, sino también al peritexto. Así, aunque lo más frecuente es que los prólogos desarrollen el *mundo del autor*, cabe la posibilidad de incluir en los mismos personajes reales o ficticiales, lo que implica el desarrollo del *mundo de los personajes*. Incluso es posible incluir en el prólogo un relato (cuento, anécdota...) que sirva para ilustrar lo que se quiere transmitir, y dicho relato constituye un texto inserto que suele desplegar el *mundo de los personajes*.

Por otra parte, aunque lo normal es que el *mundo de los personajes* sea único, y que en las obras narrativas o dramáticas solo se desarrolle una historia, cabe la posibilidad de que en una misma obra se desplieguen a la vez dos o más mundos de los personajes independientes entre sí (por ejemplo, en capítulos alternativos²), y, por consiguiente, dos o más mundos de los personajes insertos.

Anteriormente comentaba la pertinencia de mantener las denominaciones tradicionales de los géneros lírico, narrativo y dramático (a las que habría que añadir la del género argumentativo) por estar suficientemente consolidadas. A este respecto, los géneros tradicionales a los que se refieren dichas denominaciones se pueden integrar con toda propiedad en las categorías naturales propuestas, de manera que en el *mundo del autor* se inscriben la poesía y la argumentación, mientras que la narración y el drama se asientan en el *mundo de los personajes*.

Empleamos el término *poesía*, que consideramos más amplio que el de *lirica*, para referirnos a los textos líricos y otros afines relacionados con la poesía propiamente lírica, como la poesía elegíaca o la heroica/satírica. Así pues, no empleamos el término *poesía* en el sentido que tenía en la Antigüedad, cuando se usaba para referirse a la generalidad de los textos que hoy denominaríamos literarios (Martín Jiménez, 1997: 123-14), sino en la acepción moderna que ha adquirido el término, entendido como la creación de textos poéticos de naturaleza propiamente *lirica, elegíaca o heroica/satírica*³. Estas denominaciones clásicas se

2 Es lo que ocurre en *La inmortalidad*, de Milan Kundera, donde se narra alternativamente la historia de Goethe y su amante, por un lado, y la de los personajes ficticiales Agnes, Laura y Paul, situados en la época contemporánea, por otro.

3 Los distintos tipos o subespecies de poesía consideradas desde la Antigüedad (*lirica, elegíaca y*

refieren a tres tipos básicos de poesía: la que expresa los sentimientos o emociones del autor (poesía propiamente lírica), la que lamenta acontecimientos tristes o celebra acontecimientos placenteros (poesía elegíaca) y la que alaba o critica a determinadas personas o acciones (poesía heroica/satírica o laudatoria/satírica). En cualquier caso, y debido a que el término *lírica* se encuentra notablemente asentado en las clasificaciones genéricas tradicionales, lo utilizaremos como sinónimo de *poesía*, bien entendido que en el concepto de *lírica* ha de incluirse la poesía propiamente lírica, pero también la poesía elegíaca y la laudatoria/satírica.

No obstante, es preciso advertir que las denominaciones de los géneros tradicionales no definen enteramente su naturaleza, por lo que es preferible explicar dichos géneros a través de las categorías naturales propuestas. Las denominaciones tradicionales de *lírica*, *narración* o *drama* se suelen emplear para denominar y englobar a distintos tipos de textos que, si se contemplan desde la perspectiva de las categorías naturales propuestas, resultan sustancialmente diferentes. De ahí que dichas categorías resulten imprescindibles para explicar la verdadera naturaleza de los géneros tradicionales.

A la hora de precisar el alcance de cada una de las categorías naturales propuestas, es de señalar que el *mundo del autor* abarca desde el polo racional-reflexivo, propio de las formas que Paul Hernadi (1978: 122-129) engloba bajo la denominación de *modo temático* o del denominado por María Elena Arenas Cruz (1997: 17-47) *género argumentativo*, hasta el polo intuitivo-emotivo, característico de las manifestaciones poéticas más o menos intimistas, (desde la poesía *lírica* más emotiva o sentimental, pasando por la *elegíaca*, hasta la *laudatoria-satírica*). Si la poesía lírica, según la visión de la misma propuesta por los autores románticos, se vale de los objetos para expresar a su través la subjetividad del autor, el género argumentativo

heroica-satírica) fueron redefinidas de esta forma por Fernando Pessoa en 1924: “As três subespecies da poesia lírica —a heroica, a elegíaca e a lírica propriamente dita— atribuíam os antigos a protecção de três musas, Calíope, para a primeria, Érato para a segunda, e para a terceira Polímnia. Chama-se poesia lírica, em boa razão estética, a toda aquela que não é dramática nem narrativa, e na espécie da poesia chamada narrativa há por certo que incluir a didáctica. A poesia lírica pode exprimir directamente os sentimentos e as emoções do poeta, sem deles querer tirar conclusões gerais, ou lhes atribuir maior sentido que o de serem simples emoções e sentimentos: é esta a poesia propriamente, ou simplesmente, lírica. A esta é que Polímnia rege. Pode também a poesia lírica exprimir não sentimentos ou emoções do poeta, senão o conceito que forma desses sentimentos, ou dos alheios: é esta, propriamente, a poesia elegíaca, que não há mister que seja triste, como o uso vulgar do nome propriamente indica. Desta poesia Érato é a musa. Pode, por fim, a poesia lírica dedicar-se a exaltar ou a deprimir a pessoa ou os feitos de outrem, não tanto os comentando, quanto os elevando ou diminuindo: é esta, em seus dois ramos, a poesia heróica e a satírica. A estas legitimamente rege Calíope, se bem que lhe não dessem os antigo a regência da sátira” (Pessoa, 1986: 57).

tiende a expresar la visión del autor sobre los propios objetos. De hecho, Michel de Montaigne, considerado el iniciador del *ensayo*, muestra claramente en el prólogo de sus *Essais* (1580) la adscripción del género al *mundo del autor*, como se observa en el siguiente pasaje: “Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moi que je peins. [...] Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon libre” (Montaigne, 1965: 49)⁴. Por lo tanto, los textos líricos y los ensayísticos se asientan en el *mundo del autor*, categoría en la que caben además otras formas afines, como artículos, refranes, máximas, aforismos...

Pero conviene hacer una precisión que resulta de gran importancia para comprender la verdadera naturaleza de los distintos géneros literarios, pues no todos los textos que se adscriben al género lírico o al argumentativo se encuadran en el *mundo del autor*. En efecto, y como tendremos ocasión de comprobar, determinados textos líricos o ensayístico-argumentativos se inscriben en el *mundo de los personajes*, ya que son enunciados por personajes ficcionales, por lo que será necesario distinguir, como haremos en otros apartados de este trabajo, entre textos líricos y argumentativos no ficcionales y textos líricos y argumentativos ficcionales. En este sentido, el modelo propuesto resulta de gran utilidad para explicar las diferencias esenciales que existen entre determinados tipos de textos que se suelen denominar, sin más distinciones, textos líricos o argumentativos, así como para establecer con nitidez las fronteras entre las formas literarias ficcionales y las no ficcionales, pues, como veremos, no cabe asimilar la literatura a la ficcionalidad.

En el *mundo de los personajes* se inscriben los textos narrativos y los dramáticos, entre los cuales existe una diferencia esencial: mientras que los primeros son emitidos por la instancia del *enunciador* (que en este caso podemos denominar *narrador*), dicha instancia cumple una función mucho menor en los segundos, dado que son los personajes los encargados de emitir la mayor parte del enunciado, limitándose a exponer el enunciador (al que podríamos llamar *dramatizador*) de manera eventual las acotaciones o los elementos peritextuales. Igualmente, en el *mundo de los personajes* se incluyen otras formas reales o imaginables no específicamente dramáticas ni narrativas, como ocurre en los textos que presentan personajes sin desarrollar una estructura argumental similar a la de la novela o el drama.

Por otra parte, el modelo propuesto recoge una tercera posibilidad, dando cabida a los textos en los que se desarrolla de manera conjunta el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*. Así ocurre, por ejemplo, en algunas obras que habitualmente y sin

4 Así traduce este fragmento Almudena Montojo: “Quiero que en él me vean con mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo ni artificio: pues píntome a mí mismo. [...] Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro” (Montaigne, 2003: 47).

mayores distinciones se consideran narrativas, cuando en realidad no solo desarrollan el *mundo de los personajes* a través de las frases miméticas del enunciador o narrador, sino que presentan además un notable desarrollo del *mundo del autor* mediante las frases no miméticas del narrador. Por lo tanto, de entre los denominados usualmente textos narrativos cabe distinguir aquellos que desarrollan especialmente el *mundo de los personajes* de los que, además de dicho mundo, desarrollan notablemente el *mundo del autor*, generalmente en su vertiente argumentativa (Martín Jiménez, 1993b). Asimismo, cabe contemplar la posibilidad de que determinadas obras dramáticas no solo desarrollen el *mundo de los personajes*, sino que presenten además un notable despliegue del *mundo del autor* a través de las acotaciones del enunciador, si bien dicha posibilidad solo afectaría al texto escrito y se perdería en el representado (a no ser que se recurriera a algún mecanismo específico para emitirlo en la representación, como una voz en *off*), lo que seguramente ha influido en su limitado desarrollo.

Algo similar ocurre con algunos textos líricos o argumentativos que son originados por algún acontecimiento ocurrido en la realidad. Por ejemplo, un poeta puede llorar la muerte de un ser querido, o un ensayista puede lamentar o alabar algún acontecimiento social. En estos casos, no solo se despliega el *mundo del autor* (en el que se incluirían los sentimientos del poeta o las reflexiones del ensayista), sino también el *mundo de los personajes* (en el que se insertarían los sucesos reales que se comentan en los textos). Aunque se suele denominar poemas o ensayos a todos los tipos de textos que despliegan el *mundo del autor*, conviene considerar que algunos de esos textos también desarrollan, aunque sea mínimamente, el *mundo de los personajes*.

Además, determinados textos literarios están constituidos por diversos fragmentos de distinta naturaleza. Sirva como ejemplo la obra *Despistes y franquezas*, de Mario Benedetti, que su autor adscribe al género que denomina “amasijo” o “entrevero”, compuesta, como advierte en el “Envío” o prólogo de la misma, por “cuentos realistas, viñetas de humor, enigmas policíacos, relatos fantásticos, fragmentos autobiográficos, poemas, parodias, graffiti” (Benedetti, 1990: 13). El mismo Benedetti recuerda en su prólogo que este tipo de “amasijos”, presentados como textos constituidos por una mezcla de varias composiciones asignables a distintas formas genéricas tradicionales, ha sido cultivado por diversos autores, como Julio Cortázar, Oswald de Andrade, Macedonio Fernández o Augusto Monterroso. Pues bien, dichos textos presentan una clara dificultad para ser definidos a través de las clasificaciones genéricas tradicionales, mientras que resultan fácilmente explicables al considerar que sus diversos fragmentos se distribuyen entre el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, por lo que desarrollan de forma conjunta ambas categorías.

El modelo propuesto sirve también para explicar las formas literarias denominadas mixtas o híbridas, como las églogas o los diálogos, cuya naturaleza solo ha sido descrita de forma muy imprecisa. Así, se suele aducir que estas formas están constituidas por una mezcla de géneros, de manera que las églogas, por ejemplo, se definirían como un género “lírico-dramático” (Huerta, 1992a: 148). A este respecto, Javier Huerta Calvo recoge una clasificación de Eduard von Hartmann y Albert Guérard que pretende dar cuenta de los llamados géneros literarios mixtos o híbridos, distinguiendo dentro de cada género tres grados distintos (Huerta, 1992a: 148):

- a) Género épico:
 1. épico-épico
 2. épico-lírico
 3. épico-dramático
- b) Género lírico:
 1. lírico-lírico
 2. lírico-épico
 3. lírico-dramático
- c) Género dramático:
 1. dramático-dramático
 2. dramático-épico
 3. dramático-lírico

Este tipo de distinciones permite establecer la cuadrícula de los géneros híbridos o mixtos que recogemos en la figura 3.

Subgéneros mixtos Géneros	ÉPICA	LÍRICA	DRAMA
ÉPICA	---	Novela autobiográfica, Novela lírica, “Romance”	Novela dialogada
LÍRICA	Balada Romance	---	Debate Égloga
DRAMA	Misterio Teatro épico	Monólogo Drama poético	---

Figura 3: Géneros literarios híbridos o mixtos.

Y dado que Huerta Calvo pretende integrar también el género que denomina ensayístico, propone ampliar la clasificación con un cuarto apartado que incluya las nuevas posibilidades de combinación:

- d) Género ensayístico:
1. ensayístico-ensayístico
 2. ensayístico-épico
 3. ensayístico-lírico
 4. ensayístico-dramático

A mi modo de ver, sin embargo, este tipo de definiciones basadas en la combinación de elementos no explica suficientemente la verdadera naturaleza de los géneros híbridos, ya que es difícil precisar si en los géneros mixtos prevalece uno u otro componente. Así, no está claro si un romance, por ejemplo, habría de asignarse al género “épico-lírico” o al “lírico-épico”.

Pues bien, algunas de las formas denominadas híbridas encuentran una clara explicación a través de los textos insertos en el *mundo de los personajes*, ya que es posible considerar que consisten en la creación inicial de personajes que elaboran posteriormente nuevos textos.

Desde este punto de vista, una forma como la égloga obedece a la creación inicial de un *mundo de los personajes* poblado por personajes ficcionales que elaboran posteriormente nuevos textos insertos, en los cuales desarrollan el *mundo del autor inserto* en su vertiente lírica. Algo parecido ocurre en otras formas líricas enunciadas por personajes ficcionales, como en las cantigas de amigo gallego-portuguesas, en las que un personaje ficcional de sexo femenino elabora un texto inserto en el que desarrolla la vertiente lírico-emotiva del *mundo del autor inserto*. Y un caso similar es el de los “heterónimos” de Fernando Pessoa (Martín Jiménez, 1993c). En efecto, los heterónimos son personajes ficcionales a los que el propio Pessoa otorga en su correspondencia personal (es decir, en el *epitexto*) rasgos biográficos caracterizadores, y dichos personajes crean nuevos textos en los que despliegan el *mundo del autor inserto* en su faceta lírica. La diferencia con formas como las cantigas o las églogas —y ahí radica la originalidad de Pessoa— reside en que los personajes ficcionales llamados “heterónimos” no se mantienen en el núcleo textual, sino que saltan al *peritexto*, apareciendo en la portada del libro como autores de los poemas que en él figuran. Así, en la portada de una de las ediciones portuguesas de la poesía de Pessoa se lee lo siguiente: *Poesias de Álvaro de Campos* (Campos, 1986). De esta forma, el personaje ficcional o “heterónimo” (que no “pseudónimo”) llamado Álvaro de Campos no se mantiene en el interior del núcleo textual, como ocurre,

por ejemplo, con Salicio o Nemoroso en las églogas de Garcilaso de la Vega, sino que irrumpe en el ámbito del *peritexto*. De ahí que el modelo textual propuesto, que incluye dicha categoría, pueda dar cuenta tanto de la naturaleza de las églogas como del caso particular de los heterónimos de Pessoa o de otros similares.

Asimismo, la consideración de que en el *mundo de los personajes* se pueden incluir nuevos textos permite explicar la naturaleza de los diálogos. En efecto, el carácter dramático-ensayístico de los diálogos obedece a un mecanismo similar al de las églogas o al de los heterónimos de Pessoa, aunque los personajes crean un nuevo texto en el que se desarrolla el *mundo del autor inserto* en su vertiente argumentativa. Algo parecido ocurre en los debates literarios, en los que se crean personajes ficcionales que discuten sobre un tema determinado, elaborando nuevos textos de carácter argumentativo. A este respecto, cabe precisar que la diferencia entre los textos dramáticos, por un lado, y los diálogos o los debates, por otro, es que en los primeros los personajes no hablan con la finalidad de crear un texto, sino que sus parlamentos son fundamentalmente parte de su misma actuación vital. Por emplear la terminología de la teoría de los actos de habla, los personajes dramáticos “hacen cosas con palabras” (Austin, 1982; Searle, 1975, 1977, 1979, 1980; Fish, 1976; Searle, Kiefer, y Bierwisch, 1980), mientras que el esfuerzo racional de los diálogos puede considerarse con toda propiedad como la creación voluntaria de un nuevo texto argumentativo.

Y otra forma asociada sin más distingos a la narración, como es la denominada novela en primera persona o “novela autobiográfica”, emitida por un personaje ficcional o narrador homodiegético (Genette, 1989: 299), se basa en el mismo mecanismo de la creación inicial de un personaje que construye posteriormente un nuevo texto, desarrollando en este caso fundamentalmente el *mundo de los personajes*, aunque puede desarrollar también su propio *mundo del autor* a través de los comentarios que realice en el momento de narrar. Comprobamos así que los relatos expuestos por un narrador heterodiegético o en tercera persona son esencialmente distintos a los enunciados por un narrador homodiegético, pues si la narración heterodiegética permite reflejar el *mundo del autor* del texto primario a través de las frases no miméticas del narrador, la narración homodiegética excluye dicho mundo en mayor medida que las propias obras dramáticas, en las que puede al menos desarrollarse a través de las acotaciones emitidas por el enunciador (o dramaturgo). Y aunque el narrador homodiegético puede desarrollar también su propio *mundo del autor* en el texto inserto con los comentarios efectuados en el momento de narrar, dicho mundo es ajeno al autor empírico.

Un caso particular es el del monólogo dramático, el cual puede guardar ciertas semejanzas con la denominada novela autobiográfica o novela en primera persona.

En efecto, determinadas obras dramáticas se caracterizan por la presencia de un único personaje que expone ciertos acontecimientos de su vida y que expresa además sus pensamientos o sensaciones sobre los mismos. Este caso puede considerarse en cierta forma similar al de la novela autobiográfica, puesto que el personaje dramático no “hace cosas con palabras”, sino que elabora un auténtico texto de carácter autobiográfico que puede ser muy similar al que crea el narrador homodiegético que cuenta su propia historia, y, como este, puede además desarrollar su propio *mundo del autor* al expresar sus sentimientos o ideas sobre lo que expone. Así pues, el caso del monólogo dramático también puede caracterizarse, como el del narrador homodiegético, por la creación inicial de un personaje ficcional que desarrolla después un nuevo texto. La principal diferencia entre uno y otro reside en que el enunciado del narrador homodiegético se suele presentar como un texto escrito, mientras que el texto creado por el personaje dramático tiene un carácter oral.

El hecho de que los personajes creen nuevos textos en el interior del *mundo de los personajes* permite explicar el mecanismo de algunas de las denominadas formas híbridas o mixtas, o, por decirlo con mayor precisión, de las formas que pueden considerarse propiamente como híbridas atendiendo a las categorías genéricas naturales que en ellas se despliegan. En efecto, la creación inicial de un personaje ficcional en esas formas implica el desarrollo inicial del *mundo de los personajes*, y el hecho de que dicho personaje cree después otro texto, en el que puede desplegar otras categorías genéricas, determina que en esas formas se añen dos categorías genéricas distintas, lo que origina su carácter híbrido. Por lo tanto, el modelo propuesto permite establecer que solo se producen formas híbridas cuando se crea un nuevo texto en el interior del *mundo de los personajes*. Y en cuanto a otras de las formas mixtas contempladas en la cuadrícula incluida en las páginas anteriores, es de advertir que el carácter híbrido que se les adjudica está basado en criterios heterogéneos que en ocasiones poco o nada tienen que ver con las categorías genéricas naturales. Así, el *romance* se considera una mezcla de épica y lírica debido sobre todo a su carácter versificado, cuando es evidente que el uso de la métrica no conlleva, como ya advirtiera Aristóteles en su *Poética* (2003: 1447b, 49), distinciones genéricas, ya que cualquier tipo de texto podría valerse de la misma. Por lo tanto, el romance es una forma esencialmente narrativa que despliega el *mundo de los personajes*, y lo mismo puede decirse de la *balada* de tipo épico-narrativo característica de los países nórdicos o anglosajones (Estébanez, 1996: 78). En cuanto al *misterio* (pieza dramática que desarrolla algún paso bíblico de la tradición cristiana) o al *teatro épico*, son formas esencialmente dramáticas que se inscriben en el *mundo de los personajes*, por más que estén basadas en temas extraídos de textos épicos o narrativos.

En otras ocasiones se considera híbridas a algunas otras formas a partir de criterios que confunden las categorías genéricas naturales con otros elementos que tampoco atañen a dichas categorías, como los que Émil Staiger (1966) denominaba *estilos*. Para Staiger, no cabe hablar propiamente de épica, lírica y dramática, sino de los conceptos estilísticos de lo lírico, lo épico y lo dramático, ya que en cualquier tipo de obra pueden aparecer todos los estilos en distinta medida. Este tipo de consideraciones y otras similares sin duda han influido a la hora de adjudicar a determinadas obras los membretes de “novela lírica” o de “drama poético”, cuando lo sustancial en dichos textos es que son formas genéricas narrativas o dramáticas que se inscriben en la categoría natural del *mundo de los personajes*, con independencia de que su “estilo” sea más o menos lírico o de que se acomode a determinados patrones convencionales de una época determinada. En cuanto a la “novela dialogada”, cabe decir que la pertenencia de la narración y el drama al *mundo de los personajes* facilita el hecho de que en una novela pueda acentuarse el diálogo en detrimento de los enunciados del narrador hasta llegar a crear una forma cercana al drama, pero ese mecanismo no implica la creación de una forma híbrida, por cuanto no se despliegan dos categorías genéricas diferentes, y la presencia de un narrador, por mínima que sea, permite caracterizarla como una forma esencialmente narrativa.

De lo hasta aquí expuesto se deduce que no cabe identificar, como en ocasiones se hace, la literatura con la ficción, ni considerar que sin ficción no puede haber literatura. Como se explicará con mayor detalle en las páginas que siguen, las formas híbridas en las que un personaje ficcional crea un nuevo texto que desarrolla el *mundo del autor*, ya sea en su vertiente lírica o argumentativa, pueden considerarse con toda propiedad ficcionales, pero no ocurre lo mismo con los textos que despliegan el *mundo del autor* del texto primario, cuya naturaleza es claramente diferente. Por lo tanto, podemos considerar que el género lírico y el argumentativo pueden tener un carácter ficcional o una naturaleza no ficcional. Asimismo, no todas los textos que despliegan el *mundo de los personajes* pueden considerarse ficcionales, pues determinadas obras literarias, como veremos, reflejan acontecimientos ocurridos en la realidad.

4. LA TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES, EL MUNDO DEL AUTOR Y EL MUNDO DE LOS PERSONAJES

Para explicar la naturaleza del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, resulta de gran utilidad la teoría de los mundos posibles desarrollada por Tomás Albaladejo (1986, 1992). Dicha teoría “se presenta como una forma de explicación de la realidad, ampliamente entendida esta, pues de ella forma parte tanto el mundo real efectivo, objetivo, como los mundos alternativos de este” (Albaladejo, 1986: 76), por lo que sirve tanto para explicar nuestro comportamiento en la vida real como el comportamiento de los personajes que pueblan los mundos de ficción, entendidos como mundos alternativos al de la realidad. Tomás Albaladejo contempla la existencia de tres tipos de modelo de mundo por los que se rige la creación de todas las obras narrativas. Así, el *tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero*, y a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente (autobiografías, libros de viajes, memorias...); el *tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil*, al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas, sin ser las del mundo real objetivo, están construidas de acuerdo con estas (novela realista, novela naturalista...); y el *tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil*, al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas implican una trasgresión de las normas del mundo real objetivo (novelas de ciencia ficción, cuentos maravillosos...).

No obstante, las obras literarias pueden presentar elementos de distintos tipos de modelo de mundo, por lo que Tomás Albaladejo considera necesario establecer una *ley de máximos semánticos*. En conformidad con dicha ley, el modelo de mundo de un texto corresponde al del máximo nivel semántico alcanzado por cualquiera de sus elementos, de tal manera que si en un relato aparecen, por ejemplo, elementos del tipo I y del tipo II, dicho relato pertenecerá al tipo II, y si en una obra aparecen elementos del tipo II y del tipo III, pertenecerá en su conjunto al tipo III (Albaladejo, 1986: 58-63).

Por otra parte, la teoría de los mundos posibles realiza una precisión que resulta de gran interés para explicar la naturaleza de las categorías genéricas propuestas. Así, dicha teoría considera que el universo o mundo general de la obra está compuesto por tantos submundos o mundos de individuo como personas o personajes forman parte de la misma, tal y como se intenta reflejar en la figura 4.

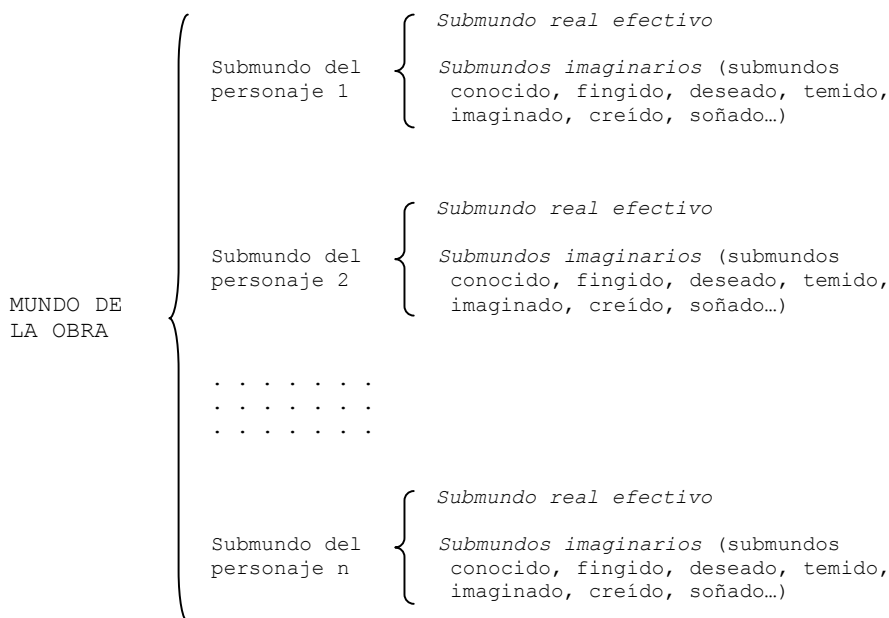


Figura 4: Mundos y submundos de la obra literaria.

A su vez, el submundo de cada personaje está formado por un *submundo real efectivo* y por una serie de *submundos imaginarios*. Los *submundos reales efectivos*, que conforman el mundo real objetivo efectivamente realizado en la obra, integran los seres que tienen existencia real para los personajes y los sucesos protagonizados en el espacio y en el tiempo por los mismos, y actúan como submundos articuladores con respecto a los cuales se organizan y sitúan los distintos tipos de procesos mentales que configuran los *submundos imaginarios*. Al igual que ocurre en la vida real, dichos procesos mentales determinan en última instancia el comportamiento de los personajes, ya que si estos actúan como lo hacen, es porque temen, desean, imaginan, conocen... determinados elementos que forman parte de sus *submundos imaginarios*. Así, el desarrollo de la trama argumental depende de la interacción entre el *submundo real efectivo* y los *submundos imaginarios* de cada personaje, de manera que algunos elementos de los *submundos imaginarios* pueden llegar a integrarse en el *submundo real efectivo*, mientras que otros no llegan a hacerlo, sin que por eso dejen de tener importancia como experiencias mentales.

Esta distinción permite matizar la ley de máximos semánticos, precisando que dicha ley solo atañe a los submundos reales efectivos de los personajes, y no a sus

submundos imaginarios. De esta forma, aunque un personaje de un relato realista finja, imagine o sueñe algo inverosímil, la obra será atribuible al tipo II de modelo de mundo, pues tales experiencias mentales no corresponderían a su submundo real efectivo, sino a sus submundos imaginarios (Albaladejo, 1986: 69-74)¹.

Pues bien, la teoría de los mundos posibles permite definir con precisión la naturaleza de las categorías genéricas del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*. En efecto, los tres tipos de modelo de mundo contemplados por dicha teoría a propósito de los textos narrativos pueden extenderse a la categoría del *mundo de los personajes*, de manera que sirven para explicar la composición de todas las obras que se incluyen en dicha categoría, las cuales pueden construirse en conformidad con alguno de los tres modelos de mundo mencionados: el tipo I de lo verdadero, el tipo II de lo ficcional verosímil, o el tipo III de lo ficcional no verosímil. Esta distinción implica que no todos los textos literarios que se incluyen en el *mundo de los personajes* son ficcionales: sí que lo son los textos que se construyen en conformidad con los modelos de mundo de tipo II y de tipo III, pero no ocurre lo mismo con los que se rigen por las normas del tipo I, como es el caso de las biografías, las autobiografías, los libros de viajes, las confesiones, los diarios o las memorias². Así, en una autobiografía literaria se desarrollaría el *mundo de los personajes* siguiendo un modelo de mundo de tipo I, ya que lo que en ella se cuenta corresponde al mundo de lo verdadero, mientras que una obra dramática realista desplegaría un *mundo de los personajes* construido según las normas de un modelo de mundo de tipo II de lo ficcional verosímil.

Aunque la teoría de los mundos posibles ha sido desarrollada fundamentalmente para explicar los textos narrativos u otros afines, que desarrollan fundamentalmente el *mundo de los personajes*, puede ser también de gran utilidad para describir la composición del *mundo del autor*. Y, a este respecto, cabe realizar una importante precisión: mientras que en el *mundo de los personajes* se despliegan tanto los submundos reales efectivos de los personajes como los submundos imaginarios que interactúan con ellos, el *mundo del autor* está compuesto por submundos imaginarios. En efecto, el submundo real efectivo recoge los sucesos acaecidos en el espacio y en el tiempo que protagonizan los personajes, y es imprescindible como soporte de la trama argumental de relatos o dramas. Pero el *mundo del autor* no necesita de una estructura temporal en la que sustentarse, por lo que puede prescindir del

1 Sobre la distinción dentro del modelo de mundo de tipo III entre “construcciones que presentan grado cero de verosimilitud y otras que presentan cierto grado de verosimilitud”, cfr. Rodríguez Pequeño, 1995: 191. Vid. además Rodríguez Pequeño, 1990, 1997, 2008: 184.

2 En este sentido, Lubomír Doležel (2010) muestra las diferencias entre los mundos posibles de los relatos históricos y los mundos posibles de los relatos de ficción.

submundo real efectivo, desarrollando básicamente los submundos imaginarios. Determinados textos que se incluyen en el *mundo de los personajes*, como los relatos o los dramas, tienen un carácter dinámico y presentan un determinado *cronotopo* (Bajtín, 1989: 237), pero los textos que forman parte del *mundo del autor*, como los poemas líricos o los ensayos, se caracterizan por su tendencia al estatismo, ya que no exponen una serie de sucesos ocurridos en el tiempo. Cuando en los poemas o en los ensayos se alude a determinados acontecimientos de la vida real, suelen aparecer como pretextos para expresar a su través la subjetividad emocional o el punto de vista argumentativo del autor (Aguiar e Silva, 1990: 582-587), por lo que dichos textos tienden a desarrollar los submundos imaginarios del propio autor.

En consecuencia, entre el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes* existe una diferencia esencial: mientras que el primero despliega los submundos imaginarios del autor, el segundo tiende a desarrollar tanto el submundo real efectivo como los submundos imaginarios de los personajes. Cabe resaltar que los submundos imaginarios que se desarrollan en el *mundo del autor* pueden ser atribuidos al propio autor empírico, ya que suponen la expresión directa de sus procesos mentales, mientras que los elementos del *mundo de los personajes* de carácter ficcional no pueden ser directamente asignados al propio autor, sino a los personajes que los experimentan.

La teoría de los mundos posibles sirve tanto para explicar el comportamiento de los seres humanos en la vida real como el de los personajes de ficción. Así, en las obras ficcionales se pueden plasmar los submundos reales efectivos y los submundos imaginarios de los personajes, de manera que ambos tipos de submundos conforman un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo del tipo II o del tipo III que constituye un mundo posible alternativo al de la realidad. Y en una autobiografía se puede plasmar el submundo real efectivo del personaje-autor y los procesos mentales que determinaron su comportamiento, incluidos en los submundos imaginarios, de forma que ambos tipos de submundos formarían en su conjunto un *mundo de los personajes* constituido en conformidad con un modelo de mundo de tipo I. Quiere esto decir que tanto los sucesos como los procesos mentales descritos en las obras autobiográficas habrían tenido existencia real. De igual modo, el autor de un relato autobiográfico también puede desarrollar el *mundo del autor*, formado por los comentarios realizados en el momento de escribir la obra, los cuales se relacionarían con la propia realidad del autor. Y el *mundo del autor* puede ser desarrollado, igualmente, por los textos líricos, de manera que los submundos imaginarios que lo constituyen, así como los eventuales acontecimientos mencionados pertenecientes al submundo real efectivo, guardan una estrecha relación con el mundo real en el que se inscribe el propio autor, y no llegan a constituir un mundo

alternativo al de la vida real. En efecto, tan solo las obras cuyo *mundo de los personajes* se configura en conformidad con un modelo de mundo del tipo II o del tipo III desarrollan un mundo alternativo al de la realidad, mientras que las obras cuyo *mundo de los personajes* se rige por un modelo de mundo de tipo I y aquellas que despliegan el *mundo del autor* se imbrican en el propio mundo real.

La teoría de los mundos posibles ha sido desarrollada para explicar, fundamentalmente, los textos narrativos y afines, y el listado de los submundos imaginarios contemplados por dicha teoría se ha adecuado, en consecuencia, a los tipos de procesos mentales que suelen experimentar los personajes de las obras narrativas ficcionales. No obstante, dicho listado (que contempla los submundos *conocido, fingido, deseado, temido, imaginado, creído, soñado...*) no tiene un carácter cerrado, y puede ser ampliado para incluir otros submundos imaginarios característicos de los géneros lírico y argumentativo, constituyentes del *mundo del autor*. Así, en la poesía lírica pueden desarrollarse los submundos mencionados, pero también puede representarse, en conformidad con el entendimiento romántico de dicho género como la expresión subjetiva de los sentimientos del autor, un submundo *sentido*, mientras que la faceta persuasiva del género argumentativo es proclive al desarrollo de un submundo *argumentado*.

A este respecto, conviene tener en cuenta que el género lírico puede representar diversos tipos de submundos imaginarios, por lo que sería muy empobrecedor considerar que se limita a desarrollar los sentimientos del autor (esto es, su submundo *sentido*). Como veremos, los autores románticos valoraron la lírica como la expresión casi exclusiva de los sentimientos del autor, lo que produciría una reacción posterior tendente a revelar las limitaciones de esa apreciación. Así, en la lírica posterior al siglo XIX y en la propia teoría literaria del siglo XX se desarrollaron una serie de tendencias que trataron de desligar el “yo-lírico” que aparece en el interior del poema del autor empírico, desmintiendo que el poema haya de considerarse forzosamente como la expresión de los verdaderos sentimientos del autor. La visión romántica privilegiaba tan solo una de las posibilidades de expresión de los textos líricos (la plasmación de sentimientos característica del submundo *sentido*), cuando dichos textos pueden desarrollar perfectamente, y frecuentemente lo hacen, otros submundos articularios, como el submundo *imaginado*, el submundo *soñado*, el submundo *fingido*, el submundo *deseado*... Así, un poeta puede imaginar que experimenta determinadas vivencias o sensaciones que no ha llegado a experimentar en la vida real, puede describir sus sueños nocturnos o sus ensoñaciones diurnas (esto es, los sucesos cuya realización desearía ver realizada y en los que piensa con placer), o incluso puede expresar sentimientos *fingidos*. No obstante, y como comentaremos más extensamente en su momento, estos submundos imaginarios forman parte

también del *mundo del autor*, por lo que deben ser atribuidos al autor empírico y no constituyen un mundo alternativo al mundo real. Como veremos, tan solo la creación de personajes ficcionales, que implica la creación de un mundo posible alternativo al de la realidad (y, por lo tanto, ajeno al mundo real en el que se inscribe el propio creador), puede garantizar al autor que los contenidos expresados por dichos personajes no le sean directamente atribuidos.

Desde este punto de vista, las categorías propuestas del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, así como la especificación de sus respectivas naturalezas en relación con los tipos de submundos que despliegan, pueden explicar la configuración del sistema genérico en conformidad con la necesidad antropológica de expresar y de explorar los territorios de la *identidad* y de la *alteridad*, que constituyen, a mi modo de ver, los dos pilares sobre los que se asientan las formas esenciales de representar nuestra experiencia sobre nosotros mismos y sobre el mundo. En efecto, se trata, en lo esencial, de que los autores literarios se pinten a sí mismos en sus obras o de que creen en ellas universos autónomos habitados por personajes. De ahí que el *mundo del autor* esté compuesto por submundos imaginarios atribuibles al propio autor, y que el *mundo de los personajes* tienda a la creación de un submundo real efectivo en el que se incluyen los sucesos que les ocurren a los personajes en el espacio y en el tiempo, así como a la creación paralela de submundos imaginarios experimentados por esos personajes. Y aunque la autonomía con respecto al autor es mayor en las obras ficcionales que en las autobiográficas, estas no dejan de explicar la relación y la confrontación del autor con el mundo real en el que se desenvuelve, poblado por seres autónomos con respecto al mismo.

Las clases de textos que desarrollan un *mundo de los personajes* construido en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, debido a su carácter no ficcional, no siempre se han considerado o se consideran literarias, por lo que, en conformidad con los planteamientos ya comentados de Gérard Genette (1993), presentarían un *régimen condicional de literariedad*. Si los géneros ficcionales, como la narración o el drama, que fueron objeto de atención preferencial desde la *Poética* de Aristóteles, han sido considerados propiamente “poéticos” o literarios desde los inicios de la poética occidental, por lo que siempre han estado adscritos a un *régimen constitutivo de literariedad*, las formas que desarrollan un modelo de mundo de tipo I, que Genette incluye bajo el membrete de “prosa no ficcional”, pueden ser o no consideradas literarias atendiendo a criterios convencionales y variables tan heterogéneos como su “estilo” más o menos literario, el hecho de haber sido compuestas por un autor que también escribe obras tenidas por propiamente literarias, o su inclusión editorial en determinadas colecciones relacionadas con la literatura.

A mi modo de ver, las obras que despliegan un modelo de mundo de tipo I pueden ser tan literarias como las que se rigen por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III, y deben tener cabida con todo derecho en un modelo de los géneros literarios que pretenda dar cuenta de todas las formas literarias existentes o imaginables. Pero hay que tener en cuenta, a este respecto, que las obras a las que Genette se refiere como “prosa no ficcional”, o las que tradicionalmente se incluyen sin más distinciones en el denominado género didáctico-ensayístico, o ensayístico-argumentativo, son en ocasiones sustancialmente diferentes. Así, es frecuente que se incluyan en el mismo apartado obras como el ensayo, el artículo, el diálogo, los discursos, los distintos tipos de pensamientos fragmentarios (apoteagma, refrán, máxima, aforismo, greguería) o las autobiografías (Huerta, 1992a: 219).

Desde la perspectiva que proporciona el modelo propuesto de los géneros literarios, es posible explicar claramente las diferencias entre esas obras. Así, el ensayo (Carballo; 1954; Senabre, 1964; Champigni, 1967; Marichal, 1971; Lukács, 1975; Gómez Martínez, 1981; Aullón de Haro, 1987a, 1987b, 1987c, 1992; Arenas, 1997; Cervera, Hernández y Adsuar, 2005), o el artículo de opinión (Martín Vivaldi, 1973; Lázaro, 1990), desarrollan fundamentalmente el *mundo del autor*, y los contenidos de sus submundos imaginarios pueden ser atribuidos directamente a su autor empírico. Pero no siempre ocurre lo mismo con otras de esas formas, como el diálogo (Gómez, 1988; Bobes, 1992), que obedece, como hemos comentado, a la creación inicial de personajes ficcionales (encuadrables en el *mundo de los personajes*) que crean nuevos textos insertos en los que desarrollan sus respectivos *mundos del autor inserto*. Los personajes que figuran en los diálogos no solo pueden ser ficcionales, sino también reales (como ocurre, por ejemplo, en los *Diálogos* de Platón protagonizados por Sócrates), pero, en uno y en otro caso, las opiniones que expresan no suelen ser atribuibles al autor empírico. Si los personajes son ficcionales, el contenido de sus submundos imaginarios no puede de ninguna manera atribuirse al autor empírico, como tampoco puede serlo en los casos en los que los personajes son reales, pero distintos del autor. Así, lo que expone Sócrates en los *Diálogos* platónicos podría ser refrendado en buena medida por el propio Platón, pero no le es directamente atribuible (pues, si así lo hubiera querido, Platón podría haber optado por representarse a sí mismo exponiendo las mismas opiniones), como tampoco lo son los juicios de los distintos personajes que conversan con Sócrates. Solo en los casos en los que el propio autor empírico figura como uno de los personajes del diálogo, las opiniones que expresa le son atribuibles.

Los discursos retóricos, por su parte, que Javier Huerta Calvo incluye entre los géneros que denomina didáctico-ensayísticos, pueden desarrollar conjuntamente

el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*. Determinadas partes del discurso retórico, como el *exordium*, la *argumentatio* o la *peroratio* (Lausberg, 1990: I, 240-367; Albaladejo, 1989: 82-108; Mortara, 1991: 69-117; Pujante, 2003: 93-183; 2004: Hernández y García, 2004: 119-130), pueden desarrollar el *mundo del autor* (ya sea en su faceta emotiva, más típica del *exordium* o de la *peroratio*, o en su faceta racional-argumentativa, característica de la *argumentatio*), mientras que la *narratio* despliega fundamentalmente el *mundo de los personajes* (que puede ser regido por un modelo de mundo de tipo I, como ocurre en los discursos que se pronuncian en la vida real, o por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III, si se trata de discursos pronunciados por personajes ficcionales en las obras literarias). Por lo tanto, los discursos retóricos (salvo en algunos casos, como en el de aquellos que carecen de *narratio*) suelen desarrollar conjuntamente el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, lo que les distingue sustancialmente de otras formas de las encuadradas en el denominado género didáctico-ensayístico, como el ensayo o el artículo.

También se suelen incluir en el denominado género didáctico-ensayístico, o ensayístico-argumentativo, los distintos tipos de pensamientos fragmentarios, como el apotegma, el refrán, la máxima, el aforismo o la greguería. Estas formas, que implican un tipo de argumentación de carácter sintético, suelen desarrollar el *mundo del autor*, por cuanto constituyen la expresión directa de las ideas del enunciador, identificable con el autor empírico, pero puede darse también el caso de la creación de un personaje ficcional (inscribible en el *mundo de los personajes*) encargado de desarrollar ese tipo de pensamientos fragmentarios, que se integrarían en la faceta argumentativa del *mundo del autor* inserto.

En cuanto a las autobiografías (Starobinski, 1970; Vance, 1973; Bruss, 1974; Lejeune, 1975; Soria, 1978; Spadaccini y Talens, 1988), poseen un carácter narrativo que las relaciona con la narración ficcional. A este respecto, Gérard Genette (1993: 53-76) reclama que los estudios narratológicos dejen de limitarse al análisis de la narrativa de ficción, para incluir en su seno otras formas narrativas no ficcionales, como la autobiografía, la biografía y el relato histórico. Genette establece una distinción entre los *relatos ficcionales* y los *relatos factuales*, denominación esta que utiliza para referirse a las formas narrativas no ficcionales. El *relato ficcional* se caracteriza, a su juicio, por una disociación entre el autor (A) y el narrador (N), mientras que en el *relato factual* se produce una identificación entre ambos:

Me parece que su identidad rigurosa (A=N), en la medida en que podamos establecerla, define el relato factual, aquel en que, en los términos de Searle [1975], el autor asume la plena responsabilidad de las aserciones de su relato y, por consiguiente, no concede autonomía alguna a narrador

alguno. A la inversa, su disociación ($A \neq N$) define la ficción, es decir, un tipo de relato cuya veracidad no asume en serio el autor (Genette, 1993: 65).

La apreciación de Genette sobre la disociación del autor y del narrador en el relato ficcional, a mi juicio, debe ser matizada, puesto que esa disociación solo afecta a la función del narrador en cuanto enunciador de *frases miméticas* (con respecto a las cuales no puede decirse, en efecto, que su veracidad sea asumida por el autor), pero no a su función de emisor de *frases no miméticas*, las cuales pueden ser atribuidas con toda propiedad al autor empírico, de igual manera que los enunciados de un ensayo pueden adjudicarse a su autor.

Por otra parte, y para explicar las características de la autobiografía y de la biografía, Genette intenta explicar las relaciones que en ellas se producen entre el autor empírico (A), el narrador (N) y el personaje protagonista (P). La autobiografía, en conformidad con lo estipulado por Philippe Lejeune (1975), obedece a una triple identidad entre el autor, el narrador y el personaje, lo que Genette representa mediante el esquema de la figura 5:

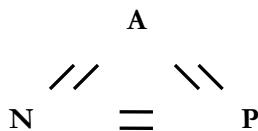


Figura 5: *Autobiografía.*

En la biografía (que Genette incluye en el ámbito más amplio del relato histórico), se produce una relación de identidad entre el autor y el narrador, pero este no es el mismo que el personaje, y hay una disociación entre el autor y el personaje biografiado (figura 6):

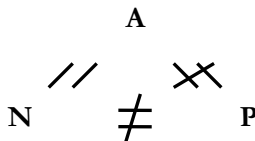


Figura 6: *Biografía.*

Hay que tener en cuenta, a este respecto, que Genette solo presta atención a una parte de los componentes de los textos biográficos: el que tiene que ver con la representación del *mundo de los personajes*. Y aunque hay textos biográficos que, efectivamente, se limitan a exponer los hechos que protagoniza la persona biografiada,

hay otros muchos que exponen también las impresiones o sentimientos que experimenta el autor en el momento en el que escribe la obra. Los textos autobiográficos pueden limitarse a exponer el *mundo de los personajes*, o desarrollar de manera conjunta el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*. Así, aunque podría parecer que lo más específico de una autobiografía es contar los acontecimientos en los que participó su autor a lo largo de su vida (es decir, desarrollar un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo I, en el que el protagonista es el propio autor), lo más habitual es que el autor no se limite a narrar los hechos que vivió, sino que exponga además las impresiones que tales hechos le produjeron en el momento de experimentarlos e incluso las que le producen a la hora de escribir. Las sensaciones, emociones o ideas experimentadas en el momento en el que sucedieron los hechos se encuadran en los submundos imaginarios del personaje protagonista, los cuales, junto a su submundo real efectivo, constituyen su mundo y se integran en el *mundo de los personajes*, de igual manera que el mundo de cualquier personaje ficcional está también constituido por la suma de su submundo real efectivo y de sus submundos imaginarios; pero las impresiones, emociones o ideas expresadas por el enunciador en el momento de narrar corresponden a los submundos imaginarios que integran el *mundo del autor*. De igual manera que el narrador heterodiegético de una obra ficcional puede desplegar el *mundo de los personajes* a través de sus frases miméticas y su propio *mundo del autor* mediante sus frases no miméticas, el enunciador de una autobiografía también puede desplegar el *mundo de los personajes* y el *mundo del autor*. La diferencia reside, obviamente, en que el personaje protagonista de una obra ficcional no guarda ninguna relación directa con el autor empírico, mientras que sí que se produce una estrecha relación entre el autor y el personaje protagonista de una autobiografía. Debido a que el adjetivo “miméticas”, de raigambre aristotélica, se relaciona propiamente con las obras ficcionales, solo cabría hablar de frases miméticas y de frases no miméticas en los casos de narración ficcional, pero es de advertir que en las autobiografías hay otro tipo de frases claramente equivalentes. En efecto, en muchas autobiografías se produce una suerte de desdoblamiento del propio enunciador, que es capaz de desarrollar, por un lado, el *mundo del autor* a través de las impresiones experimentadas en el momento de escribir la obra (equivalentes a las *frases no miméticas* de una narración heterodiegética ficcional), y, por otro lado, el *mundo de los personajes*, en el que figura como protagonista, a través de la descripción de los sucesos que le acontecieron y de las impresiones o sensaciones que le provocaron (lo que se correspondería con los elementos descritos mediante las *frases miméticas* en la narración heterodiegética ficcional). En las autobiografías, por lo tanto, además de los propios hechos que

se narran, inscribibles en el submundo real efectivo del personaje protagonista, se pueden desplegar los submundos imaginarios del personaje (correspondientes a los procesos mentales que experimentó dicho personaje en el momento pasado en el que ocurrieron los hechos, y constituyentes, en consecuencia, del *mundo de los personajes*) y los submundos imaginarios del propio autor (que expresan los procesos mentales del autor empírico en el momento de la escritura de la obra, y que forman parte por lo tanto del *mundo del autor*).

En cuanto a las biografías, presentan algunas diferencias con respecto a las autobiografías que conviene matizar. En ambas se despliega el *mundo de los personajes* en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, pero el personaje que lo protagoniza no coincide, en el caso de la biografía, con el autor empírico ni con el narrador. De cualquier modo, en ellas puede desarrollarse también el *mundo del autor*, constituido por las impresiones o emociones que expresa el enunciador, identificable con el autor empírico, pero no con el personaje. La diferencia con las autobiografías es clara, pues si el autobiógrafo puede narrar sus propias vivencias y las impresiones o sentimientos que tales vivencias le produjeron, el biógrafo ha de limitarse a expresar sus ideas o sensaciones sobre unas vivencias ajenas.

Conviene también comentar la naturaleza de otras formas que guardan cierta similitud con las autobiografías, y que habitualmente se incluyen en el denominado género didáctico-ensayístico (Huerta, 1992a: 219), como las confesiones, las memorias, los libros de viajes o los diarios.

Las confesiones suelen ser formas similares a las autobiografías, y desarrollan un *mundo de los personajes* de tipo I, aunque, debido precisamente a su carácter marcadamente intimista, en ellas puede acentuarse la presencia de los elementos de los submundos imaginarios, tanto de los que corresponden al personaje que en su momento experimentó los hechos pasados que se narran (pertenecientes por lo tanto al *mundo de los personajes*), como los que son atribuibles al autor en el momento de escribir la obra (que se inscribirían en el *mundo del autor*). Las memorias, que suelen centrarse en momentos concretos de la vida del autor empírico, también guardan relación con las autobiografías, y pueden desplegar los mismos tipos de mundos.

Los libros de viajes, por su parte, suelen desarrollar un *mundo de los personajes* de tipo I, cuyo protagonista es el propio autor empírico. En estos textos, el mundo del personaje-autor está formado por la suma de su submundo real efectivo, en el que figuran los avatares y sucesos acaecidos en el propio viaje, y de sus submundos articulatorios, en los que se integran las impresiones del personaje en el momento de afrontar las distintas experiencias; pero los libros de viajes también pueden

desplegar el *mundo del autor* si este expone sus impresiones en el momento de escribir el texto, que necesariamente es posterior al momento en el que ocurrieron las experiencias relatadas, y que pueden no coincidir con las que se experimentaron inicialmente. Algo parecido ocurre en los diarios, que pueden desarrollar un *mundo de los personajes* de tipo I, por cuanto recogen las vivencias experimentadas a lo largo del día (submundo real efectivo del personaje-autor) y las impresiones, sensaciones o emociones que tales vivencias ocasionaron (submundos imaginarios del personaje-autor), y que pueden desplegar también el *mundo del autor*, formado por los submundos imaginarios plasmados en el momento de la escritura. La diferencia esencial entre formas como las autobiografías, confesiones y memorias, por un lado, y los libros de viajes o diarios, por otro, reside en que en las primeras suele mediar un periodo de tiempo considerable entre el momento en el que ocurrieron las experiencias descritas (al menos las más antiguas) y el momento de la escritura, y en las segundas ese periodo suele ser más corto, ya que en ellas se acostumbra a transcribir las vivencias al poco de experimentarlas. No obstante, el mayor o menor periodo de tiempo transcurrido entre las vivencias descritas y el momento de escribirlas no supone una diferencia esencial por lo que respecta a los tipos de mundos que esas obras pueden desarrollar, y todas ellas se asemejan en su capacidad de desplegar conjuntamente el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*.

Un caso particular de relato biográfico, y obviamente más complejo, es el que Genette denomina “autobiografía heterodiegética”. Se trata de un tipo de autobiografía en la que el autor expone su propia historia, pero en tercera persona, como hace Julio César en sus *Comentarios*, de tal manera que se produce una disociación entre el autor y el narrador y entre este y el personaje, pero se mantiene la relación de identidad entre el autor y el personaje, según se refleja en el esquema de la figura 7:

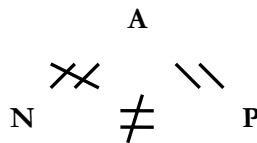


Figura 7: *Autobiografía heterodiegética.*

El recurso es empleado por Julio César, seguramente, como un rasgo de pretendida modestia o humildad, pues en dicha obra se ensalzan sus proezas, y parece más correcto que sea una tercera persona, y no uno mismo, la encargada de realizar los halagos. Y al crear un narrador que habla del César-personaje en tercera persona, se pretende dar la sensación de que no es el propio Cesar-autor el que se

alaba a sí mismo. No obstante, y según Genette, el narrador de los *Comentarios* cumple “una función tan transparente y vacía que seguramente sería más correcto decir que ese relato es asumido por César hablando convencionalmente (figuradamente) de sí mismo en tercera persona y, por tanto, que se trata de un relato homodiegético y factual del tipo $A = N = P$ ” (Genette, 1993: 66), es decir, similar al de una autobiografía convencional. Sin embargo, resulta significativo que en los *Comentarios* apenas se desarrolle el *mundo del autor* (se trata de una autobiografía eminentemente pública), lo que nos indica que este caso no es enteramente igual al de una autobiografía convencional. Si el narrador que relata las hazañas de César expusiera sus propias impresiones en el momento de narrar, se le crearía al lector una nueva dificultad (que se sumaría a la que ha de salvar para entender que César hable de sí mismo en tercera persona), ya que se desarrollaría el *mundo del autor*. Pero como hay una disociación entre el autor y el narrador, el lector encontraría dificultades para atribuir dicho mundo al propio autor empírico. No obstante, no cabría otra posibilidad que atribuírselo, puesto que el narrador de esa obra (o de otras similares) no presenta ningún rasgo que le convierta en un personaje-narrador homodiegético, y sigue siendo un narrador heterodiegético. Y como el narrador heterodiegético es una instancia carente de identidad propia, sus ideas o impresiones solo podrían atribuirse al propio autor. En realidad, la dificultad de atribuir al autor empírico las hipotéticas impresiones que formulara un narrador de este tipo, no sería mayor que la que hay que salvar para admitir que el autor empírico pueda exponer sus propias hazañas hablando de sí mismo en tercera persona. De igual manera que el César-autor puede construir un narrador que exponga en tercera persona las hazañas bélicas del César-personaje, podría hacer que ese mismo narrador desarrollara un *mundo del autor* atribuible a sí mismo como autor empírico. Con ello se conseguiría imponer cierta distancia entre el autor y los elementos del *mundo del autor* (que podría aprovecharse para crear determinados efectos artísticos o estéticos), semejante a la que se crea al hacer que el narrador creado por el César-autor hable del César-personaje en tercera persona, en lugar de en primera.

En definitiva, dentro de ese cajón de sastre que constituye el denominado género didáctico-ensayístico o ensayístico-argumentativo se suelen incluir varios tipos de textos literarios que se pueden reducir, en lo esencial, a dos formas básicas: las que desarrollan textos de carácter argumentativo, y las que podríamos denominar, en sentido amplio, biográficas. En las primeras se incluirían el ensayo, el artículo y las distintas formas de pensamiento fragmentario (apoteogmas, refranes, máximas, aforismos o greguerías), y en las segundas las biografías y las autobiografías, las confesiones, los libros de viajes o los diarios. Si todos estos tipos de textos se suelen

encuadrar en el denominado género ensayístico-argumentativo, seguramente en parte es debido a que no son formas ficcionales que permitan asociarlas a la narrativa y al drama de ficción, pero también a que en ellas se desarrolla, en mayor o menor medida, el *mundo del autor*. No obstante, hay que tener en cuenta que las formas biográficas despliegan también el *mundo de los personajes*, lo que les confieren un dinamismo temporal ajeno al estatismo de las formas puramente argumentativas y las diferencia esencialmente de las mismas.

Por nuestra parte, preferimos emplear la denominación de género argumentativo para las formas genéricas que se encuadran exclusivamente en el *mundo del autor*, de manera que el género argumentativo, junto al género lírico, serían los principales componentes genéricos del *mundo del autor*. Las formas biográficas no solo desarrollan la faceta argumentativa del *mundo del autor*, sino también la faceta narrativa del *mundo de los personajes* (regido por un modelo de mundo de tipo I), por lo que no constituyen un género argumentativo puro ni un género narrativo puro, sino una mezcla de las dos posibilidades, inscribiéndose en el grupo de los textos que desarrollan de manera conjunta el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes* (posibilidad que en nuestro modelo textual se ve reflejada en la línea horizontal que une ambos tipos de mundos).

En suma, hay diferencias sustanciales entre los distintos tipos de obras que se suelen incluir en el denominado género ensayístico-argumentativo, por cuanto algunas de ellas desarrollan exclusivamente el *mundo del autor*, y otras representan de manera conjunta el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*.

Por lo demás, conviene precisar que las formas autobiográficas no tienen por qué desarrollar un *mundo del autor* semejante al de las formas argumentativas, puesto que, si en estas predomina el componente persuasivo, no siempre ocurre lo mismo con las primeras. Determinadas obras de carácter biográfico o autobiográfico tienen, ciertamente, una clara intención didáctica o persuasiva, por cuanto la vida del personaje biografiado se propone como un ejemplo a seguir, pero no es menos cierto que algunas obras de tipo autobiográfico desarrollan tanto o más la faceta emocional del autor que el componente argumentativo. Debido a que la expresión de las emociones, sobre todo desde el Romanticismo, se asocia directamente con los textos líricos (la mayor parte de ellos escritos en verso), no se suele tener en cuenta que también las obras autobiográficas (generalmente en prosa) reflejan muy habitualmente los sentimientos o las emociones del autor. La distinción verso-prosa puede ser pertinente para definir determinados géneros históricos, pero no tiene ninguna relevancia con respecto a los géneros naturales, ya que todas las formas genéricas pueden valerse, indistintamente, del verso o de la prosa, y el que determinadas posibilidades hayan

sido más o menos aprovechadas depende exclusivamente de determinados convencionalismos que determinan en su momento los géneros históricos, pero no los naturales. Tanto el *mundo del autor* como el *mundo de los personajes* pueden valerse indistintamente del verso o de la prosa, por lo que el hecho de que los textos líricos se hayan solido escribir en verso, y las autobiografías en prosa, no resulta determinante para delimitar su naturaleza. Y lo cierto es que el *mundo del autor* que se despliega en determinadas formas autobiográficas puede tener un marcado carácter emocional, lo que acerca su naturaleza genérica a la de los textos líricos (los cuales, por lo demás, también pueden presentar en ocasiones un marcado carácter argumentativo). Quiere esto decir que las fronteras que delimitan los dos polos constituyentes del *mundo del autor*, el emocional y el argumentativo, no siempre son rígidas, y que el trasvase entre uno y otro polo puede realizarse sin dificultad. Dicha asimilación se ve favorecida por el modo de enunciación exegemático, el cual propicia que el enunciador de un texto lírico o de una autobiografía pueda alternar la expresión de sentimientos y de argumentos. Por ello, no resulta descabellada la propuesta de Käte Hamburger (1977), la cual distingue dos categorías genéricas básicas, la lírica y la ficción, e incluye en la primera la autobiografía. Y es que la autobiografía, en efecto, puede presentar en ocasiones un marcado carácter lírico, por cuanto tiende a desarrollar la faceta más emocional del *mundo del autor*. De hecho, el establecimiento de dos categorías genéricas básicas por parte de Hamburger, la lírica y la ficción, sin duda influyó decisivamente en Gérard Genette, quien prologó la edición francesa de la obra de Hamburger, y acabaría por proponer, como hemos visto, las dos categorías genéricas básicas de la ficción y la dicción (si bien cada una de ellas se desdobra a su vez en otras dos categorías: la primera en narración y drama, y la segunda en lírica y prosa no ficcional). Ya hemos visto que estas categorías de Genette podrían relacionarse con nuestra distinción entre el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, y lo mismo podríamos decir de las categorías de Hamburger, si bien habría que considerar la tercera posibilidad de desarrollar conjuntamente ambos tipos de mundos. No obstante, Hamburger incluye también en la categoría de la lírica la novela en primera persona (o con narrador homodiegético), lo que constituye una asignación errónea que no se adecua en absoluto a nuestra propuesta, pues, como hemos visto, ese tipo de narración, lejos de corresponder al *mundo del autor*, se explica como la creación inicial de un personaje ficcional, constituyente del *mundo de los personajes*, que crea después un nuevo texto inserto.

En definitiva, aunque las formas argumentativas y las biográficas se suelen incluir en el denominado género didáctico-ensayístico, es evidente que existen diferencias sustanciales entre las mismas, las cuales quedan de manifiesto al buscar

el emplazamiento de los elementos que las constituyen en el modelo textual propuesto.

Por otra parte, Javier Huerta Calvo (1992a: 219) incluye en el género didáctico-ensayístico otro tipo de obras, como la historia o el tratado, cuya naturaleza literaria puede resultar más cuestionable. A este respecto, ya hemos visto que Hegel establecía una distinción entre los que denominaba “géneros poéticos” y “géneros prosaicos”, y que incluía la historia entre estos últimos, negándole un valor poético o literario. No obstante, determinados textos históricos se han tenido en ocasiones por literarios, y es evidente que la historia comparte con las narraciones ficcionales propiamente literarias su carácter narrativo (Ricoeur, 1987, 1987a), lo que lleva a Gérard Genette (1993: 53-76) a incluir los textos históricos, junto a los distintos tipos de biografías, en la categoría de los *relatos factuales*³. A mi juicio, las reticencias a la hora de considerar que los textos históricos puedan ser literarios no solo se deben a su carácter *factual* o no ficcional (característica que comparte con las autobiografías y las formas afines), sino también a que apenas desarrollan el *mundo del autor* (y en esto se distinguen de las formas biográficas). En este sentido, y aunque los textos que despliegan exclusivamente el *mundo del autor* (como los líricos o los puramente ensayísticos) no gozaron desde los primeros momentos del desarrollo de la poética occidental de un *régimen constitutivo de literariedad* (privilegio reservado a los géneros ficcionales de la narración y el drama, que eran los únicos considerados plenamente “poéticos” o literarios en la *Poética* de Aristóteles), con el paso del tiempo han ido adquiriendo naturaleza literaria. Así, el género lírico pasó a ostentar un *régimen constitutivo de literariedad* en el Romanticismo, momento en el que su naturaleza literaria quedó plenamente reconocida, y, aunque el género argumentativo se mantiene aún en un *régimen condicional de literariedad*, pugna por obtener un *régimen constitutivo*. Desde este punto de vista, podemos considerar que el *mundo del autor* ha adquirido parcialmente un *régimen constitutivo de literariedad*, por cuanto su componente lírico-emocional es reconocido como literario, mientras que su componente ensayístico-argumental no siempre es admitido como tal. Pero muchas más dificultades tienen para ser considerados como literarios los textos que ni siquiera desarrollan (o apenas lo hacen) el *mundo del autor*. Y eso es lo que ocurre en formas como la historia y el tratado.

A este respecto, Pedro Aullón de Haro propone una teoría global de los géneros en la que se contemplan tres parcelas básicas:

3 A este respecto, Lubomír Doležel (2010) realiza un estudio de los mundos posibles en los textos ficcionales y en los históricos.

Una primera especificación del sistema global de segmentación tripartita habrá de representar a los “géneros científicos” en cuanto técnico-formales y de escasa relevancia propiamente lingüística, a los “géneros ensayísticos” en cuanto ideológico-literarios, y a los “géneros artístico-literarios” en cuanto más puramente estéticos. Esta línea de segmentos describe, ciertamente, un horizonte sintagmático de articulación perfecta, sin posibles falsos huecos, una gradación dialéctica que alcanza, de un extremo a otro, desde la mayor especificidad científica a la mayor especificidad artística como grandes alternativas de la expresión de la actividad cognoscitiva humana (Aullón de Haro, 1992: 103).

Según este planteamiento, las formas como la historia y el tratado se acercarán a los “géneros científicos”, si bien podríamos considerar que la especial “relevancia propiamente lingüística” que en ocasiones presentan este tipo de formas las aproximaría a los “géneros ensayísticos”. No obstante, considero que el criterio estilístico basado en la “relevancia lingüística” resulta insuficiente para caracterizar la verdadera naturaleza de los géneros, y que es posible, y necesario, procurar una definición de los mismos de tipo temático-referencial. Y a este respecto, la diferencia esencial entre los denominados por Aullón de Haro “géneros científicos” y “ensayísticos” reside en que los primeros, a diferencia de los segundos, no tienden a desarrollar el *mundo del autor*.

En efecto, aunque resulta evidente que, en última instancia, la creación de los géneros científicos, como la de cualquier otro tipo de textos, se ve mediatizada por la visión subjetiva de su autor, el designio esencial que los riges es precisamente el de ofrecer una explicación lo más objetiva posible de los fenómenos que estudia, de manera que sea la naturaleza de dichos fenómenos, y no la subjetividad del autor, la que determine los pasos y las conclusiones del estudio. Sin embargo, el género argumentativo prescinde de cualquier afán cientificista de objetividad, y lo hace precisamente porque despliega el *mundo del autor*, caracterizado por la expresión de la visión particular del autor empírico, que no pretende describir de manera epistemológica los fenómenos de la realidad, sino realizar un acto argumentativo de persuasión destinado a aproximar las posturas subjetivas de los destinatarios a sus propios planteamientos subjetivos. Desde este punto de vista, las formas genéricas que representan el *mundo del autor* se pueden incluir con toda propiedad en un modelo textual de los géneros literarios, mientras que aquellas otras que no tienden a desarrollarlo, como la historia o el tratado, encuentran muchas más dificultades para ser incluidos en el mismo debido a su naturaleza temático-referencial, que les acerca a los “géneros científicos”, por muy relevante que sea su apariencia lingüística. En consecuencia, la distinción tripartita realizada por Aullón de Haro, como la formulada por Gérard Genette, se ve justificada por la concepción actual sobre

el género argumentativo, ya que aún no se le atribuye plenamente y sin reservas un *régimen constitutivo de literariedad*, y no suele ser por ello asimilado a los “géneros artístico-literarios” más puramente estéticos. Pero podemos aventurar que el género argumentativo, incluso en estado puro, podría alcanzar, como ya ocurriera con la lírica, un *régimen constitutivo de literariedad* que le otorgara un carácter plenamente literario, lo que nos indica que el hecho de resaltar su *régimen condicional de literariedad*, o su carácter ideológico, que le distingue o distancia de los “géneros artístico-literarios” más puramente estéticos, obedece a planteamientos de tipo histórico que, si bien resultan relevantes para describir el estado genérico en un momento determinado, no deberían condicionar las clasificaciones de los géneros naturales. Y, en cualquier caso, la vertiente argumentativa del *mundo del autor* resulta imprescindible para explicar la naturaleza de determinados textos que presentan un componente argumentativo y son considerados plenamente literarios, por lo que, a mi modo de ver, cabe admitir sin más dilación la naturaleza literaria del *mundo del autor*, tanto en su ya reconocida vertiente lírico-emocional como en la argumentativa. Por ello, la tripartición genérica de Aullón de Haro puede resultar conveniente para explicar el estado actual de los géneros, y sin duda refleja la influencia que el sistema hegeliano (que limitaba los géneros puramente artístico-literarios a la lírica, la narración y el drama, y excluía de entre los mismos a las formas argumentativas), sigue teniendo en la actualidad; pero desde el punto de vista de una clasificación de los géneros naturales, que ha de prescindir necesariamente de los condicionamientos históricos, resulta apropiado integrar los denominados “géneros ensayísticos” en la parcela de los “géneros artístico-literarios”, como una categoría literaria única diferenciada de la de los “géneros científicos”.

5. LA INCLUSIÓN DE NUEVOS TEXTOS EN EL *MUNDO DE LOS PERSONAJES*

Los personajes que pueblan el *mundo de los personajes* pueden ser reales o ficcionales, pero en todos los casos presentan rasgos antropomorfos. Esto es evidente en los textos cuyo *mundo de los personajes* se rige por el tipo I de modelo de mundo de lo verdadero o por el tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil, pero también es aplicable a las criaturas que pueblan los universos ficcionales construidos en conformidad con el tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil. Los animales personificados que protagonizan las fábulas, las hadas y duendes de los cuentos infantiles, o los seres con poderes extraordinarios de las historias fantásticas, aun sin tener rasgos estrictamente humanos, mantienen siempre un comportamiento típicamente antropomorfo. Esto es así debido a que la única posibilidad con la que cuenta el autor para simular que lo que expone en su obra no le pertenece es atribuírselo a otro ser o a otros seres con personalidad propia, los cuales han de ser necesariamente personas reales, personajes ficticios de carácter verosímil, o seres fantásticos con rasgos antropomorfos. Y si el autor puede escribir un texto, ya sea para su transmisión oral o escrita, es lógico que los personajes que pueblan el *mundo de los personajes*, los cuales ostentan siempre rasgos antropomorfos, también puedan construir sus propios textos, y transmitirlos oralmente o por medio de la escritura.

Así, es relativamente frecuente que los personajes de las obras literarias escriban cartas o poemas, o incluso relatos más o menos extensos, mostrando su capacidad antropomorfa de componer textos. En ocasiones, los textos creados por los personajes ocupan solo una pequeña porción de la obra; pero, otras veces, constituyen la totalidad o una buena parte de la misma. En uno y otro caso, el mecanismo puesto en juego es similar: el procedimiento consiste en representar un ser verdadero o ficcional que forma parte del *mundo de los personajes*, y que crea un nuevo texto en el interior de dicho mundo. El nuevo texto creado por el personaje constituye un *texto inserto* en el *mundo de los personajes*, y, como hemos visto, tiene las mismas características que el texto original: el personaje que lo crea se convierte en el *autor inserto* de ese texto, y lo dirige a un *receptor inserto* (o a una pluralidad de receptores insertos). El propio texto inserto presenta en su interior un *enunciador inserto* y un

posible *destinatario inserto*, y puede desarrollar el *mundo del autor inserto*, el *mundo de los personajes inserto* o ambos tipos de mundos a la vez.

En determinados casos, puede ocurrir que un personaje no sea el autor real del *texto inserto*, sino que se limite a contar o recitar un texto previamente existente (por ejemplo, un poema, un chiste, o un cuento perteneciente al folclore tradicional). En estos casos, el personaje no sería un *autor inserto*, sino el emisor del *texto inserto* (el cual, lógicamente, tendría su propio autor, que podría ser conocido o anónimo).

Pero nos interesa centrarnos en los casos en los que los personajes figuran como autores de los textos insertos, y no como simples emisores de los mismos. A este respecto, cuando el *texto inserto* ocupa una pequeña parte del principal (por ejemplo, cuando se transcribe una carta, o se recita un poema creado por un personaje), el lector no tiene ninguna dificultad para percibir que el texto en cuestión ha sido compuesto por el personaje, y que dicho texto se inscribe en el marco más amplio del texto primario. Tampoco existe ninguna dificultad para percibir que un personaje de una obra narrativa pueda convertirse momentáneamente en creador de una narración secundaria, contenida en el marco más amplio de una historia principal. Pero cuando el *texto inserto* ocupa la totalidad de la obra, no resulta tan sencillo advertir su verdadera naturaleza. Y eso es lo que ocurre en determinadas formas genéricas, como el llamado relato homodiegético, las églogas o los diálogos. Así, el relato homodiegético de carácter ficcional consiste en la creación inicial de un *mundo de los personajes* regido por el tipo II o por el tipo III de modelo de mundo, en el que habita un personaje ficcional que se encarga de enunciar oralmente o de escribir un *texto inserto* de carácter narrativo. Debido a que al lector se le presenta directamente el *texto inserto*, puede pasar desapercibido que la misma existencia del personaje encargado de crearlo implica la preexistencia del *mundo de los personajes* en el que tal personaje se sitúa. Pero desde un punto de vista teórico, hemos de considerar que el relato homodiegético conlleva necesariamente el desarrollo implícito del *mundo de los personajes* en el que se incluye el personaje-autor que lo narra. En las églogas se produce la creación inicial de un *mundo de personajes* (que suele estar construido según un modelo de mundo de tipo II o de tipo III) en el que habitan varios personajes ficcionales, los cuales se encargan de crear y enunciar oralmente nuevos *textos insertos* de carácter lírico, y el mecanismo es similar en los diálogos, si bien los personajes componen en este caso de manera conjunta un *texto inserto* de carácter argumentativo, encargándose también de su enunciación oral.

Conviene tener en cuenta que la creación del *mundo de los personajes* requiere necesariamente el desarrollo de los submundos reales efectivos de los personajes que

lo integran. En conformidad con la teoría de los mundos posibles, los submundos reales efectivos tiene dos tipos básicos de elementos constituyentes: por un lado, los seres que tienen existencia real; y, por otro lado, los sucesos protagonizados en el tiempo por los mismos¹. Pues bien, para que en una obra se desarrolle el *mundo de los personajes* ha de desplegarse al menos el submundo real efectivo de uno de los personajes integrados en dicho mundo. Y en determinadas ocasiones en que se crea un *texto inserto* en el interior del texto primario, es suficiente con que el *mundo de los personajes* primario esté formado por un único submundo real efectivo (el del personaje encargado de crear el *texto inserto*) y que dicho submundo solo integre, y de manera implícita, la existencia del personaje y el propio acto de crear el texto. Así, las cantigas de amor gallego-portuguesas, u otras formas afines, como las baladas, consisten en la creación inicial de un personaje ficcional encargado de crear un *texto inserto* de carácter lírico, de manera que el submundo real efectivo de dicho personaje se limita a integrar implícitamente su existencia, sin desarrollar ningún tipo de suceso protagonizado por el mismo, con la excepción del propio acto de crear el texto, que también es implícito, ya que no se menciona expresamente. Algo parecido puede ocurrir en formas como las églogas o los diálogos, en cuyo *mundo de los personajes* del texto primario se integran los submundos reales efectivos de varios personajes encargados de crear los textos insertos, de manera que dichos submundos reales efectivos pueden estar constituidos únicamente por la existencia implícita de tales personajes y por los propios actos (también implícitos) de crear los textos. En otros casos, sin embargo, es posible que no solo se

1 Como ejemplo de la configuración de los submundos reales efectivos y de sus dos tipos de elementos constituyentes (los seres que tienen existencia real y los sucesos protagonizados en el tiempo por los mismos), adjuntamos el inicio de la descripción del submundo real efectivo del protagonista de una de las novelas cortas de Clarín, *Pipá*, analizadas por Tomás Albaladejo en su obra *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: “—Submundo real efectivo. Su constitución es la siguiente serie ordenada de elementos semánticos: 1, existe Pipá; 2, existe la señora Sofía; 3, existe el señor Benito; 4, existe Celedonio; 5, existe Maripujos; 6, existe la marquesa de Híjar, Julia; 7, existe la hija de la marquesa de Híjar, Irene; 8, existe la Pistañina; 9, es verdadero que Pipá es temido por la sociedad; 10, es verdadero que a Pipá le gusta gastar bromas; 11, es verdadero que Pipá quita unas enaguas a la Señora Sofía y se disfraza con ellas; 12, es falso que la señora Sofía está hablando con un carabinero; 13, es verdadero que Pipá engaña al señor Benito y le quita una calavera pintada con la que aumenta su disfraz...”* (Albaladejo, 1986: 174-175). Los ocho primeros elementos dan cuenta de los seres que tienen existencia real para el personaje de Pipá, y a partir del noveno elemento comienza la descripción de los sucesos relacionados con su historia, caracterizados por su naturaleza verdadera o falsa.

ofrezca la información sobre la existencia de los personajes encargados de crear los *textos insertos*, sino que se desarrollen también y de forma explícita los elementos de sus submundos reales efectivos relacionados con los sucesos protagonizados por los mismos, los cuales pueden alcanzar una extensión considerable. Así, en determinados relatos se exponen de forma prolija los sucesos que acontecen a sus protagonistas, y en un momento dado los personajes pueden encargarse momentáneamente de crear nuevos *textos insertos* (escribiendo una carta, componiendo un poema o un relato secundario...).

Por lo tanto, existen distintas posibilidades relacionadas con la creación de *textos insertos* en el interior del texto primario, que pueden ir desde la creación de un *mundo de los personajes* del texto primario constituido por el submundo real efectivo de un único personaje del que apenas conocemos su existencia y su actuación como compositor de un texto, hasta la creación de un *mundo de los personajes* del texto primario que incluya un número notable de personajes, de los cuales no solo conocemos su existencia, sino también los sucesos más o menos extensos que protagonizan.

A propósito de los textos narrativos, conviene recordar la distinción realizada por Gérard Genette en su trabajo “Discurso del relato” (1989) entre narración de primer grado, o *extradiegética*, y narración de segundo grado, o *intradiegética*. La primera es característica del primer nivel de la narración, y a través de ella se expone el relato primero; la segunda se produce cuando un narrador secundario (o *paranarrador*, en terminología de Darío Villanueva [1989: 34-38]) se encarga momentáneamente de enunciar un nuevo relato, contenido en el primero. Y esta distinción se suma a la efectuada entre los tipos de narrador heterodiegético (que está fuera de la historia que cuenta) y homodiegético (que forma parte de la historia que relata) para establecer los posibles estatutos del narrador:

Si definimos, en todo relato, el estatuto del narrador a la vez por su nivel narrativo (extradiegético o intradiegético) y por su relación con la historia (heterodiegético u homodiegético), podemos representar mediante un cuadro con doble entrada los cuatro tipos fundamentales de estatuto del narrador: 1) *extradiegético-heterodiegético*, paradigma: Homero, narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético*, paradigma: Gil Blas, narrador en primer grado que cuenta su propia historia [equiparable a nuestro Lazarillo de Tormes]; 3) *intradiegético-heterodiegético*, paradigma: Scherezade, narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente; 4) *intradiegético-homodiegético*, paradigma: Ulises en los Cantos IX a XII, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia (Genette, 1989: 302).

Estas posibilidades se reflejan en el gráfico de la figura 8:

NIVEL RELACIÓN	<i>Extradiegético</i>	<i>Intradiegético</i>
<i>Heterodiegético</i>	Homero	Scherazade
<i>Homodiegético</i>	Gil Blas [Lazarillo de Tormes]	Ulises

Figura 8: Estatutos del narrador.

La narración que Genette denomina *intradiegética* afecta a una pequeña parte del texto: dentro del texto primario, se incluye un texto secundario de menor longitud. En una obra posterior, *Nuevo discurso del relato* (1998: 58), Genette representa de manera gráfica este tipo de relato inserto en otro a través de hombrecillos que, como los personajes de los tebeos, emiten sus enunciados por medio de “burbujas” o “bocadillos” (figura 9).

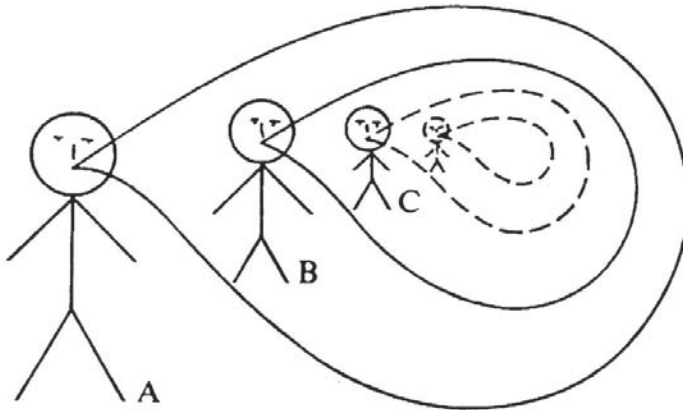


Figura 9: Narración intradiegética.

Así, el hombrecillo A correspondería al primer nivel de la narración, es decir, a la narración extradiegética, y el hombrecillo B a la narración intradiegética. A la vez, el hombrecillo B podría contar una historia ajena (como hace Scherazade: narración intradiegética-heterodiegética) o narrar su propia historia (como hace

Ulises: narración intradiegética-homodiegética). Por otra parte, dentro del bocadillo emitido por el hombrecillo B puede insertarse un nuevo hombrecillo, que a su vez podría emitir otra burbuja, en la que podría haber otro hombrecillo..., formando un sistema de cajas chinas (como en *Las mil y una noches*) que podría extenderse hasta donde permitieran los límites de la inteligibilidad. En estos casos de narración intradiegética, no hay ninguna dificultad para percibir que, dentro del texto principal, hay un personaje que enuncia un nuevo texto.

La narración *extradiegética*, por su parte, afecta a la totalidad del texto. El caso del narrador *extradiegético-heterodiegético* (el primero de los contemplados por Genette, ejemplificado por Homero) es el único en el que el narrador no es un personaje, sino una instancia, por decirlo así, sin personalidad propia (a no ser que le atribuyamos la del autor empírico). El narrador *extradiegético-homodiegético* (el segundo contemplado por Genette, ejemplificado por Gil Blas o por el Lazarillo de Tormes), es siempre un personaje. Es en estos casos en los que un personaje ficcional no enuncia una parte, sino la totalidad del texto, en los que resulta más difícil percibir que el mecanismo puesto en juego es similar al de la narración intradiegética: en ambos casos, en efecto, se crea un *mundo de los personajes*, de manera que uno de los personajes que habitan ese mundo se encarga de crear un nuevo texto, que se inserta en el texto principal. Así, el mecanismo puesto en juego en *Las mil y una noches*, o en la *Odisea*, consiste en crear un *mundo de los personajes* en el que se inscriben, respectivamente, Scherazade y Ulises, los cuales se encargan después de emitir nuevos textos. Pero el mecanismo puesto en juego en la *Historia de Gil Blas de Santullano*, de Alain-René Lesage, o en el *Lazarillo de Tormes*, es en cierta forma similar: consiste en la creación inicial de un *mundo de los personajes* en el que se incluyen Gil Blas y Lázaro de Tormes, los cuales se encargan de crear un *texto inserto* en el que narran su propia historia. Lo que se nos presenta no es la propia vida de esos personajes en el momento en que la vivieron (pues eso equivaldría a representar el *mundo de los personajes* del texto original), sino a unos personajes que escriben sendas autobiografías, es decir, que crean y escriben nuevos textos en el interior del texto original. La diferencia, por lo tanto, con el caso de la narración intradiegética, es que en estos casos los sucesos del submundo real efectivo del personaje no aparecen de manera explícita, sino solamente implícita. Los sucesos de los submundos reales efectivos de Scherazade y Ulises, constituyentes del *mundo de los personajes* de sus respectivos textos primarios, figuran de manera explícita en *Las mil y una noches* y la *Odisea*, mientras que en el caso de la *Historia de Gil Blas de Santullano*, o del *Lazarillo de Tormes*, los submundos reales efectivos del *mundo de los personajes* de sus textos primarios solo integran la existencia de los personajes

y su acción de componer un texto, y los sucesos que protagonizan solo aparecen de forma explícita en los *mundos de los personajes insertos*, y no en los *mundos de los personajes* de los textos primarios. No obstante, podemos considerar que los sucesos protagonizados por Gil Blas o Lázaro figuran de manera implícita en el *mundo de los personajes* del texto primario de sus respectivas obras, ya que pueden deducirse a partir de lo que narran los propios personajes. Así, en el *mundo de los personajes inserto* desarrollado en los relatos creados por Gil Blas y por Lázaro, están contenidos implícitamente los acontecimientos del *mundo de los personajes* del texto primario. En este sentido, el relato homodiegético presenta una importante particularidad: el *mundo de los personajes* de su texto primario está formado por un submundo real efectivo que integra de forma implícita la propia existencia del personaje protagonista y su acto creador, y que incluye además, también implícitamente, los sucesos protagonizados por el mismo, ya que se pueden deducir a partir de los sucesos que constituyen el submundo real efectivo del *mundo de los personajes inserto*. En ocasiones, el narrador homodiegético puede referirse explícitamente a su propio acto creador, mencionando de forma expresa que está componiendo un texto, pero esa manifestación forma parte del *texto inserto*, y no del texto primario, en cuyo *mundo de los personajes* se supone implícito el acto compositivo.

A pesar de que en todos los casos en los que el narrador es un personaje el mecanismo puesto en juego es similar (creación de un personaje que crea o enuncia un nuevo texto en el interior del texto original), la distinción apuntada por Genette entre narración intradiegética y extradiegética no carece, claro está, de fundamento, puesto que permite distinguir los casos en los que los sucesos del texto primario aparecen de manera explícita (las dos formas de narración intradiegética) del único caso en el que solo figuran de manera implícita (narración extradiegética-homodiegética).

Desde este punto de vista, y teniendo como base el modelo textual propuesto, podemos realizar algunas matizaciones sobre la naturaleza de las distintas formas genéricas ocasionadas por la creación de *textos insertos*. Por lo que respecta a los tipos de relato ficcional, resulta evidente que, aunque el relato heterodiegético y el relato homodiegético se incluyan sin mayores distinciones en el apartado global de la narración, son sustancialmente diferentes. A este respecto, hemos visto que Genette (1993: 65) establecía una distinción entre el *relato ficcional* y el *relato factual*, basada en la disociación o identidad entre el autor y el narrador, de manera que el primero se caracteriza por la disociación entre ambas instancias ($A \neq N$), ya que la veracidad del enunciado ficcional no puede ser asumida en serio por el autor, mientras que en el segundo se produce una identificación entre las mismas ($A = N$). Y dentro del relato

ficcional, Genette distingue entre la narración heterodiegética y la homodiegética. La primera se caracteriza, a su juicio, por la disociación entre el autor, el narrador y el personaje, lo que representa a través del esquema de la figura 10.

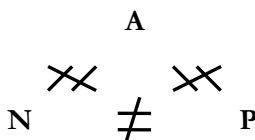


Figura 10: Ficción heterodiegética.

Mientras que en la ficción homodiegética se produciría una disociación entre el autor y el narrador y entre el autor y el personaje, pero este se identifica con el narrador, en conformidad con el esquema recogido en la figura 11:

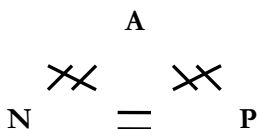


Figura 11: Ficción homodiegética.

No obstante, y como ya advertimos en su momento a propósito de los relatos factuales, es preciso realizar algunas matizaciones a estas propuestas sobre los relatos ficcionales, por cuanto Genette solo contempla el *mundo de los personajes*, y no tiene en cuenta que la narración heterodiegética también puede desarrollar el *mundo del autor*, ni que en el relato homodiegético también puede verse representado el *mundo del autor inserto*. Por lo que respecta a la ficción heterodiegética, es cierto, como dice Genette, que se produce una disociación entre el autor y el narrador, pero solo en su función de enunciador de las frases miméticas, las cuales no pueden ser asumidas por el autor; sin embargo, el narrador puede asumir también la función de enunciar las *frases no miméticas*, las cuales han de ser atribuidas al propio autor, lo que ocasiona una relación de identidad entre el autor y el narrador.

En cuanto al caso de la ficción homodiegética, resulta más complejo que la heterodiegética, y no puede explicarse suficientemente sin tener en cuenta que consiste en la creación de un *texto inserto* en el interior del *mundo de los personajes*. Mientras que el relato heterodiegético corresponde a un narrador que, en su eventual función de enunciador de las *frases no miméticas*, es identificable con el autor empírico, el relato homodiegético requiere la creación de un personaje ficcional distinto del

autor, el cual se encarga de crear el *texto inserto* que se nos presenta. Desde este punto de vista, la narración homodiegética ofrece al autor la posibilidad de ocultarse totalmente tras su personaje, ya que nada de lo que aparece en el texto le puede ser directamente atribuido. Así, el relato homodiegético permite un grado de ocultación del autor similar o incluso aún mayor que el de las formas dramáticas, en las que el autor puede aparecer a través de las acotaciones.

Por otra parte, la consideración de que el “narrador heterodiegético” y el “narrador homodiegético” son los dos tipos básicos de narrador establece un cierto grado de equiparación entre los mismos, como si ambos tipos fueran directamente creados por el autor empírico. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el narrador homodiegético es, antes que nada, un personaje que se convierte en *autor inserto*, y que es dicho personaje, en su papel de autor, el que crea posteriormente un narrador encargado de enunciar el relato. Por lo tanto, y a diferencia del narrador heterodiegético, que es creado directamente por el autor empírico, el narrador homodiegético no es creado por el autor, sino por el personaje ficcional que ejerce de *autor inserto*, lo que establece una distinción esencial entre ambos tipos de narradores. Por eso, habría que especificar, con respecto al esquema de Genette, que el narrador de la ficción homodiegética se sitúa en un nivel textual diferente al de la ficción heterodiegética: mientras que este figura como enunciador del texto primario, aquel se sitúa en el interior del *texto inserto*, como enunciador del mismo.

Para entender mejor la naturaleza de la ficción homodiegética, conviene tener en cuenta que consiste en la creación de un personaje ficcional que crea después un relato biográfico. El personaje puede ser el protagonista de dicho relato, o ser un testigo del mismo. Para el primer caso, Genette acuña, como es sabido, la denominación más específica de narrador autodiegético (Genette, 1989: 300). Pues bien, la narración ficcional autodiegética consiste en la creación de un personaje ficcional, cuyo mundo se rige por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III, que compone después un *texto inserto* de carácter autobiográfico. En dicho texto, claro está, el personaje ficcional no tiene por qué explicar, como ocurre en las autobiografías convencionales, toda o una gran parte de su vida, sino que puede limitarse a exponer un fragmento de la misma, lo que en nada modifica el carácter autobiográfico de su relato. Y de igual manera que una autobiografía convencional, según vimos en su momento, se rige por un modelo de mundo de tipo I, y puede no solo desplegar el *mundo de los personajes*, sino también el *mundo del autor* (compuesto por las impresiones formuladas por el narrador en el momento de la escritura de la obra), también el *texto inserto* compuesto por el personaje ficcional puede desarrollar el *mundo del autor inserto* y el *mundo de los personajes inserto*, el cual se rige por un

modelo de mundo de tipo I. En efecto, el personaje ficcional cuenta su propia vida, y lleva a cabo la misma acción que realiza una persona real al narrar su autobiografía, por lo que el carácter ficcional del enunciado del *texto inserto* no deriva de que el *mundo de los personajes inserto* sea ficcional, sino del propio carácter ficcional del *mundo de los personajes* del texto primario en el que se incluye el personaje (construido según un modelo de mundo de tipo II o de tipo III).

Teniendo esto en cuenta, podríamos reorganizar el esquema de la ficción autodiegética, que quedaría como se recoge en la figura 12.

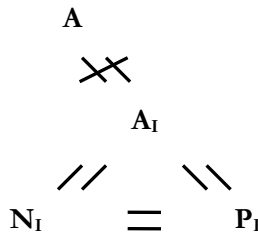


Figura 12: Ficción autodiegética.

En conformidad con dicho esquema, el autor empírico (A) crea un *mundo de los personajes* en el que se incluye un personaje ficcional o *autor inserto* (A₁) con el que no mantiene ningún tipo de relación de identidad, y dicho autor inserto compone después un relato autobiográfico cuyo esquema es correlativo al de la autobiografía convencional, puesto que se da una identificación entre el *autor inserto*, el *narrador inserto* (N₁) y el *personaje inserto* (P₁).

El hecho de que el personaje ficcional cree una auténtica autobiografía regida por un modelo de mundo de tipo I, que para él representa la verdadera historia de su vida, sin duda llevó a Käte Hamburger a incluir este tipo de ficción autodiegética, a la que denomina “novela en primera persona”, en la categoría genérica de la lírica. Ya hemos comentado que Hamburger establece dos categorías genéricas básicas, la lírica y la ficción, y que dentro de la primera incluye la autobiografía y la novela en primera persona. Hemos visto, también, que la inclusión de la autobiografía en la lírica no resulta descabellada, puesto que las autobiografías pueden desarrollar, además del *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo I, el *mundo del autor*, a través de cuya representación el autor empírico puede desplegar no solo la faceta argumentativa, sino también la más emocional, que también es característica de los textos líricos. Pero el error de Hamburger consiste en asimilar la autobiografía a la novela en primera persona, basándose en que, desde un punto de

vista exclusivamente intrínseco o inmanentista, ambos tipos de textos no presentan ninguna diferencia estructural. Según Hamburger (1977: 274-299), la novela en primera persona constituye una “forma especial o mixta” de enunciación ficticia que presenta unas características semejantes a las del poema lírico, por cuanto el Yo del relato en primera persona, como el Yo del poema, es un auténtico sujeto de enunciación, con la salvedad de que no pretende ser un Yo lírico, sino un Yo histórico. A su modo de ver, la novela en primera persona no deriva de la ficción, sino de la simulación de una auténtica autobiografía, lo que la aproxima más al género lírico que al ficcional, y no hay nada que permita distinguir claramente las obras autobiográficas de aquellas otras en las que el enunciador es un ente ficcional, por lo que todas ellas se caracterizan por su carácter no ficcional.

Hoy en día, sin embargo, los estudios literarios no pueden limitarse al nivel intrínseco o inmanentista, y la comparación entre ambos tipos de textos evidencia que sus respectivos referentes de la realidad, situados en el nivel semántico-extensional (Albaladejo, 1986: 74-87; 1990; 1992: 32-42), son sustancialmente distintos, ya que el *mundo de los personajes* de la autobiografía se rige por un modelo de mundo de tipo I, y el de la novela en primera persona por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III. Pero incluso desde un punto de vista exclusivamente intrínseco, la estructura textual de ambos tipos de obras también presenta claras diferencias, puesto que la autobiografía puede desarrollar el *mundo del autor* (lo que justificaría su inclusión por parte de Hamburger en el género lírico), cosa que no puede hacer la novela en primera persona. Esta puede desarrollar la faceta más emocional del *mundo del autor inserto*, pero dicho mundo no es atribuible al autor, sino al personaje ficcional que lo crea. Desde la perspectiva del modelo textual propuesto, existe una gran diferencia entre el *mundo del autor* y el *mundo del autor inserto*, por cuanto el primero, a diferencia del segundo, no implica la creación de obras ficcionales. En consecuencia, y aunque la creación de una ficción autodiegética suponga un acto correlativo, dentro del ámbito de la ficción, al de crear una autobiografía en la vida real, el carácter factual de esta, contrariamente a lo que sostiene Hamburger, la aleja y distingue de la naturaleza ficcional de aquella. Por ello, y en conformidad con el propio sistema genérico de Hamburger, la novela en primera persona, a diferencia de la autobiografía, no debería incluirse en la categoría de la lírica, sino en la de la ficción.

En la narración ficcional homodiegética cuyo narrador-personaje no es el protagonista de la historia (asimilable a la situación narradora del tipo “yo-testigo” de Norman Friedman [1967]), se crea un relato biográfico sobre otro personaje o personajes conocidos por el personaje-narrador, de manera que el *autor inserto* lleva a

cabo una acción correlativa a la que realiza la persona real que escribe una biografía sobre otra persona real. Como en el caso de la ficción autodiegética, el *texto inserto* puede desarrollar el *mundo del autor inserto* y el *mundo de los personajes inserto*, y este se construye en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, y la ficcionalidad del enunciado del *texto inserto* deriva, nuevamente, del carácter ficcional del *mundo de los personajes* del texto principal. El esquema de esta modalidad sería el que se recoge en la figura 13.

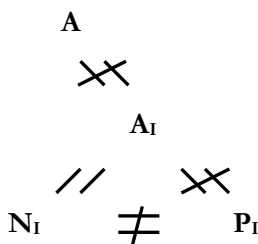


Figura 13: Ficción homodiegética.

Así pues, el autor empírico (A) crea en este caso un *mundo de los personajes* del que forma parte un personaje ficcional o *autor inserto* (A₁) con el que no mantiene una relación de identidad, y dicho autor inserto crea después un relato biográfico correlativo al de la biografía del relato factual, ya que se produce una relación de identidad entre el *autor inserto* (A₁) y el *narrador inserto* (N₁), el cual aparece disociado del *personaje inserto* (P₁), como este lo está del *autor inserto*.

A mi modo de ver, estos esquemas permiten explicar de manera más precisa la configuración de los distintos tipos de ficción homodiegética, estableciendo el nivel en el que se sitúa el narrador homodiegético y mostrando sus diferencias estructurales con la ficción heterodiegética.

Puede darse también el caso de que un personaje ficcional se convierta en el autor de un texto narrativo extenso que ocupe toda la obra y que nada tenga que ver con su propia vida, desarrollando una narración heterodiegética que resulte ficcional para el propio personaje. En tal caso, estaríamos ante la creación inicial de un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III en el que solo figuraría un único personaje de importancia, o *autor inserto*, encargado de elaborar un *texto inserto* en el que podría desarrollarse el *mundo de los personajes inserto* desarrollado en conformidad con un modelo de mundo de tipo II o de tipo III, o incluso un *mundo del autor inserto*. El esquema correspondiente a este tipo contemplaría al autor empírico (A) como creador de una ficción heterodiegética

que se ajustaría al esquema propuesto por Genette, bien entendido que los elementos de dicho esquema tendrían un carácter inserto (*autor inserto* [A_I], *narrador inserto* [N_I] y *personaje inserto* [P_I]), tal y como se refleja en la figura 14.

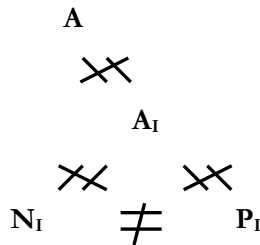


Figura 14: Ficción heterodiegética inserta.

Este caso es equivalente al de la narración intradiegética-heterodiegética de Genette (1987: 3003), con la única particularidad de que el texto inserto ocuparía la casi totalidad de la obra.

Por lo demás, y aunque en los esquemas propuestos solo se recoge la posibilidad de crear un nuevo *texto inserto* en el interior del texto primario, es preciso tener en cuenta que los personajes de estos textos pueden crear, a su vez, nuevos textos, formando un sistema de cajas chinas propio de obras como *Las mil y una noches*, cuyos límites no son otros que los determinados por la propia inteligibilidad del texto.

En cuanto a otra de las formas anteriormente mencionadas, el diálogo, consiste en la creación inicial de un *mundo de los personajes* en el que se incluyen personajes que construyen, de manera conjunta, un nuevo *texto inserto*, caracterizado por el desarrollo de la vertiente argumentativa del *mundo del autor inserto* de los personajes que dialogan. El *mundo de los personajes* del texto primario puede estar configurado en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, de tipo II o de tipo III. En ocasiones, los protagonistas de los diálogos son personas reales (como ocurre en los *Diálogos* de Platón, protagonizados por Sócrates), y el contenido de sus conversaciones pretende reproducir un coloquio que existió previamente en la realidad, de manera que el texto se presenta como estructurado en conformidad con un modelo de mundo de tipo I. En algunos casos, no obstante, los diálogos de este tipo pueden tener problemas de verosimilitud. Así, Platón intenta reproducir en uno de sus diálogos, *El banquete*, los discursos que afirma haber oído a las personas reales que los pronunciaron, y advierte al inicio de su texto que tratará de reconstruir de manera aproximada lo que dijeron. En casos como este, es evidente la imposibilidad de transcribir fidedignamente los largos discursos escuchados, pero

no es menos cierto que el propósito de Platón es reproducir en la medida de lo posible la realidad de lo que ocurrió. Las modernas técnicas de grabación habrían permitido a Platón salvar esas dificultades, como ocurre en las entrevistas o en las grabaciones de discursos actuales. De hecho, ninguna biografía ni autobiografía reconstruye exactamente la realidad, y es sabido que la memoria, que es la principal fuente de las autobiografías, deforma la realidad de los sucesos experimentados (y de ahí el hecho frecuente de que dos o más personas partícipes en un mismo acontecimiento diverjan en su reconstrucción del mismo)². El neurocientífico Antonio Damasio (2006: 124-125) recuerda que, cuando recordamos algo, no obtenemos una reproducción exacta de los hechos, sino más bien una interpretación de los mismos. Además, a medida que avanza nuestra edad, las versiones de los mismos recuerdos evolucionan. En cualquier caso,

la negación de que puedan existir imágenes permanentes de algo en el cerebro debe de reconciliarse con la sensación, que todos nosotros compartimos, de que podemos evocar, en el ojo o el oído de nuestra mente, aproximaciones de imágenes que experimentamos previamente. El que estas aproximaciones no sean exactas, o sean menos vividas que las imágenes que se pretende que produzcan, no contradice este hecho.

Una respuesta tentativa a este problema sugiere que estas imágenes mentales son construcciones momentáneas, intentos de replicación de pautas que se experimentaron en otro momento, en las que la probabilidad de replicación exacta es baja pero la probabilidad de replicación sustancial puede ser superior o inferior, dependiendo de las circunstancias en las que las imágenes se aprendieron y están siendo recordadas. Estas imágenes recordadas tienden a mantenerse en la consciencia sólo de manera fugaz, y aunque puede parecer que son buenas réplicas, con frecuencia son inexactas o incompletas (Damasio, 2006: 125).

2 Como explica Marc Jeannerod (2002: 133-154), la memoria humana consta de una memoria *permanente* y de una memoria *transitoria*, o “memoria de trabajo”. Esta última recoge informaciones destinadas al uso inmediato (como memorizar la dirección de un lugar que nos disponemos a visitar), las cuales son olvidadas cuando carecen de utilidad. La memoria permanente puede ser *declarativa* (la cual contiene los elementos que son accesibles de manera consciente y susceptibles de ser descritos mediante el lenguaje) o *procedural* (que está compuesta por contenidos relacionados con el aprendizaje de conductas específicas y movimientos automáticos e inconscientes, como manejar las marchas de un coche, tricotar, o tocar el piano). La memoria declarativa puede dividirse a su vez en memoria *semántica* (que contiene los conocimientos generales compartidos por los individuos de un mismo grupo cultural) y *episódica* (que guarda las experiencias vividas en el tiempo). Los datos de la memoria episódica se almacenan relacionándose unos con otros, y su recuperación no es tan precisa como en el caso de la memoria semántica. De hecho, los recuerdos autobiográficos están constituidos casi siempre por una mezcla de detalles pertenecientes a circunstancias diferentes, lo que dificulta su utilización como testimonios, cuando no son confirmados por otros testigos.

Aunque en ocasiones no sea posible reproducir exactamente los sucesos tal y como ocurrieron, y tengamos que conformarnos con obtener una replicación sustancial de los mismos, los relatos biográficos o autobiográficos, como los libros de historia o el caso expuesto del diálogo platónico, pretenden reflejar en la medida de lo posible la realidad, lo que permite considerar que están contruidos en conformidad con un modelo de mundo de tipo I. La dificultad para recordar los hechos de la vida real puede determinar que los sucesos descritos sean inexactos, incompletos o erróneos, pero no por ello adquieren un carácter ficticio, ya que lo que se pretende reflejar es el mundo real, y no un mundo alternativo a la realidad de carácter ficcional.

Otras formas líricas, como las cantigas gallego-portuguesas, las baladas o las églogas, consisten en la creación de un personaje o de varios personajes que crean y enuncian textos líricos, en los que desarrollan la vertiente lírica del *mundo del autor inserto*. Estas formas suelen estar protagonizadas por personajes ficcionales, pues en la vida real no son frecuentes las situaciones en las que las personas comuniquen sus sentimientos a través de la creación más o menos espontánea de textos líricos, como hacen, por ejemplo, Salicio y Nemoroso en la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega.

Con todo, es posible imaginar la creación de una égloga (o de otra forma afín) protagonizada por personajes reales que enuncien textos de carácter lírico. Así, un autor podría crear los textos, y adjudicárselos de forma apócrifa a personas realmente existentes (de igual manera que Garcilaso podría haber atribuido los textos de su égloga a personas empíricas, en lugar de a Salicio y Nemoroso). Una obra de ese tipo falsearía la realidad, puesto que no se habría dado previamente la situación planteada en el texto, y su *mundo de los personajes*, aun ajustándose a un modelo de mundo de tipo I, no reproduciría fielmente lo ocurrido en el mundo real. Así, los submundos reales efectivos de los personajes serían en parte verdaderos (por cuanto los personajes existentes en dichos submundos formarían parte del mundo real) y en parte falsos (ya que tales personajes no habrían creado realmente los textos que se les atribuiría apócrifamente). Recuérdese, a este respecto, que, en conformidad con la teoría de los mundos posibles, los sucesos constituyentes de los submundos reales efectivos de los personajes pueden ser verdaderos o falsos (Albaladejo, 1986: 76 y ss.), y la asignación apócrifa de textos a personas reales que no los hubieran escrito constituiría una falsedad.

Existe un tipo de manifestación literaria que podría servir para ayudar a aclarar los casos que estamos considerando. Me refiero al de los debates literarios, en los que varias personas reales crean espontáneamente y enuncian textos en verso de forma alternativa. Así, el resultado conjunto de la confrontación puede considerarse como

un texto formado por las creaciones de todas las personas que participan en el debate. Y si se quisiera dejar constancia escrita de esa situación (es decir, si se creara un texto escrito que reprodujera un acontecimiento que ha tenido lugar en la realidad), nos encontraríamos ante la creación de un texto que desarrollaría el *mundo de los personajes* en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, en el que se situarían las personas reales que crearían a su vez nuevos *textos insertos*. Es de advertir que el propio acontecimiento del debate no implica la creación de *textos insertos*, puesto que los participantes en el mismo no forman parte, claro está, de ningún texto, y, en consecuencia, sus alocuciones no pueden constituir *textos insertos* en un “texto” primario inexistente. De igual manera que los sucesos de la realidad no forman un texto, y solo se convierten en texto cuando se intentan reproducir (por escrito o a través de cualquier otro medio audiovisual) para crear un relato histórico o biográfico, sólo en el caso de que se intentara reflejar por escrito o de manera audiovisual el debate se crearía un texto cuyo *mundo de los personajes* (el de los participantes en el debate) se regiría por un modelo de mundo de tipo I, y las personas reales que lo constituirían figurarían en él como creadores de *textos insertos*. En cualquier caso, es de advertir que las alocuciones de los debates no suelen tener una naturaleza lírica (a pesar de su forma métrica), sino que suelen ser textos de tipo argumentativo, a través de los cuales los participantes discuten entre sí. Por eso, el supuesto caso de un debate literario transcrito sería diferente al también hipotético de una égloga protagonizada por personas reales, ya que en el primero se desarrollaría fundamentalmente la faceta argumentativa del *mundo del autor inserto* de cada uno de los contendientes, y en el segundo la faceta lírica del *mundo del autor inserto* de cada una de los participantes. Sería posible imaginar, no obstante, una suerte de competición compuesta por personas reales que contendieran mostrando su capacidad para improvisar exclusivamente textos de carácter lírico, así como su posterior transcripción escrita.

II. LOS GÉNEROS LITERARIOS Y LA TEORÍA DE LA FICCIÓN

1. GÉNEROS FICCIONALES Y NO FICCIONALES: LA NATURALEZA FICCIONAL O NO FICCIONAL DEL ENUNCIADOR Y DEL ENUNCIADO

En los estudios literarios contemporáneos se ha generalizado la idea de que la literatura es ficción, o de que todas las obras literarias, con independencia de su naturaleza, resultan ficcionales. Así, José María Pozuelo Yvancos, haciéndose eco de una concepción bastante extendida, señala que “la ficcionalidad no es condición suficiente para una definición de lo literario (en tanto hay ficciones no literarias), pero al mismo tiempo es condición necesaria para su existencia. Sin ficción no hay literatura” (Pozuelo, 1988: 91). En el mismo sentido, Siegfried J. Schmidt, máximo representante de la *Literaturwissenschaft* (Ciencia Empírica de la Literatura), recuerda que “ha sido defendida, por parte de diferentes autores, la concepción de que los «textos literarios» se caracterizan por poseer el marchamo de la «ficcionalidad»” (1991: 213), y él mismo sostiene el carácter fictivo del autor y del receptor de las obras literarias:

El productor de objetos de comunicación estética “fictiviza” su papel mediante una separación consciente de las instancias “persona real” y “papel adoptado”. Los objetos de comunicación que produce no pueden, pues, ponerse en relación directa consigo mismo en tanto que persona real. Esta fictivización del papel del productor debe ser reconocida por el receptor para que la comunicación se lleve a cabo con éxito. Para ello, el productor tiene necesidad de instrucciones explícitas en el texto o en la situación de comunicación.

La fictivización del papel del receptor consiste igualmente en una separación consciente del receptor en un yo real y un yo fictivo. Esta fictivización se produce bien cuando el receptor acepta, en respuesta a la intención del productor, entrar en el papel fictivizado previsto por el productor, bien cuando provoca por su cuenta, con independencia de las intenciones del productor, una fictivización de su papel (Schmidt, 1987: 203-204).

Tales apreciaciones se realizan sin establecer ningún tipo de diferencia con respecto a los distintos géneros literarios, de tal manera que tan fictivo sería el papel del autor de una novela de ciencia ficción como el del creador de un poema lírico.

Por otra parte, los estudios teórico-literarios han realizado, como hemos visto, una distinción entre el autor empírico, como persona real que crea la obra literaria, y el enunciador intratextual, instancia encargada de la enunciación en el interior del

texto, y frecuentemente se ha considerado que dicho enunciador, con independencia del tipo de texto de que se trate, constituye una instancia ficcional, de manera que se concibe el uso lingüístico en todos los textos literarios como un “discurso ficcional” (Gabriel, 1975: 28). En este sentido, Aguiar e Silva opina que el emisor intratextual “é uma entidade ficcional, uma construção imaginária” (Aguiar e Silva, 1990: 223), y, con respecto a los textos narrativos, Martínez Bonati sostiene, asimismo, que el narrador es una instancia ficcional, por lo que sus enunciados, a pesar de ser verídicos para él, también resultan necesariamente ficcionales (Martínez Bonati, 1983, 1992), idea asumida por Pozuelo Yvancos (1993: 110). El carácter ficticio del enunciador se ha señalado también con respecto a los textos líricos, hasta el punto de que algunos autores han llegado a concebirlo como un auténtico personaje ficcional; es el caso de Richard Ohmann, quien afirma que “el hablante de un poema es siempre un personaje, por mucho que pueda parecerse al autor real” (Ohmann, 1987: 33), o de Samuel R. Levin, quien, tras proponer que en todo poema hay implícita una oración dominante que queda elidida (“*Yo me imagino a mí mismo en, y te invito a ti a concebir, un mundo en el que...*”), sostiene que

el *yo* mismo que el poeta imagina está en otro mundo, el mundo creado por la imaginación del poeta. En este mundo ya no es el poeta quien se mueve, sino una proyección de sí mismo, su personaje. El segundo yo de nuestra oración dominante, el que lleva a cabo la acción de decir, es por tanto el yo del personaje (Levin, 1987: 71-72).

Así pues, existe la idea bastante generalizada de que tanto el enunciador intratextual de los textos literarios, sea cual sea su naturaleza, como los propios enunciados que emite, tienen un carácter ficcional.

Mi propósito en este apartado es mostrar que los autores literarios y los receptores no siempre adquieren un carácter fictivo; que no todos los tipos de enunciadores ni todos los tipos de enunciados literarios son siempre ficcionales, y que existen enunciadores y enunciados no ficcionales, sin que por eso dejen de tener un carácter literario. La distinción entre unos casos y otros resulta imprescindible para entender la complejidad y las posibilidades de realización del sistema literario, y ha de relacionarse, forzosamente, con la teoría de los géneros literarios. A través de la perspectiva que proporciona el modelo textual de los géneros literarios propuesto en el apartado anterior, trataré de evidenciar que no solo es conveniente, sino necesario, reservar el término “ficcionalidad” para explicar la naturaleza de una parte determinada de los tipos de textos literarios, y que puede haber literatura sin ficción.

La ficcionalidad de las obras literarias se ha intentado explicar desde un punto de vista pragmático, examinando el tipo de acto de habla que realiza el autor al

crear una obra literaria, que consistiría en la emisión de enunciados fingidos (Searle, 1975; Ohmann, 1987, 1987a; Levin, 1987), o tratando de sustentarla en las convenciones específicas del sistema social de la literatura, las cuales serían diferentes a las convenciones que operan en la comunicación normal, pues si en esta el emisor y el receptor del mensaje parten de la premisa de que los enunciados del primero se refieren a la realidad, en la comunicación literaria uno y otro dan por supuesto que los enunciados del primero tienen un carácter ficcional (Schmidt, 1991: 132-148). Estas aproximaciones tienden en ocasiones a igualar las distintas formas de expresión literaria, sin establecer claras diferencias entre las mismas, de manera que todas las obras literarias (un poema, un relato, un drama...) se consideran ficcionales.

Otras propuestas, por el contrario, se centran en la propia naturaleza de los distintos tipos de obras literarias, teniendo en cuenta sus diferencias. Así, ya hemos visto la distinción entre *ficción* y *dicción* establecida por Gérard Genette, quien reserva el término *ficción* para los textos narrativos y para los dramáticos, y no considera ficcionales los textos líricos o los encuadrados bajo la denominación de “prosa no ficcional” (es decir, los géneros que se suelen denominar “didáctico-ensayísticos”, o “ensayístico-argumentativos”). Y en esta misma línea se centra mi propia propuesta, basada en la consideración de que el *mundo del autor* no tiene una naturaleza ficcional, como tampoco la tienen las obras que, enmarcándose en el *mundo de los personajes*, se rigen por el tipo I de modelo de mundo de lo verdadero, de manera que solo presentan un carácter ficcional las obras que desarrollan un *mundo de los personajes* constituido en conformidad con un modelo de mundo del tipo II de lo ficcional verosímil o del tipo III de lo ficcional no verosímil. Por decirlo de otra manera, tan solo la creación de personajes ficticios garantiza la ficcionalidad.

Esta posición contraviene expresamente un planteamiento que se ha venido afianzando en las últimas décadas, según el cual la ficcionalidad de las obras literarias no reside en el carácter ficcional del enunciado, sino en la propia naturaleza ficcional de su enunciador. Desde este punto de vista, el enunciador intratextual de las obras literarias no puede ser identificado con el autor empírico, con el que no mantendría una relación de identidad. Una de las reflexiones más coherentes en este sentido ha sido realizada por Francisco Martínez Bonati (1983, 1992), quien, en su trabajo *La estructura de la obra literaria*, publicado en 1960, se centró en el estudio de los textos narrativos, suponiendo que sus conclusiones serían extensibles a los distintos tipos de textos literarios. En dicho trabajo, y adelantándose a los planteamientos que realizaría posteriormente John Searle (1975), Martínez Bonati se preguntó si la obra literaria constituía una “mentira”. A su juicio, la obra literaria carece de contexto y situación, y no remite a la realidad, pero no por ello

puede considerarse una “mentira” del autor, ni es posible pensar, como sostendría Searle, que el autor finja al escribirla. Para Martínez Bonati, las frases emitidas en las obras literarias no pueden constituir aserciones verídicas del autor, pero el acto de crear una obra literaria no es equivalente al de mentir o fingir, pues, al contrario de lo que ocurre cuando se miente en la vida real, los autores literarios no pretenden que sus relatos sean tenidos por verdaderos. Y si la obra literaria no es una “mentira”, cabe plantearse qué tipo de verdad refleja. Para tratar de responder a esta cuestión, Martínez Bonati realiza la distinción, ya comentada, entre las frases miméticas del narrador (que describen la historia de los personajes), las frases no miméticas del narrador (a través de las cuales formula sus juicios o impresiones) y las propias frases de los personajes (emitidas por los personajes cuando el narrador les cede la palabra). Hay que tener en cuenta que Martínez Bonati piensa en un narrador heterodiegético, externo a la diégesis o historia, puesto que sus ideas no serían aplicables a un narrador homodiegético. Y solo las frases miméticas del narrador, como hemos visto, son estrictamente verdaderas, y tienen preeminencia sobre las afirmaciones de los personajes, de manera que si alguno de estos expone algo contrario a lo que dice el narrador, el lector ha de creer lo que afirma este último. Martínez Bonati ejemplifica sus planteamientos con el siguiente fragmento de un texto narrativo:

Pedro y Juan recorrían despaciosamente la parte vieja de la ciudad y habían doblado por la avenida en dirección al río, cuando el primero, apuntando con el brazo extendido, exclamó: “¡He ahí otro templo admirable!”. “No veo templo ni cosa admirable alguna”, dijo Juan secamente, continuando el vago camino que traían.

Allí había, en efecto, un templo, una mole muy desnuda y de apariencia severa. Pero las frecuentes observaciones admirativas de Pedro, impregnadas de juvenil diletantismo histórico-artístico, habían exasperado a su poco comunicativo acompañante. *Aun el entusiasmo más noble irrita como una torpe embriaguez si se lo manifiesta en demasía.*

“Alcancemos aquella barcaza”, sugirió abruptamente Juan, con voz opaca, mirando en dirección al río aún lejano. Pedro se puso ágilmente a su lado y caminaron juntos con paso vivo (Martínez Bonati, 1983: 67).

Las frases de los personajes son las que figuran entrecomilladas en el fragmento. En una de esas frases, el personaje llamado Pedro afirma ver un templo, y el personaje llamado Juan pone en cuestión la existencia del mismo. Entonces interviene el narrador para dejar clara su existencia (“Allí había, efectivamente, un templo...”). La lógica de la narración exige que el lector, en estos casos, atribuya preferencia a lo que afirma el narrador, cuyas afirmaciones han de ser tenidas por verdaderas. Sin embargo, la frase no mimética del narrador, transcrita en cursiva para resaltarla

(“*Aun el entusiasmo más noble irrita como una torpe embriaguez si se lo manifiesta en demasía*”), no posee el mismo atributo de veracidad, y el juicio en ella expresado puede ser compartido o no por el lector. Las frases no miméticas del narrador y las frases de los personajes son percibidas por el lector como lenguaje (es decir, como el lenguaje del narrador o como el lenguaje de los personajes), mientras que las frases miméticas del narrador se *enajenan* en mundo y presentan directamente la historia de los personajes, sin que sean percibidas como lenguaje.

Cabría matizar, a este respecto, que los propios personajes también pueden emitir asertos verdaderos, siempre y cuando lo que afirman no sea contradicho por el narrador heterodiegético. Y que en el caso de la narración homodiegética, también podemos tomar por verdadero lo que dice el personaje-narrador, si no hay algún dato en el texto o en el peritexto que nos pueda hacer dudar de la veracidad de sus afirmaciones (por ejemplo, que el personaje muestre síntomas de desquiciamiento, o que se desprenda de las circunstancias del relato que le interesa mentir). No se trata, por lo tanto, de que solo el narrador heterodiegético pueda decir la verdad, ya que los enunciados del narrador homodiegético también pueden ser verdaderos. Pero si la lógica narrativa exige que el primero nunca mienta, permite que el segundo sí lo haga. También puede haber relatos en los que haya dos o más narradores homodiegéticos que presenten versiones distintas o hasta contradictorias de los hechos (en cuyo caso le puede corresponder al lector tomar partido por una u otra), u otros en los que se alternen la narración heterodiegética y la homodiegética (en los que tendrían preeminencia, si hubiera discordancias, las afirmaciones del narrador heterodiegético).

Por otra parte, Martínez Bonati establece una distinción entre las que denomina *frases reales auténticas*, que son las que producimos en las situaciones comunicativas concretas de la vida real, y *frases imaginarias*, características de las obras narrativas y carentes de contexto y situación. Estas últimas son pseudofrases que, aun siendo irreales, pretenden representar frases reales. Y ello es así porque no son frases del propio autor, sino del enunciador intratextual, es decir, del narrador heterodiegético, que es una categoría ficcional, de manera que las frases imaginarias son verdaderas para el narrador, el cual nos invita a creer en su veracidad. Según esta concepción, la ficcionalidad del texto narrativo no depende del carácter ficcional del enunciado, sino de la propia naturaleza ficcional del enunciador. Es por ello por lo que, para Martínez Bonati, los enunciados de las obras narrativas no son “mentiras”, ni fingimientos del autor, sino verdades del narrador. La ficción heterodiegética, por lo tanto, consistiría en la creación de un narrador ficcional que cuenta su verdad.

Los análisis de Martínez Bonati se centran en los textos narrativos, pero sus conclusiones son extrapoladas a los distintos tipos de textos, y, a mi modo de ver,

sin ofrecer una justificación suficientemente convincente. Así, Martínez Bonati sostiene al respecto lo siguiente: “El hablante (lírico, narrativo, etc.) de las frases imaginarias, es una entidad imaginaria como estas, a saber, una dimensión inmanente de su significado” (1983: 134). Martínez Bonati reconoce que “la ilusión de que la poesía sea expresión lingüística e inmediata del individuo autor, puede permanecer incólume preferentemente ante la lírica, que tiene a menudo formas análogas al hablar corriente, presencia intensa del yo hablante y vibración afectiva elemental” (1983: 148), pero insiste en que el “hablante ficticio es necesario elemento de toda literatura (poesía)” (1983: 150). No obstante, si Martínez Bonati alega una sólida justificación para sostener el carácter ficticio del narrador en los relatos (el hecho de que las frases emitidas, debido a su carácter ficcional, no puedan constituir aserciones verídicas del autor), no ofrece una argumentación igualmente convincente en la que fundamentar el carácter ficticio del enunciador de los textos líricos, cuyas frases, como él mismo reconoce, sí que pueden ser atribuidas, al menos en ocasiones, al propio autor. Así, afirma al respecto que “En algunos casos, hay similitud o correspondencia entre hablante ficticio y autor, como entre este y algún personaje, pero tal hecho sólo puede ser comprobado con documentos no poéticos” (1983: 150). Huelga decir que los estudios literarios, en la actualidad, no pueden limitarse al ámbito estrictamente intrínseco o inmanentista, y que los “documentos no poéticos” a los que se refiere Martínez Bonati pueden resultar muy convenientes para el estudio del hecho literario considerado en su globalidad. Pero la afirmación de que el enunciador lírico tiene un carácter ficcional, y que, en consecuencia, no puede ser identificado con el autor, se basa en la simple extrapolación al mismo del carácter ficticio del narrador. A juicio de Martínez Bonati,

Un análisis estilístico de poesía hecho estrictamente en el sentido de la teoría vossleriana [que defiende el contenido del poema como expresión directa del autor], debe entregarnos una imagen del *hablante ficticio*. Si ésta es más o menos adecuada al autor o no, *no puede ser decidido estilísticamente* a la luz de sus obras literarias, es decir, estudiando el lenguaje de la obra literaria como comunicación y expresión lingüísticas de un hablante, pues tal hablante no es el autor. La más o menos exacta adecuación de la imagen del hablante literario, estilísticamente lograda, a la imagen del autor que proviene de documentos biográficos, es, en consecuencia, una posibilidad entre otras, no una necesidad que pueda postularse axiomáticamente. La obra literaria es *expresión* y documento biográfico del autor, *sólo como un todo hecho de lenguaje imaginario*, producido por él dentro de una tradición literaria determinada (1983: 152-153).

Martínez Bonati niega que el texto lírico pueda representar directamente al autor, sino que afirma que esa es una posibilidad entre otras, pues también puede ser fingido lo que se presenta en el poema:

No puede deducirse de lo que decimos, que nosotros pretendamos evidenciar como imposible, por la naturaleza de la poesía, un acto de creación poética en que efectivamente el poeta vive los sentimientos que el poema expresa y piensa sus palabras como real alocución (a todos, por ejemplo). Ni puede decirse que esté implicada en nuestra crítica, la afirmación de que la gestación poética sea un proceso de fría elaboración intelectual. *Precisamente, queremos mostrar que la naturaleza del fenómeno poético no permite deducir de su visión afirmaciones sobre la psicología de la creación* (1983: 160-161).

É insiste en esta idea al afirmar que “la naturaleza del poema no excluye ni que el hablante ficticio sea réplica fiel del autor, ni que sea totalmente diferente” (1983: 164). Lo que censura Martínez Bonati a la crítica biografista es que entienda siempre la obra como una expresión directa del autor, sin tener en cuenta que el enunciador ficticio puede no coincidir con el autor, y que, por lo tanto, lo expresado en la obra puede ser ajeno a los sentimientos o creencias del autor.

Siguiendo las ideas de Martínez Bonati, otros autores han llegado a considerar que todos los textos literarios son enunciados por una instancia ficcional, y que, por lo tanto, todos los tipos de textos, incluidos los líricos, son ficcionales (Casas, 1994); y, a pesar de que el propio Martínez Bonati advirtiera sobre la posibilidad de que “el hablante ficticio sea réplica fiel del autor”, se ha llegado a extremar su concepción, poniendo en duda la posibilidad de que pueda existir una relación de identidad entre el autor y el enunciador intratextual, o afirmando que cualquier texto literario, por el simple hecho de que su enunciador se exprese “literariamente” (es decir, empleando recursos expresivos que se consideran propios de las obras literarias), es ficcional. Esta concepción confunde, a mi modo de ver, un criterio *formal* aplicable a cualquier tipo de obra con los criterios *temáticos* en los que se sustenta el carácter ficcional o no ficcional de los textos literarios. En efecto, la ficcionalidad no puede depender de que las obras se expresen más o menos “literariamente” (y existen textos, como los artículos, o los ensayos, que emplean los recursos expresivos propios de las obras literarias sin ser por ellos ficcionales), sino de criterios temáticos relacionados con los tipos de mundos que se despliegan en ellas.

En mi opinión, los motivos aducidos para sustentar la ficcionalidad de todos los tipos de textos literarios resultan difíciles de justificar. La idea de Martínez Bonati de que las obras literarias carecen de contexto y situación, por lo que los contenidos expresados a través de sus “frases imaginarias” no pueden relacionarse directamente con la realidad, puede resultar apropiada para los textos narrativos, pero no puede extrapolarse sin más a los textos líricos. De hecho, existen textos líricos que indican suficientemente, a través del texto o del paratexto, la situación contextual en la que fueron escritos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las *Coplas a la muerte de su*

padre de Jorge Manrique, cuyo título y enunciado textual indican claramente que fueron escritas por Jorge Manrique tras la muerte de su progenitor, o en la *Elegía a Ramón Sijé* de Miguel Hernández, cuya indicación peritextual introductoria (“En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como el rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería”) evidencia de manera explícita que ha sido compuesta al experimentar el dolor causado por la muerte del amigo, la cual se ha producido en un lugar determinado. Las historias ficcionales de los textos narrativos o dramáticos, por el contrario, no ofrecen ninguna indicación explícita sobre la situación contextual en la que se encontraba el autor en el momento de escribirlas. Por lo demás, la idea de Martínez Bonati de que las frases miméticas del narrador no son percibidas como lenguaje, sino que se *enajenan* en mundo, no es fácilmente trasladable a los textos líricos, los cuales, y en conformidad con una caracterización generalizada que ya evidenciaran los formalistas rusos y eslavos (Šklovskij, 1970; Jakobson, 1975a; Mukarovsky, 1977; García Berrio, 1973, Rodríguez Pequeño, 1991), atraen la atención sobre el propio lenguaje con el que están contruidos, por lo que sus frases mal podrían “enajenarse” en mundo. Y el universo desplegado en los textos líricos, por otra parte, no tiene por qué ser, como veremos, necesariamente ficcional, y muchas veces puede ser directamente atribuido al autor, lo que excluye la necesidad de un enunciador ficcional encargado de dar veracidad a unos enunciados supuestamente ficticios que el autor no podría presentar como propios.

Las ideas de Martínez Bonati tampoco pueden extrapolarse fácilmente a los textos dramáticos. A este respecto, hay que tener en cuenta que en dichos textos el papel del enunciador puede reducirse a indicar el nombre del personaje que habla, como ocurre en las obras dramáticas sin acotaciones (habituales en la Antigüedad clásica), en las que, en conformidad con la definición platónica, hablan los personajes. Pero en la representación dramática no hay un enunciador que indique quién habla, por lo que difícilmente podría residir su ficcionalidad en un enunciador inexistente. Además, hay obras dialogadas escritas en las que ni siquiera se menciona el nombre de los personajes (de manera que los diálogos se introducen con guiones), las cuales carecen a todas luces de enunciador explícito. ¿Tendríamos que suponer que en esas obras existiría una instancia implícita encargada de sustentar su carácter ficcional, presentando el enunciado como verdadero? En cualquier caso, tal instancia no podría denominarse *enunciador*, puesto que nada enunciaría, sino, tal vez, “organizador”, y el papel de organizar la obra solo es atribuible al autor, lo que nos situaría en el ámbito pragmático. En efecto, resultaría superfluo imaginar una instancia intratextual encargada de organizar el texto, pues esa función le corresponde directamente al autor. Pero la ficcionalidad, a juicio de Martínez Bonati,

no reside en el ámbito pragmático, sino en el interior del texto, y, más concretamente, en el hecho de que el narrador heterodiegético presente *explícitamente* como verdadero el universo que narra, creyendo en su existencia real. Y ese no sería el caso de un diálogo dramático cuyos parlamentos se introdujeran con guiones, pues en ese texto no habría un enunciador explícito que presentara como verdadero el universo de la obra. De hecho, es posible concebir textos que desarrollen un *mundo de los personajes* ficcional sustentado únicamente en la existencia y en el habla de los personajes, sin necesidad de una instancia explícita que otorgue veracidad a su existencia. Y eso nos lleva a pensar que la ficcionalidad no depende del enunciador, sino del enunciado, el cual, en los casos en que es presentado por un enunciador, transfiere a este su carácter ficcional. Así, el hecho de que el narrador heterodiegético haya de presentar el enunciado ficcional como verdadero determina que se contagie de su ficcionalidad.

Las ideas de Martínez Bonati tampoco son pertinentes en el caso de los textos argumentativos que desarrollan el *mundo del autor*, cuyo enunciador expresa directamente las ideas del autor, y en los cuales no existe ninguna necesidad de contemplar la existencia de un enunciador ficticio, ya que tampoco hay enunciados ficcionales. Pero además de señalar las dificultades que surgen al tratar de trasladar los planteamientos de Martínez Bonati a los textos líricos, dramáticos o ensayísticos, es preciso analizar con mayor detalle la propia naturaleza del narrador heterodiegético de los textos narrativos. Y cabe recordar, a este respecto, que el enunciador o narrador de dichos textos, como ya indicara Martínez Bonati, no solo se encarga de enunciar las frases miméticas verdaderas en las que se sustenta el *mundo de los personajes*, sino también de emitir las frases no miméticas, que resultan esencialmente distintas de las primeras, ya que no poseen el atributo de veracidad. Estas frases no miméticas, según Martínez Bonati, recogen las impresiones o los juicios del narrador. Pero la instancia enunciativa no es un personaje ficcional, y carece, como instancia comunicativa, de personalidad propia, por lo que sus juicios e impresiones han de atribuirse necesariamente a alguien. En este sentido, Paul Ricoeur recuerda el “carácter irreductiblemente antropomórfico de las funciones de narrador y de personaje: el primero es *alguien* que narra; el segundo, *alguien* que actúa, piensa, siente y habla” (1987: 168). Por ello, no puede existir un enunciador ficcional independiente del autor y de los personajes, ya que *alguien* tiene que enunciar, y el enunciador ha de tener una personalidad propia, que solo puede ser la del autor empírico o la de un personaje. Y en el caso de la narración heterodiegética, ese alguien no es otro que el propio autor, por lo que los juicios e impresiones del narrador forman para del *mundo del autor*. Así, las frases no miméticas del narrador

pueden ser muy semejantes a los enunciados de los textos ensayísticos; de ahí, por ejemplo, que las obras narrativas de Milan Kundera, las cuales no solo describen el *mundo de los personajes*, sino que presentan además un notable desarrollo del *mundo del autor*, hayan sido consideradas, con toda propiedad, como una mezcla de narración y de ensayo.

Gérard Genette, tras establecer, como hemos visto, una clara distinción entre el narrador homodiegético (que a su modo de ver, y por tratarse de un personaje, es claramente ficcional), y el narrador heterodiegético (que nunca puede equipararse a un personaje), explica la narración heterodiegética, en conformidad con las ideas de Searle (1975), como un acto de habla fingido del autor: “un enunciado que presente todos los rasgos formales de la aserción, pero no cumpla con sus condiciones pragmáticas no puede ser sino una aserción fingida” (Genette, 1993: 39). Así pues, la narración consistiría para él en un acto de habla fingido del autor, el cual además hace otra cosa: producir una obra de ficción (Genette, 1990; 1993: 40-41). Martínez Bonati, en su obra *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, publicada en 1992, trata de rebatir a Searle y a Genette, haciendo depender la ficcionalidad narrativa de la naturaleza ficticia del enunciadador. Para ello, procura mitigar la diferencia entre la narración homodiegética y la heterodiegética, sosteniendo que, al escribir una narración ficcional en tercera persona, el autor “estaría reproduciendo o imitando el discurso de otra persona, pero esta persona y su discurso serían ficticios” (1992: 155-162). De esta forma, Martínez Bonati llega a considerar que el narrador heterodiegético es casi una *persona* ficticia, es decir, una suerte de personaje ficcional cercano al narrador homodiegético. No obstante, y a pesar del intento de Martínez Bonati, el narrador homodiegético, como *personaje* ficticio que puebla el *mundo de los personajes*, y que posee una personalidad bien definida y claramente diferenciada de la del autor, no puede de ninguna manera equipararse al narrador heterodiegético, que es una *instancia comunicativa* solo parcialmente ficcionalizada, que no alcanza a ostentar la categoría de personaje y que, por eso mismo, puede mantener cierta relación de identidad con el autor.

En efecto, podemos considerar que, en cuanto enunciadador de las frases miméticas, el narrador heterodiegético es diferente del autor, ya que aquel “conoce” el *mundo de los personajes* que describe y lo presenta como verdadero, mientras que este se limita a imaginarlo y no puede sustentar de forma seria su veracidad (Genette, 1989: 272). Pero Martínez Bonati no tiene en cuenta que el narrador heterodiegético, en cuanto enunciadador de las frases no miméticas, no imita ni reproduce el hablar ficticio de otra persona, sino que expresa directamente una serie de opiniones que solo pueden ser atribuidas al autor, y que forman parte en consecuencia

del *mundo del autor*. En efecto, si el narrador heterodiegético no es un personaje, y como instancia enunciativa no tiene personalidad propia, su cosmovisión solo puede ser adjudicada al autor, con el cual, en cuanto enunciador del *mundo del autor*, puede ser identificado.

Por lo tanto, el narrador heterodiegético posee una doble función: por un lado, se convierte en una instancia ficcional diferenciada del autor al presentar como verdadero el *mundo de los personajes* a través de sus frases miméticas; y, por otro lado, es identificable con el autor empírico, ya que puede expresar directamente sus opiniones mediante sus frases no miméticas.

Esta doble función del narrador heterodiegético se puede relacionar con los dos momentos temporales del relato apuntados por la narratología y los estudios semiológicos de la narración (Genette, 1989: 273-279; Ricoeur, 1987a: 136-144; Bobes Naves, 1985: 148, 155-156): el momento en el que se sitúa el narrador al enunciar su relato, y el tiempo en el que se desarrolla la historia de los personajes. El narrador heterodiegético se sitúa en un presente convencional, que en algunas narraciones se refleja de manera explícita y en otras se supone implícito, y suele narrar en pasado la historia de los personajes, en conformidad con la siguiente fórmula: “[Mientras yo, el narrador, *cuento*], el personaje *actuaba*...”. Los corchetes indican que la primera parte de la expresión no aparece de forma explícita en todas las narraciones, sino que frecuentemente se supone implícita. Y desde ese momento presente en que se sitúa, el narrador puede desplegar a través de sus frases miméticas el *mundo del autor*, mientras que se sirve del pasado al enunciar las frases miméticas que desarrollan el *mundo de los personajes*.

La narración en pasado, que es la más frecuente, es denominada *narración ulterior* por Gérard Genette, ya que el presente convencional del narrador se sitúa en un momento posterior al de la historia de los personajes, pero existen también otras posibilidades: la *narración simultánea*, menos frecuente, que expone la historia de los personajes en presente (“[Mientras yo, el narrador, *cuento*], el personaje *actúa*...”), o la *narración anterior*, menos frecuente aún, que se sirve del tiempo futuro (“[Mientras yo, el narrador, *cuento*], el personaje *actuará*...”). A estas tres posibilidades básicas, Genette (1989: 274-279) añade la de la *narración intercalada* entre los momentos de la acción, característica de la novela epistolar o del diario, formas en las que se aproximan hasta casi asimilarse el pasado de la narración y el presente del relato, y que se caracterizan por una mezcla de narración ulterior atenuada y de narración simultánea, o incluso de narración anterior. Pero estas variaciones no alteran la doble función del narrador, el cual puede desplegar el *mundo del autor* al enunciar frases no miméticas desde el presente convencional en el que se sitúa, y

adopta un carácter ficcional al emitir en pasado, en presente o en futuro las frases miméticas que describen el *mundo de los personajes*.

A este respecto, cabría realizar algunas consideraciones sobre el uso del pasado como tiempo por excelencia de la narración. Como es sabido, no han faltado autores que han tratado de despojar al pasado narrativo de su carácter temporal, considerándolo como un indicio que señala la entrada en la narración. Así, Käte Hamburger (1977) sostiene que el pretérito épico pierde su función gramatical de designación del pasado, y Harald Weinrich (1974) pretende disociar los tiempos verbales del tiempo vivido, asignándoles solamente la misión de *narrar* o *comentar*. Desde este punto de vista, al escuchar las expresiones “Érase una vez...”, “Once upon a time...” u otras similares que introducen relatos enunciados con el tiempo verbal del pretérito, el niño al que van dirigidas no interpretaría que la historia que se le va a contar ocurrió en el pasado, sino, simplemente, que se le va a contar una historia ficcional, y lo mismo haría el adulto tras asimilar desde su infancia ese uso del pretérito narrativo. Paul Ricoeur, por su parte, considera que el pasado narrativo no pierde su carácter temporal, sino que tiene la función de presentar la historia *como si* perteneciera al pasado del narrador, con lo cual el acto de narrar ficciones se asemeja al de narrar experiencias en la vida real, en la que solo podemos contar de manera verosímil aquellas cosas que han ocurrido ya y forman parte de nuestro pasado. Por lo tanto, el uso del pasado narrativo estaría destinado a dotar de verosimilitud a la narración ficcional y a asemejarla con la narración factual, al hacer que su estructura temporal coincida con la de los relatos de la vida real (Ricoeur, 1987: 176-177; Martín Jiménez, 1993: 20-25).

No obstante, el uso del pretérito narrativo en la narración heterodiegética no implica que el lector asista a los acontecimientos como si hubieran ocurrido en el pasado, sino que tiene la sensación de que se producen a medida que los lee, como si presenciara directamente el transcurrir de los acontecimientos, esperando a veces con ansiedad el desenlace de los mismos (Bobes Naves, 1985: 170). ¿Cómo es posible, entonces, que la historia se narre en pasado y que el lector no la perciba como algo determinado, sino contingente, teniendo la sensación de que el desenlace es abierto y no está determinado? A mi modo de ver, la explicación a ese fenómeno reside en el carácter atemporal del narrador heterodiegético. En efecto, el narrador heterodiegético, en su función de enunciador de las frases miméticas, no es identificable con el autor, ni tampoco es un personaje ficcional, por lo que no tiene una temporalidad propia (Genette, 1989: 279). En su función de enunciador de las frases no miméticas, el narrador heterodiegético se identifica con el autor, y asume su temporalidad; pero en cuanto emisor de frases miméticas, el narrador

heterodieético carece de naturaleza temporal. El narrador homodieético, por el contrario, al ser un personaje, sí que posee su propia temporalidad, y los sucesos que narra empleando el pretérito pertenecen a su pasado, por lo que el lector, aun ignorando su desenlace, los percibe como algo ya ocurrido y determinado (Martín Jiménez, 1993: 138-140). En conformidad con la concepción de Ricoeur, el narrador heterodieético narra los hechos *como si* pertenecieran a su pasado; pero como el narrador heterodieético, en su función de emisor de las frases miméticas, no posee una temporalidad propia, no es posible interpretar los acontecimientos que narra como si formaran parte de su pasado y hubieran ocurrido ya, puesto que, en rigor, no tiene presente ni pasado. De esta forma, el uso del tiempo pretérito por parte del narrador heterodieético produce un doble efecto: por un lado, permite presentar su narración ficcional como correlativa de las narraciones factuales, otorgando veracidad al relato; y, por otro lado, posibilita que el lector tenga la sensación de asistir directamente al desarrollo de unos hechos que no percibe como determinados, ya que el narrador heterodieético no tiene temporalidad propia, por lo que los hechos que presenta, aun siendo enunciados mediante el uso del pretérito verbal, no pueden pertenecer realmente a su pasado.

Teniendo esto en cuenta, podemos considerar que, a pesar del intento de Martínez Bonati de equiparar al narrador heterodieético con el homodieético, ambos tipos de narrador son sustancialmente distintos. El narrador heterodieético, en cuanto emisor de las frases no miméticas que forman el mundo del autor, asume la temporalidad del propio autor empírico con el que se identifica (de manera que sus juicios corresponden al momento concreto de la vida del autor en el que escribió su relato, y así son percibidos en no pocas ocasiones¹), pero como enunciatador de las frases miméticas, no posee una temporalidad propia, y se contagia del carácter ficcional del universo que narra, al presentarlo como verdadero. El narrador homodieético, por el contrario, al ser un personaje, sí que posee su propia temporalidad, tanto en su función de emisor de las frases miméticas (que corresponden a su propio pasado) como en su papel de enunciatador de las frases no miméticas (que se sitúan

1 Valga como ejemplo el inicio de *La insostenible levedad del ser*, de Milan Kundera, en cuyo primer apartado, antes de pasar a desarrollar la historia ficticia del personaje denominado Tomás, el enunciatador, claramente identificable con el propio autor, formula una serie de reflexiones que poseen un marcado carácter temporal: “La idea del eterno retorno es misteriosa y con ella Nietzsche dejó perplejos a los demás filósofos: ¿pensar que alguna vez haya de repetirse todo tal y como lo hemos vivido ya, y que incluso esa repetición haya de repetirse hasta el infinito! [...]. No hace mucho me sorprendí a mí mismo con una sensación increíble: estaba hojeando un libro sobre Hitler y al ver algunas de las fotografías me emocioné: me habían recordado el tiempo de mi infancia” (Kundera, 1990: 11-12).

en el presente del personaje-narrador, y constituyen el mundo del autor inserto). De ahí que el relato del narrador heterodiegético sea recibido por el lector, a pesar de estar narrado en pasado, como una sucesión abierta y contingente de acontecimientos, mientras que el del narrador homodiegético, también narrado en pasado, se percibe como la exposición de unos hechos que han sucedido ya, que pertenecen al pasado del propio personaje-narrador, y que tienen por lo tanto un carácter determinado. Y existe entre ambos tipos de narradores y sus correspondientes relatos otra diferencia esencial: mientras que el narrador heterodiegético presenta un mundo de los personajes del tipo II (ficcional verosímil), o del tipo III (ficcional no verosímil), el narrador homodiegético desarrolla, como hemos visto, un universo de tipo I (verdadero), ya que cuenta de manera autobiográfica las experiencias de su propia vida o de parte de la misma. El carácter ficcional del relato homodiegético, en consecuencia, no deviene de que el narrador exponga unos hechos que para él son ficcionales (pues para él son verdaderos, y constituyen la propia realidad de su vida), sino del carácter ficcional del propio personaje, el cual pertenece al mundo de los personajes del texto primario, configurado en conformidad con un modelo de mundo de tipo II o de tipo III. El narrador heterodiegético, por su parte, no es un personaje ficcional, sino una instancia comunicativa que se ficcionaliza parcialmente al presentar como verdadero un mundo de los personajes regido por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III. En suma, y aunque en ambos casos los enunciados resulten a la postre ficcionales, el mecanismo puesto en juego en uno y otro es claramente distinto, puesto que el narrador heterodiegético siempre expone un universo ficcional, mientras que el narrador homodiegético presenta un universo verdadero que él mismo ha experimentado como personaje. No cabe, por lo tanto, asimilar ambos tipos de narradores, y los intentos de equipararlos resultan necesariamente fallidos, pues para que el narrador heterodiegético fuera comparable al homodiegético, como quiere Martínez Bonati, el primero tendría que exponer —como el segundo— un universo verdadero, en cuyo caso no habría ficcionalidad.

De hecho, el narrador heterodiegético solo se fictiviza cuando expone un universo ficcional. El narrador de una biografía real no tiene un carácter ficcional, puesto que lo que narra es el relato de la vida de una persona real, correspondiente a un modelo de mundo de tipo I. Y si el narrador heterodiegético de un relato cuyo mundo de los personajes se rige por un modelo de mundo del tipo II o del tipo III es una categoría parcialmente ficcional (es decir, en cuanto emisor de las frases mímicas), es porque se contagia del mismo carácter ficcional de su enunciado para presentarlo como verdadero. Así pues, el narrador heterodiegético solo es ficcional si emite enunciados que también lo son, y es posible crear universos ficcionales sin

la mediación de un enunciador (como ocurre en las representaciones dramáticas o en algunos diálogos), por lo que cabe concluir que la ficcionalidad reside fundamentalmente en el enunciado. Es el carácter ficcional del enunciado, en definitiva, el que determina la naturaleza ficcional de su enunciador, y no al revés.

De todo lo hasta aquí expuesto, se deduce que el enunciador no puede existir por sí mismo como una instancia autónoma y ficcional completamente independiente del autor y de los personajes, ya que, o es asimilable (al menos parcialmente) al autor, o es un personaje ficcional que enuncia un texto inserto en el mundo de los personajes. De hecho, el mantenimiento en nuestro modelo textual de los géneros de la categoría del enunciador obedece a que, en determinadas ocasiones, no presenta una relación de absoluta identidad con el autor empírico. Me refiero a los casos en los que el enunciador desarrolla o colabora a desarrollar un mundo de los personajes ficcional (como hace el narrador de las ficciones heterodieéticas, o el emisor de las acotaciones en los textos dramáticos ficcionales), el cual se contagia de la naturaleza ficcional de su enunciado al presentarlo como verdadero, adoptando una naturaleza parcialmente ficcional. En los demás casos (cuando el enunciador despliega el mundo del autor o un mundo de los personajes de tipo I), se identifica plenamente con el autor empírico. Y en cuanto al enunciador de los poemas líricos (y me refiero por el momento al de los textos primarios), no constituye una instancia ficcional independiente del autor empírico, ni mucho menos, como pretendían Ohmann o Levin, un personaje ficcional. Dicho enunciador puede imaginar o fingir sentimientos o creencias que no forman parte de la experiencia real o de la cosmovisión del autor, pero tales imaginaciones o fingimientos, como veremos en el siguiente apartado, también forman parte del mundo del autor, y no configuran un universo propiamente ficcional.

2. FINGIR Y CREAR FICCIONES

La idea de que la ficcionalidad viene determinada por la naturaleza ficticia de los enunciados puede resultar sustentada al comparar la naturaleza del enunciador del texto narrativo (narrador heterodiegético) con los enunciadores de otro tipo de textos, sopesando en qué casos tanto el enunciador como su enunciado pueden considerarse propiamente ficcionales. Conviene ahora que nos centremos en el enunciador del texto primario, dejando de lado los casos en los que un personaje ficcional crea un *texto inserto* en el interior del *mundo de los personajes* del texto primario (como ocurre en las baladas, las églogas, los diálogos, las cantigas gallego-portuguesas o las narraciones homodiegéticas), ya que, en tales casos, el carácter claramente ficticio del propio personaje determina la ficcionalidad del *texto inserto* que crea.

Pues bien, uno de los principales argumentos que se han esgrimido para defender la ficcionalidad del enunciador es su capacidad de fingir, aduciendo que si el enunciador finge creer o sentir algo que en realidad no siente ni cree el autor, el texto habría de ser considerado ficcional. Este empleo del término *fingir* corresponde a la acepción que se le otorga al vocablo en la vida real cuando una persona empírica finge, sin inventar por ello mundos habitados por personajes ficticios. Así, el término *fingir* es definido en el DRAE como “dar a entender lo que no es cierto”, con una acepción próxima a la del término *mentir*, y existen términos similares en otras lenguas europeas (como el francés *feindre*, el portugués *fingir*, el italiano *fingere*...). Pero esta acepción del término *fingir* no debe confundirse con la del término *ficción* entendida como la creación de un universo poblado por personajes ficcionales, pues son cosas claramente distintas.

De hecho, la confusión es comprensible, pues ambas acepciones se relacionan en distintas lenguas europeas y aparecen asociadas en los diccionarios, en los que el término *ficción* se usa, por un lado, para definir la acción de fingir o mentir en la vida real, y, por otro lado, se aplica a las creaciones literarias o poéticas. En el DRAE, por ejemplo, figura lo siguiente en la entrada *ficción*: “1. Acción y efecto de fingir. 2. Invención, cosa fingida. 3. V. ciencia ficción”; y en el *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares, leemos en la misma entrada lo siguiente: “1. Acción y efecto de fingir. 2. Invención imaginativa. 3. Creación poética”. Como se puede observar, las primeras acepciones (“acción y efecto de fingir”) remiten a las mentiras que se formulan en la vida real, y las últimas (“v. ciencia ficción”, “creación

poética”) se relacionan con la ficción propiamente literaria. Y algo parecido ocurre en otras lenguas europeas¹.

Así pues, el término *ficción* se emplea en distintas lenguas para definir dos acciones claramente diferentes: el acto de mentir en la vida real, y el acto de crear ficciones. En efecto, esos dos tipos de actos resultan esencialmente distintos, puesto que el primero persigue engañar al destinatario, procurando que tome por cierto lo que el emisor relata, mientras que el segundo no pretende engañar al destinatario, ni que este tome por verdadera la existencia del mundo ficticio que se le presenta; por el contrario, el autor es muy consciente de que el destinatario dará por supuesto el carácter ficcional de ese mundo.

Por otra parte, si ambos tipos de acciones son diferentes, también presentan cierta similitud, en cuanto que no reflejan lo ocurrido en la vida real (y de ahí sus relaciones etimológicas, reflejadas en los diccionarios). Y al tratar de definir la ficcionalidad literaria, algunos autores han hecho hincapié en lo que ambos tipos de acciones tienen de semejante, y otros en sus diferencias. Así, la relación que se puede establecer entre las mismas ha permitido entender la creación de una ficción, en conformidad con las ideas de Searle, como un acto de fingimiento del autor en cierto modo similar al de las mentiras de la vida real; pero las distintas finalidades que persiguen ambos tipos de acciones ha posibilitado cuestionar el entendimiento de la ficcionalidad como la enunciación de una mentira por parte del autor, lo que ha

1 Así, en la entrada *ficção* del *Diccionario da Lengua portuguesa* de Porto Editora (1990) aparecen acepciones que se refieren al hecho de mentir en la vida real, y otras relacionadas con la creación retórica o poética: “1. Acto de fingir. 2. Invenção fabulosa ou engenhosa. 3. Fábula. 4. Simulação; 5. Coisa imaginária. 6. Ideias imaginárias com que o orador pretende dar mais força ao seu discurso. 7. Fantasia. 8. Literatura novelesca.” En la versión digital actual del *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* figuran dos acepciones del término inglés *fiction*, que corresponden, respectivamente, a las ficciones literarias o artísticas y a los asertos falsos que se pretenden pasar por verdaderos en la vida real: “1. The type of book or story which is written about imaginary characters and events and not based on real people and facts. 2. A false report or statement which you pretend is true”. El término francés *fiction* es definido de la siguiente forma en el *Petit Robert* (1990): “1. Mensonge (1a. Assertion sciemment contraire à la vérité, faite dans l’intention de tromper; 1b. Fiction, en art). 2. Fait imaginé (opposé à réalité). 3. Invention, imagination”. Advuértase que, en la primera acepción, el término *mensonge* (‘mentira’) sirve para definir tanto el acto de mentir con la intención de engañar, como las “mentiras” ficcionales de las creaciones artísticas. Y en la versión digital del *Dizionario della lingua italiana De Mauro* figuran también acepciones del término *finzione* relativas al acto de mentir y a las ficciones poéticas, teatrales o cinematográficas: “1a: Azione o comportamento finto, simulazione. 1b: comportamento falso, doppiezza. 3. Invenzione, creazione fantastica (*finzione poetica*). 3. L’immagine della realtà rappresentata teatralmente o cinematograficamente”.

llevado a Martínez Bonati a basar la ficción en la creación de un enunciador ficticio que emite su verdad. Ambas propuestas, como veremos, no resultan excluyentes, y pueden compaginarse.

Pues bien, a pesar de las relaciones existentes entre el acto de fingir y el de crear ficciones, se hace imprescindible, en el ámbito de los estudios literarios, evitar toda confusión entre los mismos, puesto que resultan esencialmente distintos. Para ello, y desde la perspectiva que proporciona nuestro modelo textual de los géneros literarios, podemos considerar que un autor o un enunciador *finge* cuando expone algo falso o simulado sin desarrollar el *mundo de los personajes*, mientras que *crea una ficción* o un *mundo ficcional* cuando despliega un *mundo de los personajes* constituido según un modelo de mundo del tipo II o del tipo III.

Por lo que respecta a los textos narrativos, podemos precisar que, al enunciar frases no miméticas, el narrador desarrolla el *mundo del autor*, tanto si los juicios o sentimientos que expone son reales como si son fingidos. De igual manera que una persona puede decir la verdad o puede fingir en la vida real, también puede hacerlo el enunciador de un texto literario, sin que por eso deje de ser identificable con el autor. De hecho, y a diferencia del *mundo de los personajes*, que incluye tanto el submundo real efectivo como los submundos imaginarios de los personajes, el *mundo del autor* está formado, como se ha explicado, por una serie de submundos imaginarios (submundos conocido, fingido, deseado, temido, imaginado, creído, soñado, sentido, argumentado...), de manera que el submundo fingido es uno de los constituyentes de los submundos imaginarios (Albaladejo, 1986: 71-72). Por lo tanto, cuando el enunciador *finge* al expresar sus ideas o sentimientos no hace otra cosa que desarrollar el submundo fingido del propio autor, el cual forma parte del *mundo del autor*. Desde este punto de vista, el hecho de que el enunciador finja sentimientos o ideas no es equiparable a que presente un universo ficticio poblado por personajes, ya que en el primer caso desarrolla el *mundo del autor*, y en el segundo el *mundo de los personajes*.

A mi juicio, la distinción entre el hecho de *fingir* y el de *crear un mundo ficcional* resulta imprescindible para explicar las diferencias entre los distintos tipos de mundos que configuran los textos literarios, y permite además explicar con mayor precisión la naturaleza de los textos narrativos. En efecto, creo posible compaginar las tres teorías que hemos comentado sobre la ficcionalidad: la que, en conformidad con la idea de Searle (admitida por Genette), sitúa la ficcionalidad en el nivel pragmático, considerando la creación ficcional como un acto de habla fingido del autor empírico; la que, de acuerdo con las ideas de Martínez Bonati, basa la ficcionalidad en el carácter ficticio del enunciador intratextual, y la que, en conformidad

con la teoría de los mundos posibles de Albaladejo, considera que la ficcionalidad se basa en el propio carácter ficcional de los enunciados intratextuales pertenecientes a un modelo de mundo de tipo II o de tipo III. Para ello, se hace necesario tener en cuenta la doble función del narrador como emisor de frases miméticas y de frases no miméticas, así como precisar la relación entre el autor y el narrador.

Por lo que respecta a la doble función del narrador heterodiegético, cabe considerar que, como emisor de las frases no miméticas, puede exponer los juicios y sentimientos del autor, ya sean auténticos o fingidos, y puede además fingir al realizar comentarios sobre el mundo ficcional de los personajes, admitiéndolo así entonces como verdadero. De hecho, es posible que el propio autor empírico, a través de las frases no miméticas del narrador, realice manifestaciones en las que finja creer en la existencia real del universo ficticio que presenta. Es relativamente frecuente que el narrador heterodiegético no solo exprese sus creencias a través de las frases no miméticas, sino que realice además comentarios sobre las características o el comportamiento de los personajes ficticios, y que, al hacerlo, finja creer en la existencia de los mismos. Así ocurre, por ejemplo, al final de la leyenda *El rayo de luna*, de Gustavo Adolfo Bécquer, en la que su protagonista, Manrique, cree ver por la noche a una mujer a la que persigue por las calles y los alrededores de Soria, hasta que finalmente comprende que solo había visto un rayo de luna, lo que produce su desilusión y abatimiento, de forma que sus allegados lo toman por loco: “Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así. A mí, por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio” (Bécquer, 1989: 246). En las palabras transcritas se observa con claridad la frase mimética del narrador, en pasado (“Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así”), y la frase no mimética, enunciada desde el presente del narrador: “A mí, por el contrario, se me figura...”. Y al opinar que Manrique había recuperado el juicio, sin referirse al carácter ficcional del personaje y del universo en el que se encuadra, el narrador se expresa como si se refiriera a una historia y a un personaje real, fingiendo aceptar la veracidad del universo en el que se inscribe. En efecto, el narrador, en cuanto emisor de las frases no miméticas, es identificable con el autor, pues *alguien* ha de responsabilizarse de sus opiniones, y, puesto que no son emitidas por un personaje, solo pueden atribuirse al autor². Y como este se sitúa necesariamente en el mundo

2 De hecho, en la parte inicial de la leyenda que va antes del capítulo I, la cual puede considerarse como una especie de prólogo, aparece claramente el autor/enunciador hablando sobre la escritura de la misma: “Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece una historia [...]. Otro, con esta idea, tal vez habría hecho un tomo de filosofía lacrimosa; yo he escrito esta leyenda...” (Bécquer, 1989: 235). Este enunciador, claramente identificable con el autor

real, al expresar una opinión sobre su personaje sin referirse a su carácter ficcional, parece querer atraerlo hacia ese mundo.

En ocasiones, el acto de fingimiento del autor/narrador con respecto a la existencia del mundo ficcional que presenta tiene una naturaleza explícita. Es decir, el autor/narrador puede fingir de forma expresa que cree en la existencia real del universo ficcional que presenta, invitando al receptor a creer en ella. Así se observa con claridad en algunos cuentos infantiles, como en el inicio del siguiente:

Imaginaos a un niño muy pequeño. Tan pequeño que pudiera caber en la palma de una mano. [...] Que fuera tan pequeño... ¡como un garbanzo! ¿A que parece increíble? Pues yo os digo que ese niño existió. Hace mucho tiempo. En un país muy lejano. Se llamaba Garbancito. Garbancito era un niño muy alegre...” (*Garbancito*, 2006: 2).

En el comienzo de este cuento, construido según un modelo de mundo de tipo III de lo ficcional no verosímil, el autor/narrador se dirige directamente a los destinatarios/receptores, y su afirmación persuasiva (“Pues yo os *digo* que ese niño existió”) se enuncia en el presente en el que se sitúa para emitir sus frases no miméticas, constituyentes del *mundo del autor*, mientras que las frases propiamente miméticas que desarrollan el *mundo de los personajes* se narran en pasado (“Se *llamaba* Garbancito. Garbancito *era*...”). Y, en este caso, el fingimiento del autor/narrador se produce de manera explícita, así como es manifiesta la invitación a los destinatarios/receptores a que creen en la veracidad de la historia.

Este procedimiento no es exclusivo de los cuentos infantiles. Al final del relato *La nariz*, de Nicolai Gogol, en el que se narra la historia ficcional no verosímil de un personaje que un día se despierta y comprueba que ha perdido su nariz, leemos la siguiente frase no mimética del narrador: “...pues, ¿hay algún sitio donde no se vean cosas absurdas? Y no obstante, pensándolo bien, algo debe de haber en todo esto. Dígame lo que se diga, casos como éste ocurren en el mundo. Raras veces, pero ocurren” (Gogol, 2002: 69). En este relato, el autor/narrador también emite sus frases miméticas desde el presente en el que se sitúa, e invita de forma explícita a los destinatarios/receptores a creer en la veracidad de la historia que acaba de narrar.

Por lo tanto, el autor/narrador puede expresar sus opiniones más o menos relacionadas con lo que narra, las cuales, si se corresponden con lo que realmente piensa, resultan verdaderas, y puede además fingir, implícita o explícitamente, que

(Bécquer), cede la palabra, a partir del capítulo I, al narrador, el cual, en cuanto enunciador de las frases no miméticas, se identifica también con el autor. Así, el lector percibe perfectamente que la voz que dice al final de la leyenda “A mí, por el contrario, se me figura...” es la misma que la que enunciaba el prólogo.

cree en la existencia real del universo ficticio que presenta. Así, puede limitarse a comentar el comportamiento de sus personajes, admitiendo de forma indirecta su existencia, o puede afirmar de forma explícita que tales personajes y su mundo realmente existen. Y el hecho de que los comentarios que realiza el narrador sobre los personajes se inscriban necesariamente en el *mundo del autor* se adecua a la explicación pragmática de la ficcionalidad como un acto de habla fingido del autor propuesta por Searle; es decir, una parte de los comentarios del narrador, atribuibles al autor, puede consistir en aserciones en las que el autor/narrador finge creer en la existencia real del universo ficticio desplegado en la obra; sin embargo, el autor no se identifica con el narrador en cuanto emisor de las frases miméticas, pues esta función corresponde, en conformidad con el planteamiento de Martínez Bonati, a la parte del narrador que queda incluida como instancia comunicativa ficcional en el mismo mundo ficticio que conoce y narra. Por lo tanto, la doble función del narrador puede integrar y asimilar las tres explicaciones propuestas de la ficcionalidad (la que sitúa la ficcionalidad en el nivel pragmático como un acto de habla fingido del autor; la que se basa en el carácter ficcional del enunciador, y la que considera el carácter ficcional del propio enunciado): el narrador, como emisor de las frases miméticas, se contagia del carácter ficcional de su enunciado, y como emisor de las frases no miméticas (atribuibles al propio autor empírico), puede fingir que considera real el universo ficcional de la obra.

Conviene precisar, a este respecto, que las frases no miméticas del narrador no solo incluyen, como indica Martínez Bonati (1983: 66), “generalizaciones, sentencias, creencias, normas morales: juicios teóricos, universales y particulares no miméticos”, “opiniones, ideas” o “juicios generales” del narrador. Estas opiniones o creencias, en conformidad con los planteamientos de Martínez Bonati, pueden estar motivadas por los sucesos que se narran, pero son independientes de los mismos. No obstante, acabamos de ver que el narrador heterodiegético no solo puede expresar opiniones, sino también fingir, implícita o explícitamente, que cree en la existencia real del universo ficcional que presenta. Por ello, además de los juicios u opiniones, cabe considerar que las frases no miméticas del narrador también pueden incluir sus actos de fingimiento sobre la veracidad de lo que narra. Pero además, el narrador heterodiegético, desde el presente convencional en el que se sitúa, puede emitir otro tipo de enunciados que no constituyen creencias, juicios u opiniones: puede, en efecto, expresar emociones o sentimientos, así como otro tipo de frases, no contempladas por Martínez Bonati, en las que no se narra directamente lo que les ocurre a los personajes. Algunas de estas frases pueden servir para describir las cosas en el momento presente en que se narra, como ocurre en la siguiente

expresión de *El rayo de luna*: “Las calles de Soria eran entonces, y lo son todavía, estrechas, oscuras y tortuosas” (Bécquer, 1989: 241). En esta expresión se observa claramente cómo la frase mimética (“Las calles de Soria eran entonces...”) hace uso del pasado narrativo, mientras que la expresión “y lo son todavía”, emitida desde el presente convencional en el que se sitúa el narrador en el momento de emitir su relato, no constituye propiamente un juicio, sino que ofrece una descripción (de igual manera que los adjetivos *estrechas*, *oscuras* y *tortuosas* describen las calles de Soria en el pasado, sirven para describirlas en el presente del narrador). Este tipo de frases que comparan el pasado de la historia narrada con el presente del narrador pueden contribuir al fingimiento del autor/narrador con respecto a la veracidad de la historia que narra. En la frase comentada de Bécquer, el autor/narrador se refiere a un elemento de la realidad (es decir, perteneciente a un modelo de mundo de tipo I), como las calles de Soria, pero podría darse el caso de que una frase de ese tipo se refiriera a un lugar ficcional, con lo cual el autor/narrador no solo fingiría creer en la existencia de ese lugar en el pasado, sino también en el presente. Supongamos que el narrador heterodiegético, presente en algunas partes de la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, cuyos sucesos se articulan en torno a la localidad ficcional de Comala, hubiera dicho lo siguiente: “Las calles de Comala eran entonces, y lo son todavía, estrechas, oscuras y tortuosas”. En ese caso, perfectamente factible, el narrador, en cuanto enunciador de las frases miméticas en tiempo pretérito, presentaría como verdadera la existencia en el pasado de Comala; pero como emisor de las frases no miméticas, desde el presente en el que se sitúa al narrar, fingiría además creer en su existencia actual.

Hay además otro tipo de frases, también emitidas desde el presente del narrador, que sirven para organizar el relato, conectando sus partes y guiando al lector para facilitarle el paso de una escena a otra o de un capítulo a otro. Son frases del tipo: “Dejemos ahora a este personaje y veamos qué hacía mientras tanto tal otro”. Así, entre los capítulos XLIV y XLIX de la segunda parte del *Quijote*, Cervantes alterna la descripción de lo que le ocurre a Sancho en la ínsula Barataria y a don Quijote en la casa de los duques, y al final de cada capítulo incluye frases que nos guían de un lugar a otro: “Y con esto, [Don Quijote] [...] se acostó en su lecho, donde le dejaremos por ahora, porque nos está llamando el gran Sancho Panza, que quiere dar principio a su famoso gobierno” (Cervantes, 1999: 433); “Y quédese aquí el buen Sancho, que es mucha la prisa que nos da su amo, alborozado con la música de Altisidora” (Cervantes 1999: 436). Este tipo de frases también se sitúan en el presente del narrador, pero no exponen sus juicios ni sentimientos, sino que tienen una función organizadora.

El hecho de que este tipo de frases vayan a menudo en plural indica que van dirigidas a los receptores, si bien lo hacen a través del *destinatario* intratextual, instancia a la que, según se refleja en nuestro modelo textual, puede destinar su enunciado el enunciador. Aunque esas frases vayan destinadas en primera instancia al destinatario intratextual, lo que se pretende es que se produzca una identificación entre este y cada uno de los receptores extratextuales que leen o escuchan la obra, de manera que cada receptor, al leer u oír el relato, entienda que el narrador se dirige a él para guiarle por el mismo. Y de igual manera que cada receptor, al recibir las frases organizativas, tiende a identificarse con el destinatario intratextual, el enunciador se identifica con el autor empírico. Estas frases producen de manera añadida, en el acto de recepción, una comunicación entre el autor y el receptor empírico, de manera que este percibe que el autor/narrador se dirige a él. Cuando el autor/narrador expone este tipo de frases, se presenta como el organizador de la historia que narra, y, al exponerla sin justificar ni indicar su carácter ficcional, finge creer implícitamente en la existencia real de la misma, invitando al destinatario/receptor a creer también en ella. Por ello, estas frases organizativas del narrador sirven para conectar el nivel intratextual con el nivel pragmático en el que se sitúan el autor y el receptor, y sustentan la consideración de la ficción como un fingimiento por parte del autor. De esta manera, es posible conjugar el entendimiento pragmático de la ficción como un fingimiento del autor (defendido por autores como Searle y Genette) con la postura de quienes, como Martínez Bonati, basan la ficcionalidad en el propio carácter ficticio del narrador, y con la de quienes consideran que la ficción depende del propio enunciado.

Por todo lo expuesto, cabe ampliar el concepto de “frases no miméticas del narrador” propuesto por Martínez Bonati, incluyendo en las frases no miméticas no solo los juicios u opiniones del narrador, sino también sus sentimientos o emociones, sus actos de fingimiento sobre la realidad de la historia que narra, las frases destinadas a comparar la situación presente con el pasado o las frases organizativas que unen las distintas partes del relato y pretenden guiar al destinatario. Pues bien, todas estas formas de frases no miméticas emitidas desde el presente convencional del narrador pueden atribuirse directamente al autor, y algunas de ellas conllevan actos de fingimiento implícitos o explícitos del autor sobre la existencia real de la historia ficcional que presenta.

En consecuencia, y como queda patente en estos casos, la ficcionalidad no solo dependería del propio carácter ficcional del enunciado y de la naturaleza ficticia que adquiere el enunciador, en cuanto emisor de las frases miméticas, por presentar como verdadero el mundo que enuncia, sino también del propio fingimiento del

autor/narrador, que daría por cierta la existencia de un mundo ficticio a través de sus frases no miméticas.

Desde mi punto de vista, los enunciados ficcionales que se rigen por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III determinan que el propio narrador que los enuncia, en cuanto emisor de frases miméticas, se ficcionalice al presentar el mundo narrado como verdadero, y el autor/narrador puede fingir que cree en la existencia real de ese mundo, invitando al destinatario/receptor a compartir esa creencia a través de sus frases no miméticas. La ficcionalidad, por lo tanto, depende tanto del nivel intratextual (en el que se sitúan el enunciador, el destinatario y el enunciado) como del nivel pragmático propio del autor y del receptor: el carácter ficcional de los textos que despliegan el *mundo de los personajes* tiene su origen en la propia naturaleza ficticia de los hechos narrados (correspondientes a un modelo de mundo de tipo II o de tipo III), la cual determina el carácter ficticio del narrador en cuanto enunciador de las frases miméticas, y se consume cuando el receptor, identificándose con el destinatario, acepta la invitación (implícita o explícita) realizada por el autor a través de las frases no miméticas del narrador, y finge creer momentáneamente en la veracidad de la historia.

No obstante, hay que tener en cuenta que las frases no miméticas del narrador no tienen por qué aparecer en todos los relatos. Cuando están presentes, muestran de forma más clara el hecho de que el propio autor, a través del narrador, finge creer en la veracidad de la historia que narra e invita al receptor a compartir su fingimiento. Esa invitación puede realizarse de manera implícita o explícita. Así, cuando el autor/narrador emite opiniones o emociones sobre el comportamiento de sus personajes, o cuando incluye frases organizativas que pretenden guiar al lector por el universo ficcional que presenta, finge creer de manera implícita en su veracidad. El autor/narrador puede además expresar explícitamente, como hemos visto, que cree en la existencia real del universo ficcional que presenta, invitando de forma directa al lector a creer en la misma. Y el hecho de que algunos relatos carezcan de frases no miméticas del narrador no impide considerar que en ellos vaya implícito un tipo de invitación similar por parte del autor hacia los receptores. La forma más explícita de fingimiento del autor puede realizarse a través de las frases no miméticas del narrador, pero su ausencia no implica que dicha invitación no se realice de manera implícita y convencional. Por lo tanto, cabe entender que, en los relatos que carecen de frases no miméticas, es el propio autor el que realiza un acto de habla fingido e invita al receptor a creer en la veracidad de la historia que presenta, aunque sin afirmarlo ni sugerirlo en su texto, sino basándose en los acuerdos convencionales, relacionados con el nivel pragmático y social del universo literario, que establecen la posibilidad de crear textos ficcionales y de dirigirlos a los receptores.

Hay que tener en cuenta, a este respecto, que existen otras obras narrativas cuyo autor/narrador expone abiertamente el mismo proceso de la creación, evidenciando la naturaleza ficcional del *mundo de los personajes*, sin fingir, por lo tanto, que cree en su existencia real. Por el contrario, el mecanismo puesto en juego en este tipo de obras (al que se ha denominado *metaficción*), consiste en hacer ver al lector que está ante una obra de ficción. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera, obra en cuyos dos primeros capítulos se desarrolla el *mundo del autor* a través de una serie de reflexiones realizadas por un enunciador claramente identificable con el autor empírico, el cual, al inicio del tercer capítulo, expone la forma en que fue imaginando la existencia del protagonista ficcional: “Pienso en Tomás desde hace años, pero no había logrado verlo con claridad hasta que me lo iluminó esta reflexión. Lo vi de pie junto a la ventana de su piso, mirando a través del patio hacia la pared del edificio de enfrente, sin saber qué debe hacer...” (Kundera, 1990: 14).

Así, el propio autor se presenta, a través de sus frases no miméticas, como la persona que ha imaginado la existencia ficticia de su personaje, sin fingir por lo tanto que vaya a narrar una historia verídica. Este tipo de artificio, contrario a la invitación que se realiza en otros textos al receptor para que crea en la veracidad del mundo ficcional que se expone, también puede ser explicado desde un punto de vista pragmático como un tipo particular de acto de habla. Recuérdese, a este respecto, que el autor de una obra narrativa realiza, según Genette (1993: 40-41), dos cosas a la vez: por un lado, emite un acto de habla fingido; por otro, crea una ficción. En el caso de *La insoportable levedad del ser*, o en otros casos similares de metaficción, no se produce un acto de habla fingido del autor (ni del narrador en cuanto emisor de las frases no miméticas), sino un acto de habla no fingido que consiste en crear una ficción y en evidenciar su mecanismo de elaboración. Así pues, los actos de habla del autor/narrador pueden ir encaminados a solicitar que el receptor crea en la veracidad del mundo ficcional que se expone, o, por el contrario, a evidenciar el carácter ficcional del mismo.

En consecuencia, el concepto ampliado de “frases no miméticas del narrador” no solo ha de incluir los juicios u opiniones del narrador, sus sentimientos o emociones, sus actos de fingimiento sobre la realidad de la historia que narra, las frases destinadas a comparar la situación presente con el pasado o las frases organizativas que unen las distintas partes del relato y pretenden guiar al destinatario (algunas de las cuales conllevan actos de fingimiento implícitos o explícitos del autor sobre la existencia real de la historia ficcional que presenta), sino también aquellas frases metaficcionales del narrador destinadas a evidenciar el carácter ficcional del universo que presenta.

Las “frases no miméticas del narrador” pertenecen al *mundo del autor*, ya sea en su faceta lírica (si expresan las emociones del narrador) o argumentativa (si despliegan sus opiniones). Los actos de fingimiento del narrador sobre la realidad de la historia que narra, o las frases metaficcionales, constituyen también argumentos del narrador, destinados a convencernos de la veracidad de la historia o a evidenciar su carácter ficcional. Y las frases destinadas a comparar el presente con el pasado suelen tener una finalidad didáctica, por lo que pueden integrarse también en la faceta argumentativa del *mundo del autor*. Podría parecer más complejo relacionar las frases organizativas, que guían al lector por el relato, con esa faceta argumentativa del *mundo del autor* (puesto que es evidente que no se relacionan con su faceta lírica). Dichas frases no constituyen argumentos independientes del *mundo de los personajes*, sino que se relacionan estrechamente con el mismo, ya que organizan la forma de presentarlo, y ocupan un lugar intermedio entre los juicios del narrador (que pueden ser autónomos con respecto al *mundo de los personajes*) y el universo mimético que presenta. Se trata de frases dirigidas directamente al destinatario con la finalidad de guiarlo en su proceso de lectura, y evidencian la forma que el autor/narrador cree más apropiada para presentar su obra al destinatario/lector. Poseen, por ello, un componente didáctico, lo que permite relacionarlas también con la faceta argumentativa del *mundo del autor*.

A partir de las precisiones realizadas con respecto al narrador heterodiegético de los textos narrativos, podemos tratar de explicar las características de los enunciadores de todos los tipos de textos (bien entendido que contemplamos por el momento los enunciadores de los textos primarios, y no los *enunciadores insertos*). Para ello, conviene establecer, como punto de partida, una clasificación sintética de las principales posibilidades de enunciación:

- 1) el caso del narrador de un relato biográfico o autobiográfico que puede desarrollar a la vez el *mundo del autor* y un *mundo de los personajes* de carácter no ficcional (es decir, regido por un modelo de mundo de tipo I);
- 2) el caso del narrador heterodiegético que puede desarrollar a la vez el *mundo del autor* y un *mundo de los personajes* de carácter ficcional (es decir, regido por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III);
- 3) el caso del enunciador de textos dramáticos que, a través de las acotaciones, puede desarrollar el *mundo del autor* y colabora a desarrollar el *mundo de los personajes* de carácter ficcional (es decir, regido por un modelo de mundo de tipo II o III);

- 4) el caso de los textos líricos o argumentativos en los que se desarrolla básicamente el *mundo del autor*.

En el primer caso, el enunciador no adquiere carácter ficcional al relatar el *mundo de los personajes*, ya que dicho mundo no es ficcional. Sí lo adquiere en los casos 2 y 3, debido precisamente a que se contagia del carácter ficcional del universo que describe. Y tampoco puede considerarse ficcional el enunciador del caso 4, ya que el *mundo del autor* no tiene un carácter ficcional.

Podemos servirnos de la distinción entre frases miméticas y frases no miméticas del narrador, establecida por Martínez Bonati con respecto a los textos narrativos, para explicar sus equivalencias en otros tipos de textos. Como hemos visto, las frases miméticas del narrador, generalmente expresadas en pasado (aunque también pueden ir en presente o en futuro), desarrollan los submundos reales efectivos y los submundos imaginarios de los personajes que forman parte del *mundo de los personajes*, mientras que las frases no miméticas del narrador, enunciadas en presente, despliegan fundamentalmente los submundos imaginarios que constituyen el *mundo del autor*, ya sea en su faceta lírica o argumentativa. Ambos tipos de frases pueden desarrollarse en las autobiografías (caso 1) y en los relatos ficcionales (caso 2).

Por lo que respecta a los textos dramáticos (caso 3), no es frecuente que su enunciador desarrolle las frases no miméticas constituyentes del *mundo del autor*, y, de hecho, en la mayor parte de los casos las acotaciones están formadas por indicaciones que colaboran a desarrollar exclusivamente el *mundo de los personajes*, las cuales son equivalentes a las frases miméticas del narrador de los textos narrativos. La diferencia entre los textos narrativos y los dramáticos, por lo que respecta a las frases miméticas de sus enunciadores (que podríamos denominar, respectivamente, narrador y dramatizador), es que suelen estar más desarrolladas en los primeros, ya que la acción de los mismos se desarrolla fundamentalmente a través de las frases miméticas del narrador, mientras que las frases de los personajes, emitidas a través de sus diálogos, en las que puede haber “actos de habla”, suelen conllevar una parte secundaria de la acción. Y en los textos dramáticos suele ocurrir lo contrario: la acción se desarrolla fundamentalmente a través de las frases de los personajes, emitidas en las réplicas, las cuales constituyen en muchas ocasiones “actos de habla”, es decir, auténticas acciones que los personajes realizan mediante el lenguaje, mientras que las frases miméticas del dramatizador, enunciadas en las acotaciones, suelen tener un peso secundario en el desarrollo de la acción dramática (recuérdese que las obras dramáticas clásicas apenas tenían acotaciones, o carecían de las mismas). Tanto los textos narrativos como los dramáticos pueden presentar frases miméticas del

enunciador y frases de los personajes, pero los textos narrativos tienden a desarrollar en mayor medida las primeras, y los textos dramáticos a desplegar fundamentalmente las segundas. Y si en los textos narrativos es frecuente, además, que figuren las frases no miméticas del narrador, no es tan habitual que este tipo de frases aparezcan en las obras dramáticas.

Esto es debido, fundamentalmente, a que las posibles indicaciones destinadas a desarrollar el *mundo del autor* se perderían en la representación convencional. En efecto, las acotaciones lingüísticas del texto dramático escrito experimentan un proceso de “traducción intersemiótica” (Jakobson, 1975: 69) o “transducción” (Doležel, 1986) en la representación, de manera que el código lingüístico es reemplazado por otros códigos de tipo visual o auditivo. Obviamente, la traducción intersemiótica es factible con respecto a las indicaciones de las acotaciones destinadas a desarrollar el *mundo de los personajes*, pero no en las que constituyeran el *mundo del autor*. En cualquier caso, teniendo en cuenta la distinción entre el “texto dramático” y el “texto teatral” (Aguiar, 1990: 604), a los que Bobes Naves denomina respectivamente “texto escrito” y “representación” (Bobes, 1987: 18), es necesario considerar la eventualidad de que a través de las acotaciones se pueda desarrollar el *mundo del autor*, mediante frases no miméticas del dramatizador, al menos en el texto escrito, y no hay que olvidar la existencia de obras dramáticas que no están destinadas a la representación, sino a la lectura. Y siempre cabría la posibilidad de hacer patente el contenido del *mundo del autor* incluso en la representación, por medio de algún artificio destinado a ello, como una voz en *off*.

Por otra parte, y aunque en el caso 3 solo se contemplan los textos dramáticos ficcionales, por ser lo más frecuentes, cabría también la posibilidad de crear textos dramáticos regidos por un modelo de mundo de tipo I. Tales textos representarían escenas ocurridas en la vida real susceptibles de ser llevadas al teatro. No me refiero a textos dramáticos basados en acontecimientos reales pero con eventos o personajes ficcionales, los cuales despliegan un *mundo de los personajes* similar al de la denominada “novela histórica”; esos textos, al presentar elementos ficcionales que se suman a los eventos históricos, se regirían en su conjunto, en conformidad con la ley de máximos semánticos establecida por la teoría de los mundos posibles, por un modelo de mundo de lo ficcional verosímil o de lo ficcional no verosímil. Me refiero a la posibilidad de crear textos dramáticos que reprodujeran los sucesos tal y como sucedieron en la realidad, sin añadir acontecimientos ni personajes ficcionales. Por ejemplo, cabe imaginar la posibilidad de que un autor que quisiera exponer una parte de su biografía, en lugar de crear un relato autobiográfico convencional, optara por construir un texto dramático en el que él mismo

figurara como personaje principal. Y un texto dramático de ese tipo incluso podría ser representado. Aunque esta posibilidad pueda parecer remota, por no ajustarse a la práctica convencional, la experiencia demuestra que las novedades artísticas o literarias suelen ser asimiladas sin dificultad por los destinatarios. De hecho, los textos autobiográficos pueden ser trasladados al cine, como ha mostrado Nani Moretti con su película *Caro diario* (1993), de la cual él mismo es el director y el actor protagonista. Al constituir el diario una modalidad eminentemente lingüística, no hay ninguna dificultad para imaginar a un autor escribiendo cada noche las experiencias del día, pero, aparentemente, resultaba más problemático suponer que tales experiencias pudieran ser no solo escritas, sino también filmadas. La película *Caro diario* evidencia que esa posibilidad es perfectamente factible (aunque, lógicamente, las experiencias autobiográficas no sean filmadas al término de cada día, sino una vez concluido el diario que sirve como guion a la película). Por ello, nada impide imaginar que las vivencias autobiográficas puedan ser trasladadas también al teatro, género que guarda evidentes relaciones con el cine. Pues bien, el enunciador de un texto dramático semejante tampoco tendría un carácter ficcional, por no serlo el enunciado.

Y en cuanto al caso 4, el de los textos líricos o argumentativos en los que se desarrollan básicamente los submundos imaginarios que constituyen el *mundo del autor*, cabe precisar que presentan casi exclusivamente un tipo de frases que serían las equivalentes a las frases no miméticas de los textos narrativos. En efecto, no hay mucha diferencia entre las opiniones expresadas por el narrador de un texto narrativo a través de sus frases no miméticas y las que emite el enunciador de un texto argumentativo, por lo que ambas son correlativas. En el caso de los textos líricos, las frases del enunciador no suelen tener una naturaleza argumentativa, sino emocional, pero también son equivalentes a las frases no miméticas de los textos narrativos, pues, en conformidad con la ampliación que hemos propuesto de las mismas, dichas frases no solo incluyen los juicios argumentativos del narrador, sino también la expresión de sus sentimientos.

Desde este punto de vista, podemos precisar que los textos narrativos tienden a desarrollar las frases miméticas del narrador y las frases de los personajes, y que pueden incluir también frases no miméticas del narrador; que los textos dramáticos son más proclives a desarrollar las frases de los personajes (presentes en las réplicas) que las frases miméticas del dramatizador (las cuales figuran en las acotaciones), y que no suelen desplegar, aunque podrían hacerlo en las acotaciones, las frases no miméticas del dramatizador, y que los textos líricos y los argumentativos expresan un tipo de frases de carácter emocional o persuasivo que resultan equivalentes a las

frases no miméticas del narrador de los textos narrativos. A través de las frases no miméticas, se desarrolla fundamentalmente el *mundo del autor*, y, a través de las frases miméticas y de las frases de los personajes, se despliega el *mundo de los personajes*.

Por lo tanto, podemos extender la distinción de Francisco Martínez Bonati entre *frases miméticas del narrador*, *frases no miméticas del narrador* y *frases de los personajes* a la generalidad de las obras literarias, sustituyendo el término *narrador*, propio de un tipo de texto literario concreto, por el más general de *enunciador*, aplicable a cualquier tipo de texto. Consideraríamos entonces la existencia de tres tipos de frases básicas en el sistema genérico de la literatura: las *frases no miméticas del enunciador*, las *frases miméticas del enunciador* y las *frases de los personajes*.

No obstante, y debido a que la expresión “frases no miméticas del enunciador” supone una forma de definición que indica lo que dichas frases no son, podría ser sustituida por otra más simple que no incluyera una negación, como *frases del enunciador*, entendiendo por tales las frases que despliegan exclusivamente el mundo del autor, y que, por lo tanto, no son miméticas, en oposición a las *frases miméticas del enunciador*, que se caracterizan precisamente por su carácter mimético. Las *frases del enunciador* sirven para desplegar contenidos de tipo lírico o argumentativo, e integran además todos los tipos de frases no miméticas del narrador contempladas anteriormente (las opiniones o sentimientos del narrador, sus actos de fingimiento sobre la realidad de la historia que narra, las frases destinadas a comparar la situación presente con el pasado, las frases organizativas y las metaficcionales), así como, eventualmente, las frases equivalentes a estas del dramatizador. El sistema literario quedaría entonces configurado por la posibilidad de desplegar las *frases del enunciador*, las *frases miméticas del enunciador* y las *frases de los personajes*.

Estas categorías se pueden relacionar con las tres posibilidades genéricas establecidas por Platón: o habla el poeta, o hablan los personajes o hablan a la vez el poeta y los personajes. En la época de Platón no se concebía la distinción entre el propio *poeta* como autor empírico y el *enunciador* intratextual que enuncia las frases en el interior del texto, y ambas categorías se fundían en el término *poeta*, pero hoy podemos considerar que el enunciador es la categoría intratextual que representa al autor dentro del texto. Teniendo en cuenta esa relación entre el autor empírico y el enunciador intratextual, podemos establecer que el “habla del poeta” de Platón corresponde tanto a las *frases del enunciador* como a las *frases miméticas del enunciador*, y que el “habla de los personajes” equivale a las *frases de los personajes*. El “habla del poeta” puede limitarse a exponer las *frases del enunciador*, como ocurre en los textos líricos o argumentativos, las *frases miméticas del enunciador*, como sucede en los textos narrativos en los que solo habla el narrador sin ceder la palabra a sus

personajes, o ambas a la vez, como es propio de los relatos en los que el narrador no solo cuenta la historia, sino que expresa además sus sentimientos u opiniones. El “habla de los personajes” se da en las obras que están compuestas exclusivamente por los parlamentos de los personajes, como las obras dramáticas sin acotaciones u otras obras formadas exclusivamente por diálogos de los personajes. Y la forma mixta, en la que “hablan a la vez el poeta y los personajes”, admite dos posibilidades:

1. Textos que contienen a la vez *frases del enunciador*, *frases miméticas del enunciador* y *frases de los personajes*: esta posibilidad se realiza en los textos narrativos en los que el narrador despliega sus opiniones o sentimientos y cuenta una historia cediendo en ocasiones la palabra a sus personajes, o en supuestos textos dramáticos que no solo desarrollaran las frases de los personajes, sino que incluyeran además en las acotaciones los sentimientos u opiniones del enunciador/dramatizador y algunas acciones de los personajes.
2. Textos que contienen a la vez *frases del enunciador* y *frases de los personajes*: esta posibilidad se daría, por ejemplo, en las obras dramáticas que no solo desarrollaran las frases de los personajes, sino que incluyeran además en las acotaciones los sentimientos u opiniones del enunciador/dramatizador (sin describir en ellas las acciones de los personajes).

Asimismo, las *frases del enunciador*, las *frases miméticas del enunciador* y las *frases de los personajes* se pueden relacionar con las categorías del modelo textual propuesto (el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*): las *frases del enunciador* despliegan el *mundo del autor*, ya sea en su vertiente lírica o argumentativa; y las *frases miméticas del enunciador* y las *frases de los personajes* desarrollan el *mundo de los personajes*, ya sea en obras narrativas o dramáticas, pues tanto los relatos como los dramas pueden incluir ambos tipos de frases, si bien, como hemos visto, se puede decir que, de manera general, los primeros son proclives a desarrollar en mayor medida las *frases miméticas del enunciador* (convertido en narrador) y en menor medida las *frases de los personajes*, y los segundos tienden a desplegar en mayor medida las *frases de los personajes* y en menor medida las *frases miméticas del enunciador* (presentes en las acotaciones).

Por lo demás, las *frases del enunciador* en los textos líricos, argumentativos, narrativos o dramáticos, que desarrollan los submundos imaginarios constituyentes del *mundo del autor*, pueden exponer ideas o sentimientos verdaderos (si corresponden realmente a lo que piensa o siente el autor empírico) o fingidos (si no corresponden a lo que piensa o siente el autor). En uno u otro caso, tales ideas o sentimientos

forman parte del *mundo del autor*, ya sea como pertenecientes a los submundos imaginarios en los que se sitúan los elementos correspondientes a lo que el autor piensa, imagina, desea o siente en la realidad (submundos creído, imaginado, deseado, sentido...), o a su submundo fingido o imaginado (en el que se incluyen los elementos que el autor finge o imagina creer o sentir).

A este respecto, es imprescindible considerar que la literatura permite diversos grados de fingimiento, que pueden perseguir la simple intención de engañar a los destinatarios o la más compleja de deleitarlos, enseñarlos o sorprenderlos a través de una invención ingeniosa. Como hemos visto, el término *fingir* tiene varias acepciones en los diccionarios, e incluye desde la simple mentira hasta el hecho de simular o aparentar sin pretensiones propiamente engañosas. Y ambos aspectos pueden trasladarse a la literatura, pues los autores literarios pueden mentir en sus obras, con la finalidad de engañar a sus receptores, o fingir sentimientos con otra finalidad muy distinta, destinada a lograr determinados efectos estéticos o artísticos (sin que en ocasiones sea fácil determinar ante cuál de esas dos posibilidades nos encontramos).

Así, el autor/enunciador de una autobiografía o de una ficción heterodiegética, o un ensayista, pueden mentir al desarrollar el *mundo del autor*, exponiendo creencias o sentimientos falsos con el propósito de ofrecer determinada imagen de sí mismos. En estos casos, si los lectores llegaran a saber que lo enunciado por el autor/enunciador no se corresponde con lo que verdaderamente cree o siente, podrían interpretar sus palabras como una mentira destinada a engañarles, cuestionando la ética de su comportamiento.

Pero, en otras ocasiones, el autor/enunciador no finge con el propósito de ofrecer una imagen falsa de sí mismo ni para engañar a los receptores, sino con una finalidad estética o artística, por lo que su acción no puede considerarse propiamente una “mentira”, ni puede cuestionarse su eticidad.

Este tipo de fingimiento sin pretensiones engañosas puede afectar, como hemos visto hasta el momento, al *mundo del autor*; es lo que ocurriría, por ejemplo, si un poeta finge o imagina que está enamorado para escribir un poema de amor. Pero dicho tipo de fingimiento también puede extenderse al *mundo de los personajes*, creando un tipo de textos más complejos. Así, el autor/narrador de determinados textos narrativos puede pintarse a sí mismo protagonizando vivencias imaginadas o fingidas, sorprendentes o extraordinarias, sin pretender engañar a sus destinatarios (los cuales podrían percibir el carácter fingido o imaginado de la invención), sino con el propósito de propiciar la admiración, el deleite o la enseñanza de los mismos.

Ese tipo de fingimiento que no persigue propiamente engañar a los destinatarios, sino crear determinados efectos estéticos, es diferente de la simple mentira,

y podríamos denominarlo “fingimiento literario”. Por medio del mismo se ofrece una imagen distorsionada del autor, pues se le atribuyen ideas o sentimientos que no posee (relacionadas con el *mundo del autor*), o se le adjudican vivencias que no ha experimentado (vinculadas al *mundo de los personajes*). Por ello, el “fingimiento literario” siempre implica, de una u otra forma, al autor, y eso le distingue del simple hecho de crear ficciones, las cuales desarrollan un *mundo de los personajes* independiente del autor. Dedicamos el siguiente apartado a la explicación de este tipo de “fingimiento literario” en el que está implicado el autor.

3. POSIBILIDADES DE “FINGIMIENTO LITERARIO”

El que hemos denominado “fingimiento literario”, diferente a la simple mentira enunciada con ánimo de engañar, implica una visión fingida o distorsionada del propio autor, pero eso no determina que haya de desarrollarse exclusivamente a través del *mundo del autor*. En efecto, el “fingimiento literario” puede relacionarse con el desarrollo del *mundo del autor*, del *mundo de los personajes* o de ambos a la vez. Así, el “fingimiento literario” se relaciona con el *mundo del autor* cuando consiste en la expresión de algo imaginado, deseado o ensoñado por el autor. En estos casos, pueden desplegarse los submundos fingido, deseado o imaginado del *mundo del autor*, sin que en ocasiones resulte fácil establecer los límites entre lo que se finge, lo que se desea y lo que se imagina; por ejemplo, un poeta que no esté realmente enamorado puede expresar sentimientos amorosos en un poema, sin que sea posible determinar si simplemente finge para tener una excusa con la que escribir el texto (lo que se relacionaría con la expresión del submundo fingido) o si realmente desearía sentir lo que expresa (en cuyo caso estaríamos ante la plasmación de un submundo deseado). En uno u otro caso, este tipo de “fingimiento literario” puede relacionarse con el *mundo del autor*.

Pero el “fingimiento literario” también puede afectar al *mundo de los personajes*, ya que los autores pueden fingir que sienten algo por determinadas personas empíricamente existentes o por personajes ficcionales de su invención, o incluso que protagonizan sucesos que no han tenido lugar en la realidad, ya sea de forma solitaria, o acompañados por personas reales o por personajes ficticios. Cuando el “fingimiento literario” afecta al *mundo de los personajes*, nos encontramos con un mecanismo más complejo que el de crear una ficción. Mientras que crear una ficción consiste en desarrollar un *mundo de los personajes* independiente del propio autor, el tipo de “fingimiento literario” al que nos referimos conlleva la creación de un *mundo de los personajes* ficcional en el que se integra el propio autor, con la consiguiente ruptura de la lógica ficcional, o *metalepsis* (Genette, 2006), ya que una persona empíricamente existente, como es el propio autor, se incluye de forma imposible en un universo ficcional.

Podemos distinguir las siguientes posibilidades básicas de “fingimiento literario” (aunque podrían entremezclarse y darse de forma conjunta): el autor/enunciador puede fingir

- a) sin incluir en su invención a otras personas o personajes:
 - a. 1: exponiendo sentimientos o deseos fingidos (*mundo del autor*);
 - a. 2: fingiendo haber protagonizado sucesos que en realidad no ha vivido (*mundo de los personajes*);
 - a. 3: haciendo las dos cosas a la vez (*mundo del autor y mundo de los personajes*).
- b) incluyendo en su invención a otras personas realmente existentes:
 - b. 1: fingiendo sentir algo con respecto a otra u otras personas existentes (*mundo del autor*);
 - b. 2: fingiendo haber protagonizado sucesos que en realidad no ha vivido junto a otra u otras personas existentes (*mundo de los personajes*);
 - b. 3: haciendo las dos cosas a la vez (*mundo del autor y mundo de los personajes*).
- c) incluyendo en su invención a personajes ficcionales:
 - c. 1: fingiendo sentir algo con respecto a uno o varios personajes ficcionales (*mundo del autor y mundo de los personajes*);
 - c. 2: protagonizando sucesos junto a uno o varios personajes ficcionales (*mundo de los personajes*);
 - c. 3: haciendo las dos cosas a la vez (*mundo del autor y mundo de los personajes*).

La primera posibilidad de “fingimiento literario” (a) se produce cuando el autor/enunciador finge sin incluir en su invención a otras personas o personajes.

Si el enunciador se limita a exponer sentimientos o deseos fingidos (a. 1), estaríamos ante el desarrollo de su submundo fingido o de su submundo deseado (sin que en ocasiones sea fácil la asignación a uno u otro tipo de submundo) del *mundo del autor*, por lo que el enunciador y el texto no tendrían un carácter ficcional, ya que no se llega a desarrollar el *mundo de los personajes*. Naturalmente, los receptores podrían tomar erróneamente como verdaderos los sentimientos o deseos expuestos, si no hay indicios textuales o paratextuales que permitan suponer que se trata de un fingimiento.

Si el enunciador finge haber protagonizado acontecimientos que en realidad no ha experimentado (a. 2), nos encontraríamos ante una situación más compleja, ya que se desarrollaría un submundo real efectivo de carácter ficcional en el que se incluirían esos acontecimientos; es decir, se plasmaría un *mundo de los personajes* en el que el autor se incluiría como único personaje ficcional. Se trataría, por lo tanto, de crear un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III, pero haciendo que el personaje que lo habita fuera una persona realmente existente, el propio autor, en un intento de asimilar la realidad del universo del autor

y la del *mundo de los personajes* ficcional en el que se incluye. Recuérdese al respecto que, en conformidad con la teoría de los mundos posibles, el submundo real efectivo de cada personaje está constituido por los *seres* en él valorados como existentes o como no existentes y por todos los *estados, procesos y acciones* en él valorados como verdaderos o como falsos (Albaladejo, 1986: 70-71). Pues bien, se produciría una disociación entre la naturaleza del *ser* real que puebla el mundo de los personajes, el autor, cuyo universo se rige por un modelo de mundo de tipo I, y los *estados, procesos y acciones* ficcionales que experimenta, que se regirían por un modelo de mundo de tipo II o III, lo que implica necesariamente una subversión de la lógica ficcional, ya que no es lógicamente posible que el autor empírico protagonice historias ficticias. En conformidad con la ley de máximos semánticos, el conjunto de la obra pertenecería al máximo nivel semántico alcanzado. En el caso de que el *mundo de los personajes* perteneciera al tipo II de modelo de mundo, los receptores podrían tomar como verdaderos, en ausencia de indicios textuales o paratextuales que indicara lo contrario, los acontecimientos descritos, y esa posibilidad quedaría descartada si el *mundo de los personajes* se rigiera por un modelo de mundo de tipo III.

Y en el supuesto de que el autor/enunciador exponga sentimientos o deseos fingidos y además finja haber protagonizado sucesos que en realidad no ha vivido (*a. 3*), estaríamos ante el desarrollo conjunto del *mundo del autor* y de un *mundo de los personajes* ficcional en el que se incluiría el propio autor.

La segunda posibilidad de "fingimiento literario" (*b*) se produce cuando el autor/enunciador incluye en su invención a una o más personas realmente existentes.

El supuesto *b. 1* se daría si el autor fingiera sentir algo (odio, amor, deseo, afecto, ira...) con respecto a una o más personas empíricas que formen parte de su mismo universo real, pero sin exponer ningún acontecimiento relacionado con ellas, es decir, sin desarrollar el submundo real efectivo de esas personas, ni, en consecuencia, el *mundo de los personajes*, por lo que consistiría en el desarrollo del submundo fingido del *mundo del autor*, que no tendría un carácter ficcional. En este caso, que es cercano al *a. 1* (con la salvedad de que ahora se especifica la persona o personas realmente existentes que son objeto de los fingidos sentimientos del autor), también cabría la posibilidad de que los receptores entendieran erróneamente este tipo de "fingimiento literario" como algo real, si no hay indicios textuales o paratextuales que pudieran indicar lo contrario.

El caso *b. 2* se produciría si el autor/enunciador fingiera haber protagonizado sucesos que en realidad no ha vivido junto a otra u otras personas existentes, entendiéndose por tales a las personas empíricas que compartan su mismo universo real

y en sus mismas coordenadas espacio-temporales¹. Estaríamos ante un supuesto similar al *a.2*, aunque el autor ya no sería el único personaje empíricamente existente que se incluiría en el *mundo de los personajes* ficcional, sino que se integrarían además en dicho mundo otras personas empíricas, de manera que habría más *seres* reales que experimentarían *estados, procesos o acciones* ficcionales, con la consiguiente ruptura de la lógica ficcional. Si el *mundo de los personajes* pertenece al tipo II de modelo de mundo, el lector podría interpretar erróneamente los sucesos relacionados como verdaderos, debido a que las personas que pueblan ese mundo ficcional serían reales, pero esa posibilidad quedaría excluida si el *mundo de los personajes* se rige por un modelo de mundo de tipo III. Así, si un poeta fingiera estar enamorado de una dama existente, es posible que sus destinatarios lo tomaran como algo real, a no ser que haya indicios textuales o paratextuales que delaten el carácter fingido de la invención. No obstante, en los casos comentados de “fingimiento literario” en los que personas reales experimentan sucesos ficticios (*a. 2* y *b. 2*) integrados en un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo II, la finalidad del autor no suele ser tanto la de engañar a sus receptores como la de sorprenderlos, enseñarlos o deleitarlos con una invención estética o de carácter humorístico o ingenioso. En este sentido, existe una diferencia entre las posibilidades comentadas de “fingimiento literario” y el hecho de mentir en un relato autobiográfico. El designio básico de las autobiografías es el de presentar las cosas tal y como sucedieron en la realidad, y, aunque se puedan deslizar en ellas una o más falsedades, la intención del autor es la de que se tome el conjunto de lo narrado por verdadero. Sin embargo, el propósito del autor puede ser muy distinto cuando pone en juego las mencionadas posibilidades de “fingimiento literario”, y no consistiría en que el conjunto de lo manifestado se tuviera por verdadero, sino en que causara la admiración, la enseñanza o el deleite del lector, o, al menos, del lector ideal o “lector modelo” (Eco, 1981) que tuviera en mente al escribir la obra, capaz de comprender su artificio.

Y en el supuesto de que el autor/enunciador finja sentir algo con respecto a otra u otras personas existentes, y finja además que ha protagonizado junto a ellas sucesos que en realidad no ha vivido (*b. 3*), se desarrollarían de forma conjunta el *mundo del autor* y un *mundo de los personajes* ficcional en el que el propio autor se integraría.

La tercera posibilidad de “fingimiento literario” (*c*) se produce cuando el autor/enunciador incluye en su invención a uno o más personajes ficcionales.

1 En el caso de que un autor fingiera vivir alguna experiencia junto a una persona real de otra época histórica, ambos adquirirían un carácter ficcional, por lo que cabría integrar dicha posibilidad en el apartado *c*).

El supuesto *c. 1* se produce cuando el autor finge sentir algo (odio, amor, deseo, afecto, ira...) con respecto a uno o varios personajes ficcionales, aunque sin describir ningún acontecimiento relacionado con los mismos, es decir, limitándose a indicar la existencia de un *ser* ficcional, pero sin desarrollar sus *estados, procesos y acciones*. A diferencia de lo que ocurría en el supuesto *b. 1* (que se produce cuando el autor/enunciador finge sentir algo con respecto a otra u otras personas realmente existentes), el simple hecho de que el autor manifieste sentir algo por un personaje ficticio implica la creación de un *mundo de los personajes* ficcional. Mientras que expresar un sentimiento (aunque sea fingido) hacia una persona real no implica la creación de un *mundo de los personajes* ficcional, ya que dicha persona pertenece al mismo universo que el autor, manifestar cualquier tipo de sentimiento hacia un personaje ficcional exige la creación previa de un *mundo de los personajes* ficticio (regido por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III) en el que dicho personaje se integra. Así, el poeta que finge estar enamorado de una dama de su invención ha de crear previamente el *mundo de los personajes* en el que dicha dama se incluye, por lo que el texto desplegaría a la vez el submundo fingido del *mundo del autor* y un *mundo de los personajes* ficcional. Hay que advertir, a este respecto, que es frecuente que las damas de los poetas reciban en los poemas nombres simbólicos (práctica habitual, por ejemplo, en la poesía barroca española), pero ese procedimiento no implica necesariamente la creación de un personaje ficcional, ya que el nombre en cuestión puede estar en representación del de una mujer real que se quiere ocultar. Para que haya una auténtica invención de un personaje ficcional, ha de desarrollarse necesariamente, aunque sea de manera mínima, el *mundo de los personajes* regido por un modelo del tipo II o del tipo III en el que tal personaje se inscriba. En el caso que nos ocupa, el autor se limitaría a indicar la existencia de la dama ficcional, es decir, de un *ser* valorado como existente, incluso sin exponer los *estados, procesos y acciones* protagonizados por la misma. No obstante, la simple mención del nombre o de la existencia de la dama podría producir ambigüedad, tal vez deseada por el autor, con respecto a su existencia real o ficcional, mientras que la indicación de los *estados, procesos y acciones* ficticios protagonizados por la misma delataría en mayor medida su naturaleza ficcional.

El supuesto *c. 2* se da cuando el autor/enunciador finge protagonizar sucesos junto a uno o varios personajes ficcionales, y elimina la ambigüedad a la que nos acabamos de referir. En este caso, no solo se menciona la existencia de uno o varios *seres* ficcionales, sino que también se relatan sus *estados, procesos y acciones*, pertenecientes todos ellos a los submundos reales efectivos de los personajes. Pero ya no se trata solo, como en los casos *a. 2* y *b. 2*, de que un personaje real, en solitario o junto a otros personajes reales, protagonice acciones ficcionales, sino de que el autor entra

en contacto directamente con los personajes ficcionales de su invención, pudiendo protagonizar junto a ellos sucesos ficticios. En este caso, el autor, como *ser* real, se integra en un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III, poblados por otros *seres* ficticios que pueden experimentar junto al autor una serie de *estados*, *procesos* y *acciones* de carácter ficcional, lo que implica una ruptura de la lógica ficcional, ya que una persona realmente existente, el autor, se pone en contacto con el mundo ficcional de los personajes. El carácter ficticio de los *seres* que, junto al autor, pueblan ese *mundo de los personajes*, excluye ahora que los receptores puedan tomar por verdaderos los sucesos descritos (a no ser que el autor pretenda mantener la ambigüedad y no deje claramente de manifiesto el carácter ficticio de los personajes, de manera que puedan confundirse con personas realmente existentes). Pero cuando la naturaleza ficcional de los personajes es manifiesta, se produce un mayor grado de certidumbre por parte de los receptores, que pueden percibir el carácter ficticio de lo narrado aunque el *mundo de los personajes* se rija por un modelo de mundo de tipo II.

Y si el autor/enunciador fingiera sentir algo con respecto a uno o más personajes ficcionales, y que ha protagonizado determinados sucesos junto a ellos (c. 3), se desarrollarían de forma conjunta el *mundo del autor* y un *mundo de los personajes* ficcional en el que el propio autor se integraría, con la consiguiente ruptura de la lógica ficcional.

En suma, podemos establecer una primera distinción entre el hecho de crear ficciones, consistente en desarrollar un *mundo de los personajes* de carácter ficcional e independiente del autor, y el hecho de fingir, que puede afectar al *mundo del autor* o implicar a un *mundo de los personajes* con el que se relaciona el propio autor. Y con respecto al hecho de fingir, es posible diferenciar la mentira enunciada en un texto literario del “fingimiento literario”. La mentira con pretensiones engañosas puede producirse al desplegar el *mundo del autor* en los textos líricos, en los textos argumentativos o en los textos narrativos que contienen frases no miméticas del narrador, pero también puede incumbir al *mundo de los personajes* si se narran falsamente los hechos en los relatos biográficos. Es de advertir que la mentira destinada a engañar no tiene una naturaleza ficcional (ya que no son ficticios ni el *mundo de los personajes* de los relatos biográficos ni el *mundo del autor*). Y el “fingimiento literario” puede afectar solamente al *mundo del autor*, cuando se despliega el submundo imaginado o el submundo fingido *del mundo del autor* (en cuyo caso no es ficcional), o puede implicar también al *mundo de los personajes*, en los casos en los que el autor crea un mundo ficcional en el que el mismo se integra de manera imposible como personaje.

Existen, por lo tanto, diversos grados de “fingimiento literario” susceptibles de ser explotados por los autores, y estos pueden exponer sentimientos, pensamientos o deseos fingidos pertenecientes al *mundo del autor*, desarrollar un *mundo de los personajes* poblado por seres reales que protagonizan acontecimientos ficticios, o desplegar un *mundo de los personajes* habitado por personajes ficcionales (cuyas acciones, lógicamente, también serían ficticias) en el que se incluye el propio autor, con la consiguiente ruptura de la lógica ficcional. En los casos de “fingimiento literario” en los que se desarrolla el *mundo del autor*, o en aquellos otros en los que se despliega un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo II y poblado por seres empíricamente existentes, y si no hay indicios textuales o paratextuales que indiquen lo contrario, los receptores pueden tomar erróneamente por real lo que se describe o realizar una interpretación correcta del texto si perciben su carácter fingido. La posibilidad de interpretar erróneamente el texto queda descartada si el *mundo de los personajes* se rige por un modelo de mundo de tipo III, aunque los seres que lo pueblan sean reales, o si se rige por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III y los seres que lo habitan (además del autor) son ficticios. Por ello, y dependiendo de la posibilidad de “fingimiento literario” que elijan, los autores pueden esperar que los receptores perciban en mayor o menor grado el carácter fingido de su invención. Los creadores literarios también pueden optar por mantener la ambigüedad con respecto a las posibilidades relacionadas con el “fingimiento literario”, de manera que no se pueda deducir el tipo concreto de fingimiento que se emplea.

Por lo demás, algunas de las posibilidades asociadas al “fingimiento literario” del autor/enunciador conllevan una subversión de la lógica ficcional, o *metalepsis*, consistente en el intento de asimilación de distintos niveles ficcionales. Volveremos a tratar este asunto en la parte final de nuestro trabajo.

4. *AUTOR INSERTO, TEXTO INSERTO Y ENUNCIADOR INSERTO.*

LITERATURA FICCIONAL Y NO FICCIONAL

El modelo textual de los géneros literarios propuesto contempla la posibilidad de que, en el interior del *mundo de los personajes* del texto primario, un personaje se convierta en *autor inserto* al crear un nuevo *texto inserto*, en cuyo interior se sitúa el *enunciador inserto*, instancia comunicativa encargada de emitir el enunciado. Asimismo, cabe la posibilidad de que sean varios personajes los que se encarguen de crear conjuntamente el *texto inserto*, o de que varios personajes creen varios *textos insertos*.

Como explicamos en su momento, los personajes pueden crear nuevos textos que ocupen una pequeña parte del texto primario, o bien pueden crear nuevos textos que ocupen la totalidad del mismo.

El *mundo de los personajes* del texto primario al que pertenece el *autor inserto* puede estar configurado en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, de tipo II o de tipo III. O dicho de otra manera, el *autor inserto* puede ser una persona real o un personaje ficcional. Esta segunda posibilidad es la más frecuente, pero el modelo textual de los géneros literarios que proponemos debe dar cuenta no solo de las posibilidades habituales o de las ya realizadas, sino también de todas las posibles o imaginables. Y, en este sentido, cabe imaginar la eventualidad de crear un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo del tipo I, y de que uno de sus protagonistas componga después un nuevo *texto inserto*. En este caso, podrían darse dos posibilidades: o que la persona empírica hubiera creado realmente el texto que se incorpora como *texto inserto*, o que no fuera su autor (correspondiendo la verdadera autoría al autor empírico, o incluso a una tercera persona). El primer caso reflejaría lo ocurrido en la realidad, mientras que el segundo la falsearía, por lo que se trataría de una atribución apócrifa, que podría deberse a diversos motivos (como la necesidad de encubrir al verdadero autor, o el propósito de revestir al texto de la autoridad de la que goza la persona a la que se le atribuye). En ambos casos, el *mundo de los personajes* del texto primario se regiría por un modelo de mundo de tipo I, si bien en el segundo caso se presentaría falsamente una parte de la realidad, sin llegar por eso a constituir un universo propiamente ficcional.

El *texto inserto* creado por un *autor inserto* que es una persona empíricamente existente puede ser, a su vez, de varios tipos. Puede tratarse de un texto que desarrolle el *mundo del autor*, que despliegue un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo I, de tipo II o de tipo III, o el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes* simultáneamente. Así, la persona empírica que actúa como *autor inserto* puede crear un texto lírico, un ensayo, un relato biográfico o autobiográfico, un relato ficcional (verosímil o no verosímil) o incluso un texto dramático (que podría corresponder a un modelo de mundo de tipo I, de tipo II o de tipo III). Resulta difícil ejemplificar algunas de estas posibilidades con textos existentes, pero cabe al menos imaginarlas, puesto que podrían llegar a producirse. Así, si ya es infrecuente que una persona real actúe como *autor inserto*, más difícil aún resulta imaginar que dicha persona pueda crear un texto dramático que represente hechos reales, es decir, que corresponda a un modelo de mundo de tipo I. Ya hemos comentado la dificultad de imaginar un texto dramático construido en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, y más complejo aún resulta suponer que dicho texto fuera creado por un *autor inserto* perteneciente al mundo real. En este sentido, nuestro modelo textual de los géneros literarios no solo sirve para explicar la naturaleza de los textos realmente existentes, sino que permite, además, predecir la posible realización futura de algunos tipos de textos, incorporando una faceta teórico-literaria de tipo proyectivo.

Por lo tanto, cabe la posibilidad de que el *mundo de los personajes* del que forma parte el *autor inserto* esté configurado en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, y que el *texto inserto* por él creado se rija por un modelo de mundo de tipo I, de tipo II o de tipo III. En los dos últimos casos, aunque los textos insertos fueran ficcionales, su autor y el texto primario no lo serían, de forma que el receptor entendería que en la obra se representa una persona empíricamente existente, perteneciente al mundo real y creadora de un texto ficcional.

El *autor inserto* puede ser también un personaje ficcional, constituyente de un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III. En estos casos, la propia naturaleza ficcional del personaje determina el carácter ficcional del *texto inserto* que crea, sea cual sea su naturaleza. El *texto inserto* puede desarrollar el *mundo del autor inserto*, un *mundo de los personajes inserto* constituido en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, de tipo II o de tipo III, o ambas clases de mundos a la vez. Así, el personaje ficcional puede crear un texto lírico, un ensayo, un relato biográfico o autobiográfico, un relato ficcional (verosímil o no verosímil) o un texto dramático (que podría corresponder a un modelo de mundo de tipo I, de tipo II o de tipo III). Algunas de estas posibilidades ya las hemos comentado. Las baladas, o las cantigas galaico-portuguesas, ejemplificarían la primera posibilidad, así

como las églogas, si bien en estos casos la autoría del texto es plural, ya que intervienen varios personajes en su elaboración. El personaje ficcional puede también crear un texto ensayístico-argumentativo, o bien pueden encargarse varios personajes de construirlo conjuntamente, como ocurre en los diálogos. Si el personaje ficcional crea un relato biográfico (es decir, constituido en conformidad con un modelo de mundo de tipo I), se trataría de una narración homodiegética, y, si él mismo fuera el protagonista, de una narración autodiegética. De hecho, son frecuentes los casos en los que un personaje perteneciente a un *mundo de los personajes* ficcional verosímil o ficcional no verosímil crea una narración homodiegética o autodiegética. En estos casos, el texto en su conjunto es ficcional, por serlo el propio personaje protagonista, y el receptor entendería que en la obra se representa un personaje ficcional que crea un texto de tipo I en el que narra la historia verdadera de su vida.

El personaje ficcional también puede crear una narración heterodiegética ficcional constituida en conformidad con un modelo de mundo de tipo II o de tipo III (de manera que él mismo la percibiría, respectivamente, como una ficción verosímil o como una ficción inverosímil). En estos casos, el receptor entendería que en la obra se representa un personaje ficcional (verosímil o no verosímil) que no cuenta su propia vida, sino que crea un texto ficcional de tipo II o III.

Más compleja en apariencia podría parecer la posibilidad de que un personaje perteneciente a un *mundo de los personajes* configurado en conformidad con un modelo de mundo de tipo III, pudiera crear una narración heterodiegética basada en un modelo de mundo de tipo I o de tipo II, es decir, correspondiente a un nivel semántico inferior al suyo. Sin embargo, es perfectamente factible. Así, es posible imaginar, por ejemplo, que un ángel, o un ser sobrenatural o fantástico, cuente los acontecimientos de la vida de una persona empíricamente existente, tal y como realmente sucedieron; y también es posible suponer que el mismo personaje describiera los acontecimientos de un universo ficcional verosímil. La cuestión es que, para desarrollar un relato cuyo *mundo de los personajes* se rige por un modelo de mundo de tipo I o de tipo II, no es necesario (o, si se prefiere, no resulta económico) crear previamente un personaje-autor de dicho texto perteneciente a un nivel semántico superior. Pero si no resulta económico o imprescindible, sí que puede producir determinados efectos estéticos de interés. En estos casos, el receptor entendería que en la obra se representa un personaje ficcional no verosímil que crea un texto perteneciente al tipo I o al tipo II.

En conformidad con la ley de máximos semánticos (Albaladejo, 1986: 58-63), el modelo de mundo de un relato corresponde al del máximo nivel semántico alcanzado, de manera que si en él aparecen elementos de tipo I y de tipo II, corres-

ponde en su conjunto al tipo II; si en él figuran elementos del tipo II y del tipo III, pertenece globalmente al tipo III, y si presenta elementos del tipo I, del tipo II y del tipo III pertenece al tipo III. Como hemos visto, estas apreciaciones pueden extenderse a la categoría que hemos denominado *mundo de los personajes*. Pero conviene hacer una precisión: en los casos en los que hay un *texto inserto* en el *texto primario*, es posible y necesario distinguir el máximo nivel alcanzado de forma independiente por cada uno de esos textos. Así, el texto primario puede pertenecer a un modelo de mundo distinto al del texto inserto, sin que el nivel semántico alcanzado por uno determine el del otro. Antes comentábamos la posibilidad de crear un texto primario de tipo I, cuyo protagonista (una persona real) elabore un texto inserto de tipo II o III, y veíamos que, en esos casos, el receptor percibe que es una persona empíricamente existente la que crea un texto ficcional, sin que la naturaleza ficcional de este texto determine que su creador sea también ficcional. De igual modo, en los casos ya comentados de narración homodiegética, el personaje protagonista del texto primario pertenece a un universo que se rige por un modelo de mundo de tipo II o III, pero eso no determina que el texto inserto que crea haya de pertenecer también al mismo modelo de mundo, ya que, al ser su verdadera historia, pertenece al tipo I, de manera que el receptor percibe que un personaje ficcional narra su vida real, y es el carácter ficcional del propio personaje-autor inserto el que determina que la historia que narra no se tome como verdadera. En suma, en los casos en los que hay un texto inserto en el texto primario, la ley de máximos semánticos ha de aplicarse de manera independiente a cada uno de esos textos, entre cuyos respectivos modelos de mundo pueden establecerse distintos tipos de relaciones.

Por otra parte, el personaje que se convierte en *autor inserto* puede dirigir su texto de forma explícita a un *receptor inserto* que forma parte de su propio *mundo de los personajes*, o no destinarlo a nadie. Así, algunos relatos secundarios que ocupan una pequeña parte del texto principal son destinados a otros personajes que los escuchan, los cuales forman parte del mismo universo que el autor. Los *textos insertos* que ocupan casi la totalidad o la totalidad del texto primario también pueden dirigirse de forma explícita o implícita a un personaje-receptor. Es posible crear, por ejemplo, una situación en la que un personaje hace llegar su texto a otro, y después transcribir el contenido de dicho texto. En los casos de narración homodiegética en los que el relato biográfico ocupa la totalidad del texto, no es posible representar directamente la situación en la que el *autor inserto* hace llegar su texto al *receptor inserto*, pero dicha situación puede deducirse del propio contenido de la obra. Así, en *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* no se representa una situación semejante, pero se supone implícita en las palabras que figuran al inicio del relato: “Pues sepa

Vuestra Merced ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes...” (1972: 91). En rigor, Lázaro figura en ese texto como un *enunciador inserto* (si bien identificable con el *autor inserto*), que se dirige a un *destinatario inserto* (identificable con el *receptor inserto*), pero esa expresión intratextual permite imaginar la situación extratextual en la que el *receptor inserto* (“Vuestra Merced”) recibe el texto que se le dirige.

De hecho, la distinción entre el autor empírico y el enunciador del texto primario tiene su correlato en el *texto inserto*, de manera que es posible considerar la existencia no solo de un *autor inserto* que crea dicho texto, sino también de un *enunciador inserto* encargado de su emisión intratextual, como reflejamos en el modelo textual propuesto. Dependiendo del tipo de *texto inserto* de que se trate, el *autor inserto* y el *enunciador inserto* pueden mantener distintos grados de relación, que pueden ser de identificación absoluta o de identificación parcial. En este sentido, las apreciaciones realizadas en el apartado anterior sobre el enunciador del texto primario pueden hacerse extensivas al *enunciador inserto*, con la salvedad de que el primero guarda una relación de identidad con el autor empírico, y el segundo con el *autor inserto*, que en no pocas ocasiones (salvo que se trate de una persona real, inmersa en un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo I) es un personaje ficcional, lo que determina la propia ficcionalidad del *enunciador inserto* y de su enunciado.

Como ocurría en el caso del enunciador del texto primario, el *enunciador inserto* se identifica plenamente con el *autor inserto* cuando desarrolla el *mundo del autor inserto* o un *mundo de los personajes inserto* regido por un modelo de mundo de tipo I, y no se produce una relación de absoluta identidad entre ambos si enuncia un *mundo de los personajes inserto* constituido en conformidad con un modelo de mundo de tipo II o de tipo III.

A su vez, el *enunciador inserto* puede dirigir su enunciado a un *destinatario inserto*, nombrado en el interior del texto (como ocurre en el ejemplo propuesto de *La vida de Lazarillo de Tormes*, en la que el *enunciador inserto*, identificable con el *autor inserto* y con el personaje protagonista de la historia, menciona expresamente a su *destinatario inserto*, al que denomina “Vuestra Merced”), o puede prescindir de dirigirlo expresamente a nadie, por lo que la instancia del *destinatario inserto* puede quedar vacía.

Teniendo en cuenta lo hasta aquí expuesto, cabe concluir que hay géneros, o tipos de obras, ficcionales y no ficcionales, y que hay también obras que son parcialmente ficcionales y parcialmente no ficcionales.

Como se trata de reflejar en la figura 15, en la que se somborean los tipos de textos ficcionales, las obras que desarrollan exclusivamente el *mundo del autor* del texto primario (como algunos poemas y ensayos) presentan una naturaleza no ficcional.

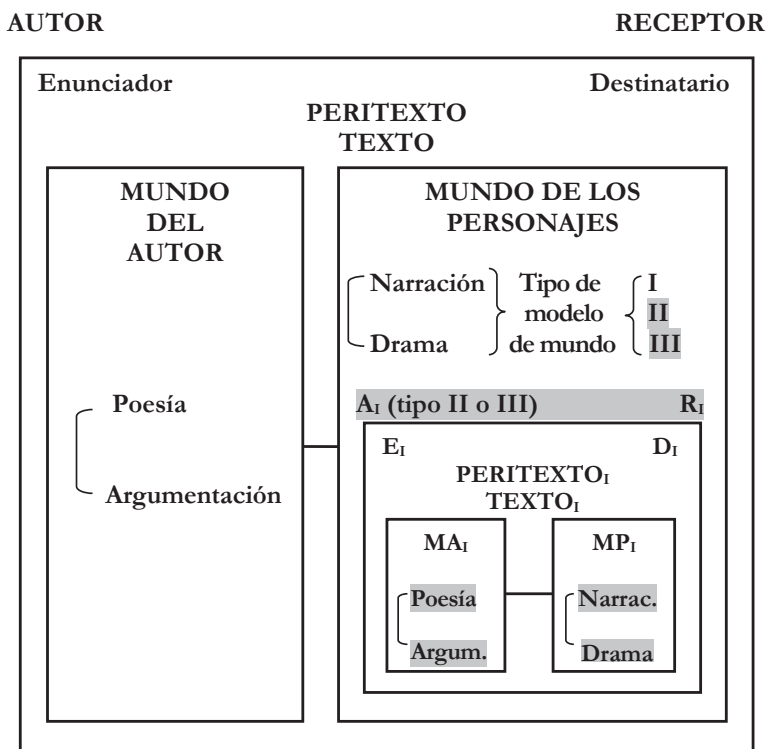


Figura 15: Literatura ficcional y no ficcional.

Todas aquellas obras que desarrollen un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III (como novelas, cuentos o dramas), son ficcionales, pero no lo son las que se rigen por un modelo de mundo de tipo I (como las autobiografías, los libros de viajes o los diarios). Y puede haber también obras que resultan en parte ficcionales y en parte no, como las que se componen de una mezcla de ensayo (no ficcional) y narración (ficcional).

Por otra parte, todas las obras híbridas en las que se crea un personaje ficcional (perteneciente a un modelo de mundo de tipo II o de tipo III) que se convierte en autor inserto (A_i) de un *texto inserto* en el texto primario, son también ficcionales, con independencia de que el nuevo texto creado por el personaje desarrolle el *mundo del autor inserto* (en su faceta poética o argumentativa), el *mundo de los personajes inserto* (en su vertiente narrativa o dramática) o ambos a la vez. Por consiguiente, puede haber poemas o textos argumentativos no ficcionales (si están enunciados

por el autor/enunciador del texto primario) y poemas y textos argumentativos ficcionales (si su emisor es un personaje ficcional que ejerce como autor/enunciador del *texto inserto*). Se hace necesario, en suma, matizar la clasificación de Gérard Genette, el cual considera, como hemos visto, que la lírica y los textos ensayístico-argumentativos (incluidos estos últimos en la categoría de la “prosa no ficcional”) no son ficcionales, ya que hay poemas y ensayos que sí lo son.

III. DEFINICIÓN TEMÁTICO-REFERENCIAL
DEL *MUNDO DEL AUTOR* Y DEL *MUNDO*
DE LOS PERSONAJES

En el presente apartado procuraremos ofrecer una definición de índole temático-referencial del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, así como de las categorías equivalentes correspondientes al texto inserto (el *mundo del autor inserto* y el *mundo de los personajes inserto*). Mientras que el *mundo de los personajes*, relacionado básicamente con la narración y el drama, ha sido considerado poético o literario desde los orígenes de la cultura occidental, siempre que tuviera un carácter ficcional (es decir, que estuviera constituido en conformidad con un modelo de mundo de tipo II o de tipo III), no ocurrió lo mismo con el *mundo del autor*, asociado a la poesía y a la argumentación, cuya naturaleza poética o literaria ha resultado más dudosa en distintos momentos históricos.

Ya Aristóteles, en su *Poética*, se refirió al carácter imitativo de los géneros poéticos, y estableció que el drama y la épica imitaban hombres que actúan, de manera que la imitación de acciones humanas se convirtió en el componente fundamental de la poesía. Desde entonces, el drama y la épica (así como su derivación moderna, la narración) se consideraron formas poéticas o literarias, y por eso siempre han tenido un régimen constitutivo de literariedad. Sin embargo, Aristóteles no incluyó la lírica en su *Poética*, y eso ha determinado que existieran dificultades a lo largo de la historia para considerarla como un género equiparable a la épica y el drama.

En la teoría literaria contemporánea se ha insistido en la idea de que Aristóteles rechazaba el género lírico tal y como hoy lo entendemos (Genette, 1986: 98 y ss.). En este sentido, Aguiar e Silva manifiesta que el sistema aristotélico es “refractario ao reconhecimento da lírica como uma modalidade da poesia equiparável à poesia narrativa e à poesia dramática” (1990: 345). Y así es, en efecto, por lo que respecta al ámbito de la poética. Pero conviene matizar esta apreciación, pues no se trata de que Aristóteles no contemplara la lírica. Para entender esta cuestión, hay que tener en cuenta, por una parte, que lo que hoy entendemos por género lírico se asociaba a la música en la antigüedad, y, por otra parte, el carácter enciclopédico de la obra de Aristóteles. En efecto, si Aristóteles no incluyó la lírica en su *Poética*, es porque se había referido con anterioridad a la *música* en otra de sus obras, la *Politeia*, o *Política*, y en la música se incluía lo que hoy entendemos por poesía lírica, ya que esta, en la época aristotélica, estaba indisolublemente unida a la música.

Aristóteles dedica a la educación el libro VIII de su *Política* (1989: 641-661), que nos ha llegado incompleto, y en dicho libro se pregunta si es conveniente enseñar o no música a los niños. Aristóteles opina, en primer lugar, que la música produce placer y descanso, siendo este necesario para el equilibrio mental, y que es un entretenimiento digno de los hombres libres. Pero matiza esta opinión al plantearse

si los jóvenes han de aprender a cantar y a tocar, o sólo a escuchar y juzgar. Su respuesta es que conviene enseñar a los niños a que aprendan a tocar instrumentos y a cantar para familiarizarse con la música, pero es preciso que abandonen esas prácticas propias de asalariados al llegar a la madurez, limitándose a gozar de la música que cantan o ejecutan otros hombres no libres: “ningún varón libre la interpretará, a no ser un borracho, o por diversión”.

Aristóteles juzga que la música influye en la formación del carácter y del alma, por lo que debe educarse a los hombres en ella. Asimismo, cree que en las melodías hay imitación de los caracteres, pues unas son tristes y retraídas, otras blandas, otras entusiastas... En su concepción, por lo tanto, la música no es ajena a la imitación, aunque tal vez cabría matizar que es propicia a imitar caracteres, más que la actuación de los hombres. En cualquier caso, Aristóteles reiteraría al inicio de su *Poética* el carácter imitativo de la música, al manifestar que “La epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y el ditirambo y, en gran medida, la aulética [arte de tocar la flauta] y la citarística [arte de tocar la cítara, instrumento de cuerda parecido a la lira], son todas en general mimesis” (2003: 1447a, 47). Como se ve, Aristóteles matiza que la epopeya, la poesía trágica, la comedia y el ditirambo son formas plenamente miméticas, mientras que las artes musicales (la aulética y la citarística) lo son *en gran medida*, lo que tal vez podría relacionarse con el hecho apuntado de que la música es propicia a la imitación de caracteres, más que a la de acciones. Y en el apartado 6 del libro VIII de la *Política*, al tratar sobre los instrumentos más convenientes en la educación, Aristóteles opina que no se debe enseñar a los niños a tocar la flauta, pues es un instrumento “poco ético y más bien orgiástico”, relacionado con los cultos dionisiacos y las bacanales. Aristóteles recuerda la leyenda según la cual Atenea, diosa guerrera de la sabiduría y de la inteligencia, arrojó lejos la flauta por la deformidad que crea en el rostro de quien la toca, y sobre todo porque el estudio de la aulética no contribuye en nada a la inteligencia. Y cree que la flauta es un instrumento propicio a la *catarsis*, término que explicará mejor, indica, en su *Poética*, lo que vuelve a relacionar la música con la poesía, por cuanto ambas pueden producir catarsis, o “purificación de las pasiones” (Aristóteles, 2003: 1449b). Y apunta entonces lo siguiente: “Añadamos que [la flauta] produce un inconveniente en relación con la educación y [es] que la flauta impide el uso de la palabra” (1989: 655). Por lo tanto, está claro que, para Aristóteles, era preferible la música que se acompañaba de la palabra, es decir, la lírica, que entonces se cantaba.

Aunque el libro VIII de la *Política* nos ha llegado incompleto, por lo que no conocemos qué más escribió Aristóteles sobre la música, y si en dicho libro

dedicaba un apartado específico al componente lingüístico de las canciones, del fragmento que conservamos se deduce que Aristóteles no rechazaba lo que hoy entendemos por género lírico, sino que, dado que en su época dicho género estaba estrechamente ligado al canto, lo incluyó en el apartado de su *Política* dedicado a la música. Y, como hemos visto, Aristóteles pensaba que la música y la canción compartían con los géneros que incluyó y analizó en su *Poética* determinadas características, como la mimesis o la capacidad de producir catarsis. Por lo tanto, la lírica no estaba tan alejada en la concepción aristotélica del drama o de la épica como se ha supuesto. ¿Por qué incluyó entonces la lírica en su *Política*, y no en su *Poética*? Sencillamente, porque decidió limitar esta última obra al análisis de las obras que se servían únicamente de la palabra, y ese no era el caso de la lírica, que estaba asociada a la música.

El propio Aristóteles deja muy claros los motivos de su decisión. En el primer apartado de su *Poética*, Aristóteles insiste en el carácter mimético de la música, pero trata de distinguirla del arte que se vale solo de la palabra, al afirmar que la aulética, la citarística y la siríngica (arte de tocar la siringa, instrumento parecido a la flauta, pero más sencillo) no se valen de la palabra, sino de la armonía y el ritmo: “entre las artes mencionadas, todas mimetizan con el ritmo, con la palabra y con la armonía, combinados o no; como, por ejemplo, la aulética, la citarística y algunas otras, si tienen el mismo efecto, tal la siríngica, que se valen únicamente de la armonía y el ritmo” (Aristóteles, 2003: 1447a, 47-49).

Como Aristóteles ya advirtiera en su *Política*, los instrumentos de viento (la siringa y la flauta) impiden cantar al que los toca, aunque ese no es el caso de la cítara, ni tampoco el de otro instrumento de cuerda semejante, como es la lira. Pero Aristóteles expresa claramente a continuación por qué dedica su *Poética* al estudio casi exclusivo del drama y de la épica:

El arte que se vale únicamente de palabras, prosa o verso, sean versos de distinto tipo combinados o de una sola clase, hasta ahora no ha recibido nombre. En efecto, no existe un nombre que abarque tanto los mimos de Sófoeles y de Jenarco como los diálogos socráticos o la mimesis que se realiza con trímetros o elegíacos o versos semejantes. Si bien los hombres, uniendo al verso la raíz de las palabras poesía-poeta (*ποιεῖν*) les llaman poetas elegíacos o poetas épicos, pero poetas, no por la mimesis, sino porque en común se valen del verso (2003: 1447b, 49).

Aristóteles, por lo tanto, establece los apartados de su obra enciclopédica distinguiendo la poesía, que se vale únicamente de palabras, de la música, que se sirve de la armonía y del ritmo, y que también puede servirse del canto, como había advertido en su *Política*, en la que valoraba especialmente la canción. Y si Aristóteles incluyó

la canción en su *Política*, y no en su *Poética*, es porque se trata de un arte que no se vale únicamente de palabras, sino que se sirve también de la armonía y el ritmo (es decir, de la música). Es de advertir, a este respecto, que el mismo Aristóteles destaca el papel de un elemento musical como el canto del coro en las tragedias, considerado como una de las seis partes de la tragedia (2003: 1450a, 63-65), por lo que la tragedia tiene también un componente musical. Y aunque esto pudiera parecer contradictorio, hay que entender que las formas dramáticas se sirven únicamente de las palabras en su forma escrita, previa a la representación. De hecho, Aristóteles concede un valor autónomo al texto escrito de la tragedia, distinguiendo claramente la labor del poeta (consistente en componer el texto escrito) de la del director escénico, encargado de la representación:

el espectáculo seduce el alma, mas muy alejado del arte y lo menos propio a la poética; pues la fuerza de la tragedia existe sin enfrentamiento en escena y sin actores, e incluso añadiría que con respecto a la representación de los espectáculos es más importante la técnica del que hace los accesorios del montaje que la de los poetas (Aristóteles, 2003: 1450b).

E insiste en la importancia del texto escrito frente a la representación:

En efecto, es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que, incluso sin verla, el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y apiade por lo que pasa; que es lo que sufriría alguien oyendo la fábula de Edipo. Pero el producir esto por medio de espectáculo es menos artístico y necesita desembolso (Aristóteles, 203: 1453b).

En suma, la tragedia es concebida como un arte que se vale, en su manifestación escrita, únicamente de la palabra, y de ahí que fuera incluida por Aristóteles en su *Poética*. La lírica, sin embargo, quedó excluida de la misma porque no se valía únicamente de palabras, sino de palabras y de música, pese a lo cual compartía con el drama y la épica su naturaleza mimética y su capacidad catártica.

Así pues, no se trata de que Aristóteles no tuviera en cuenta la lírica, sino de que la incluyó en otro apartado de su obra enciclopédica distinto al de la *Poética*. Y esa organización aristotélica tendría consecuencias muy importantes en el desarrollo del pensamiento occidental sobre el carácter literario del género lírico, e incluso sobre el estudio exclusivo de una lírica independiente de la música en los planes de estudio de la enseñanza literaria. Aunque ahora no seamos muy conscientes de ello, si en los estudios literarios se suelen incluir los poemas, pero no las canciones (cuya parte lingüística puede presentar una estructura idéntica a la de los textos líricos, y cuya calidad puede no desmerecer de la de las composiciones pertenecientes a dicho género), seguramente es debido a la decisión

aristotélica de incluir la música en un apartado de su obra enciclopédica diferente al de la poesía, y a la tradición que tal decisión inauguró. De hecho, la lírica solo llegó a adquirir la naturaleza de género literario plenamente reconocido tras independizarse de la música (lo que comenzó a producirse en la época latina y se consolidó en el Renacimiento [Estébanez, 1996: 1996: 625-627]), mientras que la canción, a pesar de que su componente lingüístico guarda semejanzas demostrables con los textos líricos, sigue sin considerarse un género propiamente literario, y no se incluye por lo tanto en los estudios de Literatura (o no se le presta al menos la misma atención que a la lírica). Y como los estudios musicales tampoco le dedican una atención específica, la parte lingüística de la canción permanece en buena parte desatendida, sin unos estudios que se encarguen de valorar su gran importancia histórica y su enorme influencia en la sociedad contemporánea, situación que podría corregirse con la creación de unos estudios específicos o con su inclusión en los estudios literarios.

Debido a la influencia aristotélica, la épica y el drama han sido considerados literarios desde los orígenes de la cultura occidental, lo que no ocurrió con la lírica y la argumentación. Así pues, el carácter literario del *mundo de los personajes*, en el que se integran la épica y el drama, nunca ha sido puesto en duda, mientras que los componentes del *mundo del autor*, la poesía y la argumentación, han requerido de un largo proceso histórico para ser considerados literarios (y en el caso de la argumentación, por el momento de manera condicional).

No obstante, el drama y la narración no son los únicos constituyentes del *mundo de los personajes*, puesto que en este se incluyen además todos los casos en los que hay personajes que crean textos insertos. En conformidad con la teoría de los mundos posibles, el mundo de una obra está compuesto “por todos los seres en él valorados como existentes o como no existentes y por todos los estados, procesos y acciones en él valorados como verdaderos o falsos” (Albaladejo, 1986: 70-71). La distinción entre los seres que pueblan un mundo, por un lado, y los estados, procesos y acciones que realizan, por otro, permite considerar que puede haber un *mundo de los personajes* que no constituya una narración ni un drama. En efecto, es posible crear personajes ficticiales cuyos estados, procesos y acciones estén escasamente desarrollados, y cuya función sea la de crear textos insertos en los que no se narre o represente su propia vida.

En los casos de narración homodiegética, el personaje-narrador cuenta su propia existencia, desarrollando el *mundo de los personajes inserto*, pero se deduce que los sucesos narrados formarían parte del propio *mundo de los personajes* en el que se sitúa originariamente el personaje. Pero es posible crear un personaje

ficcional cuya única función sea la de elaborar un texto inserto que no relate su propia experiencia. Por ejemplo, se puede crear un personaje ficcional cuya vida apenas se desarrolle y que se encargue de escribir un ensayo o un texto lírico: en estos casos, existiría un *mundo de los personajes* totalmente independiente de la narración y del drama.

Por otra parte, el *mundo de los personajes* no tiene que ser necesariamente ficcional, pues hay mundos de los personajes, constituidos según un modelo de mundo de tipo I, que reflejan la realidad. No obstante, solo los mundos de los personajes de tipo II y de tipo III se han considerado literarios desde los inicios de la poética occidental, de manera que las narraciones factuales o autobiográficas presentan una dudosa adscripción literaria. Por ello, los relatos biográficos se suelen asociar a los textos ensayísticos, cuya condición literaria también es condicional. Así, la narración y el drama ficcionales se han unido a la lírica para formar la tríada genérica que, desde el Romanticismo, posee un régimen constitutivo de literariedad, formando un bloque de indiscutible carácter literario opuesto a las otras formas que mantienen un régimen condicional de literariedad. Hemos visto, a este respecto, que Gérard Genette se refería a todas esas formas con el membrete de “prosa no ficcional”, pero es preciso insistir en la naturaleza claramente heterogénea de las mismas: mientras que el ensayo despliega básicamente el *mundo del autor*, los relatos factuales o autobiográficos desarrollan el *mundo de los personajes* (en el que se incluyen los hechos narrados y los efectos que produjeron en su momento), y, adicionalmente, el *mundo del autor* (en el que se inscriben las reflexiones o emociones expresadas en el momento de narrar). Por lo tanto, y en conformidad con nuestro modelo textual, carece de sentido asociar el ensayo con la autobiografía, pues son formas genéricas claramente distintas.

Teniendo todo esto en cuenta, es posible definir el *mundo de los personajes* como aquel en el que se representan personajes que forman parte del mundo real (en conformidad con un modelo de mundo de tipo I) o personajes que pueblan un universo ficcional (regido por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III). Los hechos que protagonizan los personajes pueden ser narrados o representados mediante los enunciados de los propios personajes (es decir, a través respectivamente de las que hemos denominado *frases miméticas del enunciador* o *frases de los personajes*). Los submundos reales efectivos de los personajes (reales o ficcionales) pueden adquirir cierto desarrollo (como ocurre en las autobiografías o en las obras narrativas ficcionales o dramáticas más o menos extensas) o estar escasamente desarrollados, limitándose a la simple mención de la existencia de un personaje, sin desplegar su submundo real efectivo, en los casos en los que la atención se deriva

hacia la creación de textos insertos. Estos se incluyen en el *mundo de los personajes*, y forman parte del mismo, pudiendo desarrollar, como el texto original, el *mundo del autor inserto*, el *mundo de los personajes inserto* o ambos mundos a la vez. Cuando los textos insertos son creados por un personaje ficcional, adquieren a su vez una naturaleza ficticia (incluso en el caso de que el *mundo de los personajes inserto*, como ocurre en los relatos homodiegéticos, esté regido por un modelo de mundo de tipo I). De ahí que en el interior del *mundo de los personajes* puedan incluirse textos líricos o argumentativos de naturaleza ficcional, y que exista un tipo ficcional de lírica y de argumentación (que desarrolla el *mundo del autor inserto*) y un tipo no ficcional de lírica y de argumentación (que despliega el *mundo del autor* del texto primario).

Por lo que respecta al *mundo del autor*, es preciso tener en cuenta la distinción establecida por la teoría de los mundos posibles, ya comentada, entre el submundo real efectivo, en el que se sitúan los sucesos realmente acaecidos a los personajes, y los submundos imaginarios, que recogen sus procesos mentales (submundos conocido, fingido, deseado, temido, imaginado, creído, soñado...). Y al relacionar estas categorías con los componentes básicos del modelo textual propuesto, veíamos que el *mundo de los personajes* consta o puede constar tanto de los submundos reales efectivos como de los submundos imaginarios de los personajes, mientras que el *mundo del autor* y el *mundo del autor inserto* se componen fundamentalmente de submundos imaginarios.

Hemos visto también que dos géneros tradicionales como la lírica y la argumentación, en sus muchas y variadas manifestaciones, se pueden incluir básicamente en el *mundo del autor*: los textos líricos se relacionan con la faceta más emotiva y subjetiva del *mundo del autor*, y los textos argumentativos con su aspecto más racional y persuasivo. Pero uno y otro se componen básicamente de submundos imaginarios, aunque, en ambos tipos de textos, suelen estar presentes también algunos elementos del submundo real efectivo que sirvan, por ejemplo, como impulsor del sentimiento lírico, o como punto de partida o ejemplificación de la argumentación persuasiva. En rigor, muchos textos líricos o argumentativos desarrollan conjuntamente el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, si bien los elementos que se incluyen en este último suelen funcionar como “pretexto” (Aguilar, 1990: 584) o punto de partida para desencadenar el sentimiento lírico o la opinión argumentada. Es decir, que los elementos del *mundo de los personajes* presentes en los textos líricos o argumentativos suelen tener mucho menor peso que los correspondientes al *mundo del autor*, lo que determina que la lírica y la argumentación puedan asignarse fundamentalmente a este último.

El enunciador que desarrolla exclusivamente el *mundo del autor*, en su faceta lírica o argumentativa, es identificable, como ratificaremos, con el autor empírico, y el hecho de que la lírica y la argumentación formen parte fundamentalmente del *mundo del autor* permite al enunciador, dentro de un mismo texto, el fácil trasvase de la primera a la segunda, de manera que hay textos literarios en los cuales no es fácil establecer nítidamente la barrera entre los contenidos emocionales y los argumentativos.

El *mundo del autor*, ya sea en su faceta lírica o argumentativa, nunca es ficcional. Tampoco lo es el *mundo del autor inserto* (en cualquiera de esas dos facetas) cuando es enunciado por un personaje-enunciador que forma parte de un universo regido por un modelo de mundo de tipo I, pero sí que son ficcionales los mundos del autor inserto que son desarrollados por un personaje-enunciador de carácter ficcional (es decir, perteneciente a un modelo de mundo de tipo II o de tipo III). Por ello, es posible y necesario distinguir entre un tipo de lírica y de argumentación ficcional y un tipo de lírica y de argumentación no ficcional.

El *mundo del autor* y el *mundo del autor inserto*, por otra parte, pueden no ser los únicos componentes que aparezcan en determinados textos literarios, ya que pueden ir acompañados, como hemos visto, del *mundo de los personajes* y del *mundo de los personajes inserto*. Así, una autobiografía, por ejemplo, puede desarrollar a la vez el *mundo del autor* en su faceta lírico-argumentativa (formada por la expresión de los sentimientos o de las opiniones del autor/narrador en el momento de escribir) y un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo I, en el que se incluyen los elementos reales de la vida de la persona real que protagoniza la autobiografía. Y un relato ficcional autodiegético, cuya estructura consiste en la creación de un personaje ficticio (correspondiente a un universo regido por un modelo de mundo de tipo II o III) que escribe el relato de su vida (o de parte de la misma), puede desarrollar a la vez el *mundo del autor inserto* (formado por la expresión de los sentimientos o de las opiniones del narrador-personaje ficcional en el momento de narrar) y el *mundo de los personajes inserto* (configurado, como hemos visto, en conformidad con un modelo de mundo de tipo I), en el que se inscriben los sucesos que narra.

Cuando el *mundo del autor* o el *mundo del autor inserto* se desarrollan en su faceta lírica, presentan, en conformidad con la terminología de Genette (1993: 7), un régimen constitutivo de literariedad (es decir, los textos en los que aparecen son reconocidos como literarios). No ocurre lo mismo cuando la que se desarrolla es la faceta argumentativa del *mundo del autor*: si se trata de la faceta argumentativa del *mundo del autor inserto*, desarrollada por un personaje ficcional, el texto

en la que figura será reconocido sin dificultades como literario, por ser literario el personaje que lo enuncia. Cuando la faceta argumentativa del *mundo del autor* va acompañada de un *mundo de los personajes* de carácter ficcional (por ejemplo, en obras como *La montaña mágica*, de Thomas Mann, o *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, que desarrollan a la vez las frases miméticas y las frases no miméticas del narrador, es decir, los hechos de los personajes y las frecuentes opiniones o argumentaciones, en ocasiones extensas, del autor/narrador), tampoco hay ninguna dificultad para reconocer como literario los textos en los que figura, debido en este caso al carácter claramente literario de los mundos de los personajes presentes en esos mismos textos. Pero cuando la faceta argumentativa del *mundo del autor* se desarrolla de forma autónoma y exclusiva, como ocurre, por ejemplo, en los ensayos, no hay unanimidad a la hora de considerar los textos en los que figura como literarios, los cuales se mantienen por ello en un régimen condicional de literariedad (Genette, 1993: 7), en conformidad con una serie de convenciones sociales que, a lo largo de la historia, han aceptado o aceptan determinados textos como literarios, y otros no.

Mientras que los principales tipos de géneros que se incluyen en el *mundo de los personajes* han sido siempre percibidos como literarios, los géneros que desarrollan el *mundo del autor* han experimentado un largo proceso histórico hasta ser admitidos como tales, de manera que la lírica adquirió, sobre todo a partir del Romanticismo, un estatuto de género literario indiscutible, mientras que el género argumentativo no lo ha alcanzado. Así, y aunque en la praxis actual existe una abundante producción de las distintas formas genéricas que se suelen incluir en el género argumentativo, en la teoría literaria contemporánea se observa una evidente vacilación con respecto a la aceptación del carácter literario de dicho género. En este sentido, no faltan en la actualidad los críticos que, continuando el planteamiento de Hegel, mantienen en sus tipologías genéricas la tríada que él estableció (lírica-narración-drama), ni los que incorporan decididamente el género argumentativo (con sus variadas denominaciones) en sus clasificaciones como un cuarto género literario equiparable a los otros tres. Es una situación en cierta forma similar a la que se produjo en la época renacentista con respecto al género lírico, el cual se cultivaba abundantemente en la praxis literaria, pero no era reconocido como literario en todos los tratados sobre poética. En efecto, el redescubrimiento y la divulgación en la Europa del siglo XVI de la *Poética* de Aristóteles, en la cual no se contemplaba el género lírico, determinó que entre los tratadistas renacentistas hubiera cierta resistencia a incluir dicho género en sus clasificaciones genéricas. No obstante, no faltaron algunos autores que trataron de incorporarlo, con lo que

se produjo en la época una situación de ambigüedad con respecto a dicho género similar a la que se observa en la actualidad a propósito del género argumentativo. Y el hecho de que la lírica, finalmente, se agregara a las clasificaciones genéricas, podría advertirnos sobre la posibilidad de que acabe ocurriendo lo mismo con el género argumentativo.

La inclusión de la lírica en las clasificaciones genéricas requirió de un proceso de independencia de la misma con respecto a la música. En la época griega, la poesía cantada o *mélica* fue denominada también poesía *lírica* por los gramáticos alejandrinos de la época helenística o imperial —en torno a los siglos I a. C. y I d. C.—, ya que las composiciones poéticas se cantaban acompañadas con la lira. Estas composiciones cantadas, o canciones, han mantenido su pujanza hasta nuestros días, sin bien no siempre son consideradas literarias ni forman parte de los planes curriculares de los estudios literarios en las instituciones de enseñanza y en las universidades. La estructura métrica y musical de las composiciones líricas facilitaba enormemente su transmisión oral, ya que tanto la métrica como la música tienen una marcada función nemotécnica.

En la antigua Grecia se desarrolló una doble modalidad de poesía lírica: coral y monódica. La primera era cantada por un coro y acompañada por la lira. Ya en Homero hay referencias a esta lírica coral, en la que se fueron incluyendo distintos tipos de composiciones: himnos, hiporquemas, epitalamios, himeneos, ditirambos, encomios... Algunos de sus representantes más destacados eran Alcman, Estesícoro, Simónides, Píndaro y Baquilides. La lírica monódica también se cantaba con el acompañamiento de la lira, y fue cultivada por autores como Anacreonte, Safo y Alfeo. De Roma apenas se conservan restos de lírica coral (entre los que se encuentran algunos textos de Livio Andrómeco, o de Horacio). La lírica monódica romana, influida por la griega, ya no se destinaba al canto, sino a la lectura, y fue cultivada por autores como Horacio, Catulo, Propertio, Ovidio, Virgilio o Marcial. Así pues, las primeras manifestaciones de poesía lírica independiente de la música surgieron en la época romana.

El ritmo de la lírica clásica se basaba fundamentalmente en la alternancia de las sílabas largas y breves, pero las lenguas vulgares de la Edad Media perdieron la cantidad silábica, por lo que apareció la rima al final de los versos como otra forma de producir efectos rítmicos. En esta época se siguieron escribiendo poemas cultos en latín que hacían uso de la rima, sobre en todo en el ámbito monástico, y se desarrollaron las canciones de los goliardos, estudiantes o clérigos que escribían composiciones rimadas destinadas al canto. En la época románica apareció un tipo de lírica popular, ajena al influjo de las composiciones clásicas, que se manifestó en la canción de amigo gallega, el villancico castellano o la jarcha mozárabe. Se desarrolló además la poesía de

los trovadores provenzales (los cuales cultivaron nuevas formas poemáticas, como la cansó, el sirventés, la pastorela, la tensó o el tornejamen...), y surgieron otras formas en Galicia, como la cantiga de amor, o en Castilla, como la canción castellana, la glosa, el planto... (Estébanez, 1996: 625-626). Muchas de las composiciones medievales se escribían para ser cantadas por juglares o trovadores. Generalmente, solo nos han llegado las letras de esas canciones, y no la melodía con la que se acompañaban, lo que sin duda ha influido a la hora de considerarlas como “poemas”, más que como canciones, e incluirlas por lo tanto en los estudios literarios.

A finales de la Edad Media se desarrollaron formas poéticas destinadas a la lectura, como las creadas por Dante Alighieri. No obstante, en su *De vulgari eloquentia*, obra escrita a principios del siglo XIV, en la que intentaba definir el lenguaje literario vulgar y cómo había de ser su empleo por parte de los poetas que componían textos líricos, Dante recordó en todo momento la estrecha relación que seguían manteniendo en la época la música y la poesía, haciéndonos ver que las baladas o canciones del momento eran escritas para ser cantadas. Con todo, Dante afirma que la canción (entendida en sentido general como cualquier composición en lengua vulgar destinada al canto) podía darse a conocer mediante la escritura, la música o la recitación: “...la canción puede recibirse por un doble procedimiento: uno, según que es creada por su autor [...]; por el otro procedimiento, que una vez creada, se da a conocer por el autor o por otro, cualquiera que sea, tanto si se da a conocer por un sonido melódico, como si no es así...” (Dante, 1982: 178-179).

Asimismo, Dante se pregunta si hay que llamar canción al texto escrito o a su expresión musical:

Además, hay que sostener con argumentos si se llama canción a la creación de palabras armonizadas o a su expresión musical. A ello contestamos que nunca la expresión musical se llama canción, sino sonido, tono, nota, melodía. Pues ningún flautista, ni organista, ni citaredo llama a su melodía canción; pero los que armonizan sus palabras con su realización las llaman canciones, e incluso a tales palabras cuando yacen en los papeles sin nadie que las cante, las llamamos canciones (Dante, 1982: 178-181).

Así pues, y según la concepción de Dante, la canción existe desde el momento en que se escribe su texto lingüístico, aunque nunca llegue a ser recitado o cantado.

En el Renacimiento, debido sobre todo al influjo de Petrarca y del petrarquismo, se cultivó notablemente la poesía escrita, independiente de la música. Y aunque los textos líricos se transmitían muchas veces en forma manuscrita, la invención de la imprenta en 1456 jugó un importante papel en el desarrollo de la poesía escrita destinada a la lectura. En la época renacentista, por lo tanto, se afianza definitivamente

la poesía escrita e independiente de la música, y la lírica pasó a ser ya claramente, por utilizar las palabras aristotélicas, un arte que se vale únicamente de palabras. En esta época se recuperan algunas formas de la tradición clásica, como la oda, la égloga, el himno, la elegía o el epigrama; se crean o consolidan otras como la canción petrarquista, el soneto o el madrigal, y van apareciendo importantes autores que cultivan abundantemente estos géneros (Jacopo Sannazaro, Pierre de Ronsard, Ben Jonson, John Milton, William Shakespeare, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo...). A partir de entonces empezó a desarrollarse el lento proceso que llevaría a la poesía lírica a ser considerada como un género literario equiparable a los demás. Tras el influjo de Dante, de Petrarca y del petrarquismo, la poesía lírica independiente de la música, destinada a la transmisión escrita o recitada, se cultivó con profusión en la praxis literaria de la etapa renacentista, lo que influyó en la necesidad de reconocer su existencia como un género literario equiparable a la narración y al drama (Aguar, 1990: 351).

Pero la inclusión de la lírica en las clasificaciones genéricas habría de salvar el escollo representado por el planteamiento de Aristóteles, cuya *Poética* tuvo una gran influencia a partir de la traducción latina y el comentario de Robortello, publicados en 1548. Desde ese momento, el pensamiento de Aristóteles pesó decisivamente en la teoría literaria de la época, hasta el punto de que llegó a producirse un auténtico proceso de aristotelización de las ideas poéticas de Horacio (García Berrio, 1977: 21-80). Aristóteles había identificado la poesía con la imitación, y no había contemplado la lírica en su *Poética*. Por ello, los tratadistas renacentistas de poéticas se encontraban con la doble dificultad de asumir el carácter imitativo de la lírica y de integrarla en sus tratados poéticos, a pesar de que Aristóteles no la hubiera considerado como un género equiparable al drama y a la épica.

La poesía lírica no se avenía bien con el concepto aristotélico de la mimesis entendido como la "imitación de hombres que actúan", más propio de la epopeya y del drama, pero la enorme influencia de la *Poética* de Aristóteles, en la que se identificaba la poesía con la mimesis, determinó que la lírica hubiera de concebirse como un género imitativo. No obstante, la conciencia de que la lírica no consistía en la imitación de acciones determinó que se buscaran nuevos parámetros para definir su especificidad. Para ello, se recurrió a la idea formulada por Dante a principios del siglo XIV, expresada en su *De vulgari eloquentia*, de que el *pensamiento* o *concepto* era el elemento característico de los textos líricos (Dante, 1982: 116-117). Y, en un intento de aunar la concepción aristotélica con la de Dante, algunos tratadistas incluyeron la lírica en sus clasificaciones genéricas, aduciendo que no imitaba acciones, sino conceptos o afectos.

De hecho, Dante no había dicho que la lírica fuera *imitación* de conceptos, y se había referido simplemente a que las composiciones líricas encerraban una sentencia, pensamiento o concepto. Pero la difusión en el Renacimiento de la *Poética* de Aristóteles, en la que la imitación aparecía como el principio básico de toda la poesía, determinó que también la lírica fuera entendida como un género imitativo, si no de hombres en acción, sí al menos de conceptos o sentimientos. Así, en 1594, Pomponio Torelli, discípulo de Robortello, escribe un *Trattato della Poesia Lirica* en el que afirma que Aristóteles propuso la imitación como una proposición universal para todas las especies de poesía, y esa proposición sería igualmente válida para la lírica, la cual define como “imitación de costumbres y afectos diversos, hecha con diferentes clases de versos al mismo tiempo, con la armonía del verso y el ritmo de los pies, para purgar los ánimos de esos mismos afectos”. Y afirma que Dante o Petrarca, al expresar poéticamente sus sentimientos propios o sus propios amores, están realizando una actividad mimética, pues toda la poesía es imitación, y lo que hacen esos poetas es una imitación de sentimientos (Paz Gago, 1999: 72-75).

Por lo que respecta a su modo de enunciación, y siguiendo un proceso no exento de dificultades, la lírica se fue incluyendo en el apartado de la narración simple de la clasificación platónica (recogida en la Edad Media por Diomedes, y transmitida por Beda y Jean de Garlande), de manera que el modo en que habla el poeta se iría poco a poco relacionando con la lírica, el modo mixto con la épica y el modo en que hablan los personajes con la dramática (García Berrio, 1977: 103-104; Martín Jiménez, 1993: 44-45).

En la práctica literaria, la poesía lírica iba ocupando un lugar cada vez más importante, y se iba concibiendo como un género con entidad propia, lo que originó que los autores renacentistas fueran estableciendo clasificaciones en las que se iban perfilando los tres grandes géneros modernos: épica, dramática y lírica. En 1529, Giovan Giorgio Trissino afirmaba lo siguiente:

La tercera cosa que hemos prometido examinar es el modo con el que deben ser imitadas acciones y costumbres. Primero, cuando el poeta habla siempre en su persona y no introduce otras personas que hablen, como son todas las Elegías, las Odas, las Canciones, las Baladas y los Sonetos y otras similares. La otra, es cuando el poeta no hablan nunca en su persona sino sólo induce personas que hablan, como son Comedias, Tragedias, Églogas y similares. La tercera es cuando el poeta en parte habla y enuncia, y en parte introduce personas que hablan, como son los Heroicos (*apud* García Berrio y Huerta Calvo, 1994: 24).

En esta clasificación se aúna la idea aristotélica de la poesía como imitación (aunque no solo de acciones, sino también de “costumbres”) con la clasificación

platónica de los modos de enunciación, y la primera de las modalidades descritas equivale a lo que sería denominada poesía lírica. Y en 1564, en la edición italiana de *L'Arte poetica*, Sebastiano Minturno estableció la primera clasificación tripartita de los géneros que incluía la denominación de *lírca*, con lo que “quedaba definitivamente fijada la clasificación tripartita de los géneros en una obra crítica de gran difusión europea” (García Berrio y Hernández Fernández, 2004: 260-261). Minturno dedica el primer libro de su obra a la *poesía épica*, el segundo a la *poesía escénica* (tragedia, comedia y sátira) y el tercero a la que denomina *poesía mélica* (que abarca como subtipos la lírica, la ditirámica y la nómica, llegando a aparecer también el término *lírca* como equivalente a *mélica*). Para Minturno, que recoge las ideas de Dante, la lírica es un tipo de poesía en la cual no se imitan acciones, sino conceptos o pensamientos, de tal manera que el concepto de los textos líricos corresponde a la fábula de los poemas trágicos o narrativos.

En España, Alonso López Pinciano defiende en su *Philosophia antiqua poetica* (publicada en 1596) que algunos *liricos poemas* sí tienen imitación, distinguiendo cuatro tipos de poesía: *épica*, *trágica*, *cómica* y *lírca*. En 1614, en la *Adjunta al Parnaso* que cierra el *Viaje del Parnaso*, Miguel de Cervantes se pinta a sí mismo charlando con el joven poeta Pancracio, al cual le pregunta “de qué suerte de menestra poética gusta o gusta más”, añadiendo a continuación lo siguiente: “Quiero decir que a qué género de poesía es vuesa merced más inclinado, al lírico, al heroico o al cómico” (Cervantes, 1973: 181). En la época de Cervantes, el término *poesía* hacía referencia a lo que hoy entendemos como literatura, e incluía todos los tipos de manifestaciones literarias (Aguiar, 1990: 1-13; Wellek, 1973: 81; Escarpit, 1970; Martín Jiménez, 1997: 13 y ss.; Martín Jiménez, 2002), por lo que Cervantes incluye dentro de lo que entonces se denominaba *poesía* y hoy llamaríamos *literatura* la tríada genérica compuesta por la poesía lírica, la poesía épica o heroica y la poesía dramática o cómica. De esta forma, Cervantes se anticipa en tres años en España a Francisco de Cascales, quien, en sus *Tablas poéticas*, publicadas en 1617, reproduce la división tripartita de Minturno (García Berrio, 1988). Cascales considera que la lírica es imitación, y dice que el lírico casi siempre habla de su propia persona. A su juicio, “los conceptos son en el lírico como la fábula en los otros poetas”, y define la poesía lírica como “Imitación de qualquier cosa que se proponga, pero principalmente de alabanzas de Dios y de los santos y de banquetes y placeres, reduzidas a un concepto lyric florido” (Cascales, 1975: 231). Esta definición conjuga las posturas platónica, aristotélica y horaciana, por cuanto Cascales cristianiza la comentada idea platónica de la alabanza a los dioses y a los hombres buenos (Platón, 1988: 607a), advierte con Horacio que la poesía lírica es la adecuada para celebrar los

placeres¹, y extiende al género lírico la concepción aristotélica de la imitación. Sin embargo, la lírica no imita acciones, sino conceptos. Y Cascales incluye la lírica en el modo *exegemático* (habla del poeta):

Modo exegemático es cuando el poeta habla de su persona propia, sin introducir a nadie [...]. El lyrico casi siempre habla en el modo exegemático, pues hace su imitación hablando él propio, como se ve en las obras de Horacio y del Petrarca, poetas lyricos [...]. La poesía se divide en tres especies principales: épica, scénica y lyrica [...]. El lyrico casi siempre habla de su propia persona (Cascales, 1975: 36 y 40).

Cascales, por lo tanto, considera propios de la poesía lírica tanto los temas públicos propuestos por Platón y Horacio, como los más recientes e intimistas de Petrarca (de quien se puede decir que habla de su “propia persona”), mezclando los conceptos clásico y moderno de la lírica. La influencia de la concepción aristotélica, en definitiva, determinó que la lírica se entendiera como un género imitativo. Y aunque es evidente que los poetas, al hablar de su propia persona, no realizan una *imitación* de ideas o sentimientos, esta concepción perduraría hasta el Prerromanticismo, momento en el que, una vez debilitada la influencia aristotélica, se puso en duda que la poesía lírica hubiera de ser imitación.

En el Neoclasicismo se mantuvo la concepción de la lírica como un género imitativo. En su *Arte poética*, de 1674, el francés Nicolás Boileau-Despréaux, autor representativo del gusto clasicista de su época, defiende la autenticidad de lo expresado, y considera que los sentimientos pueden y deben ser imitados, y el español Ignacio Luzán sostiene ideas parecidas. En sus dos ediciones de su *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, de 1737 y 1789, Luzán define la poesía “como imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente”; utiliza el término *imitación* “en su analogía y mayor extensión”, y extiende la imitación hasta el campo de la poesía lírica, pues los poetas imitan en verso y con una locución específica (Paz Gago, 1999: 79-80). En general, los autores neoclásicos amplían el concepto aristotélico de la mimesis, considerando que no sólo se pueden imitar acciones, sino también pensamientos y sentimientos.

En esta época se produjo uno de los últimos esfuerzos de la poética clasicista por sobrevivir, protagonizado por el abate Charles Batteux, quien intentó mantener el

1 En palabras de Horacio (2003: 156-157), “Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equom certamine primun / et iuuenum curas et libera uina referre” (“La Musa concedió a la lira celebrar a los dioses y a los hijos de los dioses y al púgil victorioso y al caballo primero en la carrera y las inquietudes amorosas y las libres reuniones en que se bebe vino”).

principio aristotélico de la imitación extendiéndolo a la poesía lírica (Genette, 1986: 113-118). Así, la lírica constituye para Batteux imitación de sentimientos, por lo que se ajustaría al concepto aristotélico de la mimesis. Es de advertir que, en una época cercana al Romanticismo, Batteux ya no define la lírica como “imitación de conceptos o pensamientos”, en conformidad con el planteamiento de Dante asumido en el Renacimiento, sino como imitación de sentimientos, anticipando la concepción de la lírica como expresión subjetiva de emociones que se impondría entre los autores románticos. Pues bien, el abate Batteux mantuvo un intenso debate con Johan Adolph Schlegel (padre de dos teorizadores románticos, August Wilhelm y Friedrich Schlegel) sobre el carácter imitativo de la poesía lírica. Ambos autores acaban por coincidir en el hecho de que los sentimientos de los poemas líricos pueden ser auténticos o fingidos, es decir, imitados. Pero si el hecho de que puedan ser fingidos es suficiente para que Batteux considere la imitación como el principio medular del género lírico, basta con que puedan ser reales para que Schlegel niegue el sometimiento de la poesía lírica a la imitación (Genette, 1986: 113-120). Y adviértase que el debate, en este momento, se centra en el carácter real o fingido de los sentimientos del propio autor empírico, puesto que la idea de que pudiera existir un enunciador intratextual, y de que dicho enunciador tuviera un carácter ficcional, era completamente ajena a la mentalidad de la época. Por lo tanto, según la concepción de autores como Batteux y Schlegel, si en un poema se expresan sentimientos fingidos, el fingimiento debería atribuirse al propio autor, lo que se ajusta a nuestra concepción de que los elementos fingidos de un poema pertenecen al submundo fingido del *mundo del autor*, y son por lo tanto atribuibles al autor empírico.

El empeño de Batteux por mantener la mimesis aristotélica como fundamento de todo tipo de poesía no tendría éxito, y en el Romanticismo, momento en el que se produjo la primera gran revolución anticlasicista, se abandonaría la idea de que el género lírico tuviera un carácter imitativo, lo que no impidió considerarlo como literario. En esta época se afianza definitivamente la división tripartita de los géneros, y especialmente con la fundamentación filosófica de los mismos efectuada por Hegel. Y, lejos de ser considerada como un género imitativo, se impone la idea de que la lírica es el resultado de la introspección que realiza el poeta para tomar conciencia de sí mismo, de manera que el poema representa la subjetividad del propio autor, y expresa directamente sus emociones o sentimientos. Según esta concepción, la poesía nace de la emoción interna que producen los objetos externos o los hechos al poeta. El Romanticismo, por lo tanto, se interesa por una lírica más emotiva que conceptual. Y es de advertir que, a pesar de los intentos posteriores (que enseguida comentaremos) de desligar el enunciado poético del propio autor,

esta concepción de la lírica sigue en gran medida vigente en la actualidad, como se refleja en la propia definición del término *lírica* que aparece en los diccionarios. Así, el DRAE define el término *lírica* de la siguiente forma: “Género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos”².

Bajo la influencia de los postulados románticos, algunos autores se plantearon las relaciones ente la literatura y la vida. En su autobiografía *Poesía y verdad*, escrita entre 1811 y 1831, Goethe vinculó toda creación literaria con la experiencia vivida, manifestando lo siguiente: “todo lo que he publicado no representa más que los fragmentos de una gran confesión” (Goethe, 1991: 185). Esa misma visión se observa en otros autores de la época, como Mme. De Staël, quien sostiene en 1813 que la poesía lírica se expresa en nombre del autor mismo. Se extendía así la idea de que la poesía era la expresión de las vivencias sinceras del autor (Combe, 1999: 129).

Sin embargo, Friedrich Nietzsche reaccionaría contra la visión de Hegel y del Romanticismo. En su obra *El nacimiento de la tragedia*, publicada en 1872, Nietzsche defiende que el artista subjetivo es un mal artista, y que el arte debe liberarse completamente del “yo”: “nosotros creemos que sin objetividad, sin contemplación pura y desinteresada no puede haber la más mínima creación artística verdadera” (*apud* Combe, 1999: 131). No obstante, Nietzsche se encuentra con el problema de que los poetas líricos que admira, como Arquíloco, se expresan en primera persona, lo que parece ajustarse mal al deseo de objetividad. Para conciliar la presencia de un “yo” que habla en el poema con la objetividad artística que cree necesaria, Nietzsche propone el desarrollo de un “yo impersonal” (Combe, 1999: 131). Los poetas simbolistas franceses desarrollaron un tipo de poesía basada en conceptos similares. Así, Baudelaire propone una poesía impersonal (acuñando la siguiente expresión: “la impersonalidad voluntaria de mis poemas”), y otros autores posteriores, como

2 En los diccionarios de otras lenguas encontramos definiciones similares, todas ellas heredadas de la concepción romántica de la poesía lírica. Así, en el *Petit Robert* se lee lo siguiente sobre el significado moderno del término *lyrique*: “Se dit de la poésie qui exprime des sentiments intimes au moyen de rythmes et d’images propres à communiquer au lecteur l’émotion du poète, et de ce qui appartient à ce genre de poésie”. Y en el *Dizionario della lingua italiana* (De Mauro), aparece la siguiente definición de la *lírica*: “nell’età moderna, genere di poesia incentrato sulla soggettività” (<http://www.foreignword.com/es/Tools/dictsrch.asp?p=files/f_85_0.htm> [22-XI-2010]). En el *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* el término *lyric* se define así: “a short poem which expresses the personal thoughts and feelings of the person who wrote it” (<<http://dictionary.cambridge.org/define.asp?key=47858&dict=CALD>> [22-XI-2010]). Y en el *Dicionário da língua portuguesa* de Porto Editora figura lo siguiente sobre el término *lírico*: “diz-se do género de poesia subjectiva que exprime sentimentos delicados da alma do poeta”.

Rimbaud, buscan una poesía objetiva en la que el hablante del poema se desligue del propio poeta, como se refleja en su conocida formulación “Je est un autre”. Mallarmé, por su parte, postula la “desaparición ilocutoria del poeta” hasta “su muerte”. A juicio de Dominique Combe, si es improbable que *El nacimiento de la tragedia*, traducida al francés en 1911, pudiera haber influido en Mallarmé ni en los poetas de su generación, sí que resulta conjeturable que Nietzsche, buen conocedor de la literatura francesa, viera corroboradas sus intuiciones en la lectura de Baudelaire (Combe, 1999: 133). En palabras de Combe (1999: 133),

el encuentro de la poesía francesa de los años 1860-1880 (podría evocarse, igualmente en la misma época, la voluntad de impersonalidad del Parnasianismo) con las filosofías postrománticas favoreció, en Alemania, el desarrollo del concepto de *Lyrisches Ich* [‘Yo lírico’]. Conviene insistir en que, en este concepto, la expresión no es solamente una categoría descriptiva del discurso crítico, como sucederá más tarde, sino ante todo un ideal estético que reacciona contra los excesos de la sensibilidad romántica, tal y como hicieron los Simbolistas franceses y sus contemporáneos Rimbaud o Lautreamont.

La problemática sobre el “Yo lírico”, por lo tanto, se inscribe en el contexto de una reflexión sobre las relaciones entre la vida y la literatura. Si los autores románticos defendieron el carácter autobiográfico de la literatura, los pensadores y poetas postrománticos trataron de negar los lazos entre poesía y vida. En el seno de esta controversia, el filósofo alemán Wilhelm Dilthey, en su obra *Vida y poesía*, de 1906, realizaría un comentario de la autobiografía de Goethe, estableciendo, como él, un nexo entre la vida del poeta y el acto poético: “El contenido de un poema encuentra su fundamento en la experiencia vivida del poeta y en el círculo de ideas encerradas en ella. La clave de la creación poética es siempre la experiencia y su significación en la experiencia existencial” (*apud* Combe, 1999: 134). Pero no se trata de explicar la obra por el acontecimiento biográfico, sino por las “experiencias decisivas” del autor, no subordinadas a la anécdota, sino a sus repercusiones afectivas e intelectuales. Así, el poeta no expone su autobiografía, sino su forma de ver la vida. Como reacción a estas ideas de Dilthey, y a los estudios literarios del siglo XIX (como la historia de la literatura de carácter positivista, basada en la biografía del autor, y el impresionismo crítico, sustentando en la impresión subjetiva que la obra producía en el crítico o lector), se defendería al comienzo del siglo XX la necesidad de realizar una crítica intrínseca, basada únicamente en el estudio del propio texto, y se postularía la existencia de un yo lírico intratextual, de carácter intrínseco y desligado del autor. Walter Benjamín, en un trabajo de 1922 incluido en sus *Essais*, dedicado a comentar las *Afinidades electivas* de Goethe, rechaza, en nombre de la lógica interna

de la obra, la crítica biográfica y sus intentos de establecer una “inútil concordancia” entre la vida del autor y su obra, y los movimientos inmanentistas de principios de siglo, como el formalismo ruso, la estilística europea y el “new criticism” angloamericano (Albaladejo, 1983; Albaladejo y Chico, 1994), centran su interés en el estudio exclusivo del texto, despreocupándose del contexto o denunciando, como en el caso del “new criticism”, la “falacia biográfica” que supone tratar de explicar la obra a través de la experiencia vital de su autor.

Siguiendo esta tendencia a desvincular el contenido del texto lírico de su autor, asumida por poetas y contrastada por pensadores y críticos literarios, a lo largo del siglo XX se ha ido afianzando la idea de que en el interior del texto lírico existe una categoría encargada de la enunciación del texto, el “yo lírico”, cuyo carácter ficcional impide relacionarla directamente con el autor. Así, en su obra *La estructura de la lírica moderna*, de 1956, Hugo Friedrich analiza la poesía postromántica (sobre todo la francesa), afirmando que con Baudelaire comienza la despersonalización de la poesía moderna, y que con Rimbaud se lleva a cabo la separación definitiva del sujeto escritor y el yo empírico. Friedrich defiende así que la poesía moderna se aleja totalmente de los postulados románticos (Combe, 1999: 136). En el polo opuesto se sitúa Käte Hamburger, quien en *La lógica de la literatura*, de 1957, se opone a la tesis del *Lyrisches Ich*, rebate expresamente los planteamientos de Friedrich y defiende la idea de una enunciación real, o de una identificación entre el autor empírico y el enunciador lírico. Asimismo, Hamburger contradice las ideas del filósofo polaco Roman Ingarden, quien, en su trabajo *La obra de arte literaria*, de 1935, había afirmado que en las obras literarias la enunciación es fingida, de donde se podía deducir que también el enunciador del texto lírico tendría un carácter ficticio. Ingarden, en la segunda edición de *La obra de arte literaria*, responde a Hamburger afirmando que “la poesía lírica [...] no es menos «mimética» que la poesía épica o dramática”, y que “el mundo que en ella se representa es tan «no real» como el que construyen las obras dramáticas o épicas” (*apud* Combe, 1999: 143).

Esta controversia retoma, en cierta forma, la antigua discusión entre el abate Batteux y Johan Adolph Schlegel sobre el carácter imitativo de la poesía lírica, que giraba en torno a la concepción aristotélica de la poesía como imitación, aunque trasladando el carácter ficcional de la lírica al nivel intratextual en el que se sitúa el enunciador lírico. Como se recordará, Batteux y Schlegel admitían que el propio poeta (y no el enunciador intratextual, concepto inexistente en su época) podía fingir o decir la verdad, lo que cada cual llevaba a su terreno para defender el carácter imitativo o no imitativo de la lírica. Pero si Schlegel y Batteux contendían sobre el carácter fingido o verdadero de las aserciones del autor en relación con el concepto

aristotélico de la imitación, desde el Romanticismo se rechazó de plano el carácter imitativo de la lírica. De hecho, el carácter no imitativo de la lírica y sus diferencias esenciales con respecto a los textos que crean universos ficcionales parece fuera de toda duda, y solo la enorme influencia de la *Poética* de Aristóteles puede explicar que la lírica, de manera forzada y artificial, pudiera entenderse en el Renacimiento como el resultado de una imitación de sentimientos o de conceptos. Tras el rechazo romántico de la autoridad aristotélica, ya no volverá a plantearse que el poeta, al exponer sentimientos o emociones en su texto, esté realizando una imitación, y esa concepción será sustituida por la idea preponderante de que los textos líricos reflejan los verdaderos sentimientos del autor. No obstante, como es evidente que el poeta también puede fingir sus sentimientos, la teoría literaria contemporánea no ha sido ajena a esa posibilidad, y ha tratado de explicarla, ya sea entendiendo el poema como un acto de habla fingido del autor, ya como el resultado de la creación de un enunciador intratextual de carácter supuestamente ficcional. Y si el Romanticismo valoraba sobre todo la posibilidad de que los textos líricos reflejaran los verdaderos sentimientos del autor, las corrientes postrománticas han caído a veces en la exageración de llegar a negar dicha posibilidad, lo que resulta tan claramente excesivo e ilógico como sostener que las emociones expresadas en el poema siempre han de ser verdaderas.

A los intentos de desvincular al autor del enunciador lírico se ha sumado la denominada crisis de la autoría, propiciada por las obras de autores como Roland Barthes (1987), Michel Foucault (1968) o Jacques Derrida (1989: 247-312), los cuales han contribuido al proceso de desautorización del autor y al relativismo cada vez más acentuado del significado de las obras. Roland Barthes proclama en 1968 “la muerte del autor”, denunciando el despotismo de una autoridad única que controla el significado de la obra, y explicando que los lectores pueden buscar conexiones en los textos que escapan a la primera intención de significado, por lo que los propios textos (cuyo significado nunca estaría cerrado) y los procesos de lectura (que otorgan constantemente nuevas significaciones) cobran protagonismo en detrimento de los autores (Pérez Parejo, 2002: 464-483; 2004). Foucault, por su parte, ha insistido en las vacilaciones históricas con respecto al papel que ocupa el autor en la comunicación literaria, sosteniendo que muchos textos (como las cartas, los contratos, los borradores de obras...) carecen de la función-autor y que, en cualquier caso, la función-autor está sujeta al devenir histórico, de manera que en algunas etapas se han valorado las obras con independencia de quiénes fueran sus autores, y en otras, como en la época moderna, se ha producido una exaltación de la figura del autor ligada al concepto de propiedad y a la apropiación de la obra

por parte del mismo, de cara a garantizarse mercantilmente los derechos de autor (Foucault, 1968). Umberto Eco (1963, 1981, 1992), por su parte, ha sostenido el significado abierto de las obras y la importancia del papel del lector, y la estética de la recepción (Ingarden, 1972; Gadamer, 1977; Jauss, 1971, 1978, 1986, 1989; Iser, 1972, 1987) ha reclamado muy pertinentemente el papel co-creativo del receptor, el cual ha de tomar un papel activo para rellenar los lugares de indeterminación de las obras, cuyo significado no está delimitado por la intención del autor ni se cierra nunca de manera definitiva. No obstante, el hecho de que el significado de las obras literarias no se limite a la intención consciente o voluntaria del autor, o la importancia que sin duda cobra el receptor en la interpretación de las obras, son aspectos que pueden haber colaborado a socavar la autoridad que tradicionalmente se otorgaba al autor empírico en el proceso de la comunicación literaria, pero que no afectan sustancialmente a la configuración básica del modelo textual propuesto de los géneros literarios. Tanto el *mundo del autor* como el *mundo de los personajes* pueden tener un significado más o menos abierto, pero no por eso dejan de tener relevancia estructural como constituyentes básicos del sistema genérico. Por otra parte, y con independencia de que en determinados momentos históricos se otorgue mayor o menor autoridad al autor empírico, las obras pueden desarrollar un *mundo del autor* atribuible al autor del texto, y la pertinencia estructural de dicho mundo continúa intacta no solo si se desvalora el papel del autor, sino también en los casos de anonimia en los que se desconoce quién es en realidad.

Nuestro modelo textual de los géneros literarios no se ve afectado por la mayor o menor relevancia que se otorgue, sincrónica o diacrónicamente, al autor y al receptor de las obras. Y en cuanto al intento de desvincular al “yo lírico” del autor empírico, se han cometido, a mi modo de ver, excesos difícilmente justificables, y en un doble sentido: por un lado, no siempre se ha tenido en cuenta que la tendencia a crear un “yo lírico” impersonal constituye un movimiento estético-literario perfectamente localizable en un determinado momento histórico (desde el Simbolismo, pasando por las Vanguardias, hasta determinados autores o tendencias de la actualidad), y se ha caído en el anacronismo de trasladar los presupuestos de ese movimiento estético a otras épocas históricas que no se regían por ellos; por otro lado, esa tendencia estética se ha querido convertir en la única forma viable de expresión lírica, cuando no es más que el desarrollo de una de las posibilidades existentes.

En efecto, ni todas las épocas históricas han establecido una distinción entre el autor empírico y el “yo lírico” intratextual, ni la tendencia a desarrollar un sujeto impersonal es la única posibilidad de expresión lírica, puesto que existen numerosísimos casos en los que la intención del autor no consiste en crear un

enunciador diferenciado de sí mismo, sino en exponer directamente sus propios sentimientos.

Pero aun en los casos en los que el autor empírico trata de crear una poesía impersonal, y siempre que no llegue a crear un personaje que enuncie un *texto inserto*, los enunciados han de ser atribuidos al propio autor, ya que constituyen el submundo fingido del autor, y forman parte, en consecuencia, del *mundo del autor*. Esta consideración no pretende anular, claro está, la posibilidad de desarrollar una poesía impersonal, sino integrar dicha posibilidad, perfectamente factible, dentro del modelo propuesto. Desde este punto de vista, la creación de una poesía impersonal tendería a desarrollar el submundo fingido del *mundo del autor*, a diferencia, por ejemplo, de las tendencias del movimiento romántico, cuyos miembros pretendían crear otro tipo de poesía, también claramente viable, que expresara directamente sus sentimientos a través de otros submundos imaginarios de carácter no fingido (como el submundo sentido o el submundo deseado).

El autor/enunciador de los textos líricos puede exponer elementos de los submundos imaginarios que se correspondan con sus verdaderos juicios o sentimientos, o puede expresar sentimientos fingidos o imaginados, ya sea para tener un motivo que le permita crear un texto o para ofrecer una determinada imagen de sí mismo (como hacían los poetas barrocos que simulaban estar enamorados), o bien (como pretendieron los simbolistas franceses y otros movimientos posteriores) para crear un tipo de poesía impersonal diferenciada de las tendencias estéticas del Romanticismo. En uno y otro caso, los enunciados pertenecen al submundo fingido o imaginado del *mundo del autor*, y, a pesar de su carácter fingido o imaginado, son atribuibles al autor empírico. El enunciador lírico del texto primario, por lo tanto, nunca es una instancia ficcional e independiente del autor. La ficcionalidad del género lírico solo puede ser garantizada por la creación de personajes ficticios que crean nuevos textos en los que desarrollan la faceta lírico-emotiva del *mundo del autor inserto*; en los casos en los que se desarrolla el *mundo del autor* del texto primario, el enunciador no posee un carácter ficcional (como tampoco su enunciado), y guarda una relación de identidad con el autor. Por lo tanto, ni cabe sostener que la lírica siempre es ficcional, ni que nunca lo es, ya que existen textos líricos ficcionales (cuando son enunciados por personajes ficticios) y textos líricos no ficcionales (cuando son emitidos por el enunciador del texto primario). Por lo demás, la creación de un tipo de poesía impersonal, al igual que la poesía que despliega los verdaderos sentimientos del autor, puede afectar a todas las clases de poesía existentes: la propiamente lírica, la elegíaca o la laudatoria/satírica, pues en todas ellas el autor puede expresar emociones verdaderas o fingidas.

El otro componente fundamental del *mundo del autor*, el género argumentativo, tampoco fue considerado literario desde los orígenes de la poética occidental, y, a diferencia de la lírica, hoy en día no ha alcanzado aún un régimen constitutivo de literariedad (Genette, 1993: 11-40). En efecto, el género argumentativo no es reconocido unánimemente en la actualidad como un género literario, por lo que su régimen de literariedad es de carácter condicional, de manera que las obras pertenecientes a este género, y dependiendo de diversos factores, en ocasiones son consideradas literarias, y otras veces no.

Como punto de partida, conviene hacer una importante precisión con respecto al carácter artístico del género argumentativo. Cuando se piensa en dicho género, generalmente se toma como paradigma una de las formas más representativas del mismo, el ensayo, que se constituyó como una clase de género argumentativo específico en el siglo XVI, y, concretamente, en 1580, cuando Michel de Montaigne publicó sus *Essais*, cuyo título serviría para dar nombre a la nueva clase textual naciente, e incluso se extendería a algunas de las denominaciones que se han adjudicado al género argumentativo entendido en sentido amplio, como las de *géneros ensayísticos* o *géneros didáctico-ensayísticos*. No obstante, en la Antigüedad clásica existía ya un tipo de texto argumentativo perfectamente sistematizado y asentado, del cual se puede decir que guarda cierta relación con lo que hoy entendemos por género argumentativo propiamente literario, aunque se diferencia del mismo sobre todo por su modo de transmisión oral: me refiero al discurso retórico u oratorio.

En efecto, la Retórica era una disciplina perfectamente definida en la Antigüedad grecolatina, y suministraba una serie de reglas para construir un tipo de discurso argumentativo destinado a la pronunciación oral ante un auditorio, con una finalidad persuasiva común a la del ensayo.

En la Antigua Grecia, se distinguían tres modalidades básicas del saber: la *δόξα*, la *ἐπιστήμη* y la *τέχνη*. La *doxa* se identificaba con el saber general de una comunidad, que la guiaba en aspectos muy relevantes (convicciones, creencias, comportamientos...), y, aunque no poseía una fundamentación sólida, tenía una gran importancia. La *episteme* era la ciencia del conocimiento científico (de ella deriva el término *epistemología*), sólidamente fundamentado, y la *téchne* —equivalente al término latino *ars*— era un tipo de conocimiento que no estaba sólidamente fundamentado, como la *episteme*, ni se limitaba a una opinión o creencia, como la *doxa*, sino que constituía un saber basado en principios rigurosamente establecidos, pero orientados hacia la práctica y hacia el hacer.

La Poética y la Retórica eran para los griegos un tipo de *téchne*, término equivalente al *ars* de los latinos, es decir, un tipo de conocimiento que suministraba una

serie de preceptos para construir discursos de tipo lingüístico. La *téchne poiétiké* tenía por objeto el estudio y la construcción de discursos poéticos de carácter ficcional, y la *téchne rhetoriké* proporcionaba las pautas para construir discursos retóricos u oratorios de tipo persuasivo, destinados a su pronunciación en público. Y aunque el discurso retórico no formaba parte de la poética, sino de la retórica, era considerado tan “artístico” (en el sentido clásico del término) como el discurso poético. En efecto, ambos tipos de discursos se consideraban como un “discurso adornado” (el *sermo ornatus* de los latinos), es decir, como un discurso lingüístico adornado con figuras retóricas y con los distintos procedimientos elocutivos.

A este respecto, Aristóteles dedicó al estudio del discurso retórico una parte de su obra enciclopédica, al escribir el primer tratado sobre retórica que se conserva, titulado, precisamente, *Retórica* (Aristóteles, 1985). Así pues, tanto la poesía lírica (que en la época estaba ligada a la canción) como el discurso retórico fueron contemplados por Aristóteles, aunque no incluyó ninguna de esas formas en la *Poética*, debido a que la primera había sido tratada en la *Política*, y la segunda era el objeto de estudio específico de la *Retórica*. Y, a mi modo de ver, esas dos formas que no eran consideradas poéticas, la canción y el discurso retórico, constituyen los antecedentes de dos géneros literarios: el lírico y el argumentativo. Pero para que esos géneros que en principio no eran poéticos llegaran a ser considerados como literarios (en el caso del género argumentativo, por el momento, solo de manera condicional), tuvieron que transformarse y despojarse de los elementos que los adscribían a otras formas artísticas: en el caso de la poesía, independizándose del elemento musical; en el caso del ensayo, perdiendo su carácter de discurso público y oral destinado a su pronunciación en unas circunstancias sociales específicas, y pasando a transmitirse por escrito.

La retórica se constituyó desde la Antigüedad como un arte de la argumentación sobre lo opinable, y tiene un importante papel comunicativo, ya que está destinada a la persuasión de los oyentes. Aristóteles consideraba la retórica como una “antiestrofa” o disciplina correlativa de la dialéctica. En su edición de la *Retórica* aristotélica, Quintín Racionero (1990) explica las relaciones que mantenían ambas disciplinas entre sí y con respecto al conocimiento científico. Aristóteles trató de distinguir los métodos de razonamiento de la ciencia (que estudió en los *Analíticos Primeros* y en los *Analíticos Segundos*) de los métodos de razonamiento de la dialéctica (contemplados en los *Tópicos* y en las *Refutaciones sofísticas*). Según la concepción aristotélica, la dialéctica se separa gradualmente de la ciencia. Mientras que el razonamiento científico parte de enunciados en los que la contradicción es imposible, en el razonamiento dialéctico sí que cabe la contradicción. Por ello, los principios del razonamiento dialéctico no son axiomas, sino hipótesis u opiniones (*dóxai*), es decir, tesis de las que

no se conoce todavía si se cumplen en todos los contextos posibles, y, en consecuencia, enunciados de validez subjetiva cuya pertinencia solo puede ser contrastada a través de la confrontación con otras opiniones. Frente al conocimiento científico, que constituye una *episteme*, la dialéctica está formada por una serie de hipótesis u opiniones que la relacionan con la *doxa*. Así, la dialéctica sirve para establecer, a través del diálogo interno con otro oponente que mantenga una opinión diferente, los enunciados más probables, de manera que se convierte en “un método para la selección y justificación de hipótesis” (Racionero, 1990: 33). Como expone Racionero,

mientras que al filósofo (*i. e.* al que practica la ciencia) le es posible investigar por sí solo, preocupándose en exclusividad de que “las cosas por las que se hace el silogismo sean verdaderas y conocidas”, al dialéctico, por el contrario, le es obligatorio “ordenar las materias y formular las preguntas [...] de cara a un oponente (*Tópicos*, VIII, 1,155b3-16)”. El estatuto que corresponde a las hipótesis dialécticas —he aquí lo que quiere decir Aristóteles— no es otro que el propio de las “opiniones” (*dóxai*). Una tesis de la que no se sabe todavía si se cumple en todos los contextos posibles constituye efectivamente una opinión, un enunciado de validez subjetiva; y la “posibilidad de contradicción” sólo puede ser interpretada entonces como “posibilidad de confrontación con otras opiniones”, como diálogo o controversia con un oponente (Racionero, 1990: 33).

Y Aristóteles ve en la retórica una disciplina complementaria de la dialéctica, por cuanto es capaz de conectar al investigador con su auditorio; es decir, la retórica (que era considerada una *téchne*) persigue persuadir a los destinatarios, mediante el diálogo exterior, de la validez de los enunciados más probables suministrados por la dialéctica (Racionero, 1990: 32-33; Arenas, 1997: 147).

Según expone Quintín Racionero, la operación retórica de la *inventio* o hallazgo de las ideas

significa el *acto de la facultad* por el que ésta elabora, de acuerdo con un método, una red o trama de estructuras epistémicas que, o bien hacen la causa *probable* y *persuasiva*, o bien *cierta* y *demonstrativa*. En el caso [...] en el que la contradicción de la prueba es imposible, se desemboca, así, en la ciencia; mientras que en los casos en los que la contradicción es posible, aunque no sea probable, se permanece en el dominio de la dialéctica y de la persuasión (Racionero, 1990: 175, n. 32).

La causa probable y persuasiva se relacionaría con la dialéctica (*doxa*) y con la retórica (*téchne*), mientras que la cierta y demostrativa pertenecería a la ciencia (*episteme*). A partir de esta consideración, Racionero explica la concepción aristotélica sobre las diferencias entre dialéctica y retórica, las cuales constituirían

dos técnicas complementarias de una misma disciplina, cuyo objeto es la selección y justificación de enunciados probables con vistas a constituir con ellos razonamientos sobre cuestiones que no

pueden ser tratadas científicamente [...]. La dialéctica se fija en los enunciados probables desde el punto de vista de la *función designativa* del lenguaje, de lo que resultan conclusiones sobre la *verosimilitud* de tales enunciados; la retórica centra su interés en esos mismos enunciados desde el punto de vista de las *competencias comunicativas* del lenguaje, de lo que se desprenden ahora conclusiones sobre su capacidad de *persuasión* (Racionero, 1990: 36).

Así pues, Aristóteles distingue claramente entre el ámbito de la ciencia, al que corresponden los enunciados *ciertos* y *demostrativos*, del de la dialéctica y la retórica, disciplinas a las que corresponden los enunciados *probables* y *persuasivos*, de manera que la dialéctica suministra los enunciados más probables y verosímiles, y la retórica se encarga de persuadir al auditorio de su validez. Esta distinción aristotélica sobre el ámbito de la ciencia, por un lado, y el de la dialéctica y la retórica, por otro, resulta de gran interés, puesto que el segundo no solo constituye la base de la retórica clásica como ciencia de la persuasión sobre lo opinable, sino que puede extenderse, a mi modo de ver, al género argumentativo propiamente literario, distinguiendo claramente su dominio del de los tratados científicos.

En efecto, la consolidación del género argumentativo como un género literario solo puede producirse cuando dicho género sea definido con los mismos criterios temático-referenciales con que se definen los otros géneros constituyentes de la tríada tradicional. A este respecto, ante la indeterminación y la ambigüedad con respecto al ámbito propiamente temático-referencial del género argumentativo, se suele acudir, para definirlo, al concepto de la “voluntad de estilo” (Marichal, 1971), de manera que lo que distinguiría a los géneros argumentativos propiamente literarios de los que no lo son sería la intención del autor de dotarlos de un estilo propiamente literario. El inconveniente de este tipo de planteamiento es que puede privar al género argumentativo de un criterio temático-referencial con que definirlo. Es de advertir que la “voluntad de estilo” es un criterio común a los otros géneros literarios, puesto que todos ellos, en mayor o menor grado, tienden a mostrar una voluntad estilística; en este sentido, se presupone que el criterio estilístico acercaría al género argumentativo a los demás géneros, como si lo específico del mismo fueran sus rasgos formales, y no sus rasgos temático-referenciales, o como si, ante la imposibilidad de definirlo de otra manera, el criterio estilístico resultara más importante para delimitar el género argumentativo que para definir los restantes géneros, los cuales sin duda muestran intenciones estilísticas similares, pero también poseen criterios específicos de definición de orden temático-referencial.

Conviene recordar, a este respecto, la distinción de Genette sobre los géneros que han alcanzado un régimen constitutivo de literariedad (la narración, el drama y la lírica), y el tipo de género (la “prosa no ficcional”) que presenta un criterio

condicional de literariedad. La narración y el drama, debido a su criterio temático de definición (consistente, según nuestra consideración, en el desarrollo de un *mundo de los personajes* ficcional), poseen un régimen constitutivo de literariedad, de manera que una novela o una obra teatral, con independencia de su estilo y de su calidad, son consideradas literarias. La poesía lírica, según Genette, posee también un régimen constitutivo de literariedad, pero no atendiendo a un criterio temático, sino remático, es decir, a su forma expresiva; pero, como hemos advertido a lo largo de este trabajo, la poesía lírica puede y debe ser definida con respecto a un criterio temático tan válido como el de la narración y el drama, consistente en el desarrollo el *mundo del autor* en su vertiente emocional. Así pues, un poema lírico que se ajuste a esa definición puede considerarse literario, con independencia de su calidad. Y, para alcanzar un régimen constitutivo de literariedad, el género argumentativo debería ser definido por un criterio análogo.

En efecto, el género argumentativo puede y debe ser definido por un criterio temático-referencial que lo haga equiparable a los demás géneros. Sólo de esa forma podrá incluirse en igualdad de condiciones en las clasificaciones genéricas, pues el recurso a basar su literariedad exclusivamente en un criterio remático como la “voluntad de estilo” tan solo denuncia la incapacidad para establecer un criterio de tipo temático con el que definirlo adecuadamente. Y el criterio temático-referencial que caracteriza al género argumentativo coincide en gran parte con el de la retórica tradicional. En este sentido, y en conformidad con la concepción aristotélica que distingue el ámbito de la ciencia del de la dialéctica y la retórica, cabe establecer los límites que separan los tratados científicos del género argumentativo, considerando que a este no le corresponden los enunciados *ciertos* y *demostrativos* característicos de la ciencia, sino los *probables* y *persuasivos*, es decir, *opinables*, comunes a la dialéctica y, sobre todo, a la capacidad comunicativa y persuasiva de la retórica, con la que el género argumentativo, que emplea las técnicas comunicativas de la persuasión, guarda mayores relaciones. Así, integrando esta concepción en la perspectiva que proporciona nuestro modelo textual de los géneros literarios, podemos establecer que el género argumentativo desarrolla el *mundo del autor* o el *mundo del autor inserto*, y que su criterio temático-referencial específico consiste en desarrollar un tipo de argumentación destinada a la persuasión sobre lo opinable.

Desde este punto de vista, podemos considerar que el género argumentativo puede ser definido, al igual que cualquier otro género, tanto por un criterio temático como por un criterio remático o formal. Su criterio temático específico es el de la argumentación destinada a la persuasión sobre lo opinable, y su criterio remático o formal-expresivo, al igual que ocurría con la retórica tradicional, viene dado por el

uso de los recursos estilísticos de la expresividad orientados a afianzar su capacidad persuasiva.

Como es sabido, la retórica tradicional contemplaba tres operaciones retóricas (o *partes artis*) constituyentes de discurso (Albaladejo, 1989: 57-64): la *inventio*, o hallazgo de las ideas; la *dispositio*, o disposición más favorable de las mismas de cara a la persuasión, y la *elocutio*, o adorno u ornamentación del discurso. Esta tercera operación estaba destinada a indicar los procedimientos elocutivos adecuados e inadecuados (*elocutiones virtutes et vitia*) para la persuasión, estableciendo la oportunidad del uso de los tropos y las figuras retóricas, y contemplaba además la teoría de los tres estilos. De esta forma, el factor elocutivo resultaba esencial para la consecución de la finalidad persuasiva, pues colaboraba en gran medida a crear en los receptores la sensación de agrado que causaba el discurso, y, según un conocido mecanismo, predisponía a los oyentes a la aceptación de sus contenidos: en efecto, si el oyente reconocía la consistencia formal-expresiva del discurso, admitiendo la maestría o la superioridad del orador a la hora de emplear los recursos estilísticos del lenguaje, admitiría implícitamente las aptitudes y competencias del propio orador, lo que le predispondría a aceptar también la validez de las ideas expuestas en su discurso. No obstante, la retórica clásica no solo otorgaba importancia a los criterios estilísticos o formal-expresivos, sino que elaboró una consistente teoría sobre los criterios temáticos que caracterizaban a los distintos tipos de discursos constituyentes de la disciplina. Y algo muy parecido ocurre con respecto al género argumentativo: su “voluntad de estilo” resulta perfectamente adecuada para la persuasión, pero ha de ser definido además con respecto a un criterio temático-referencial bien establecido. Por lo demás, la “voluntad de estilo” es común a los demás géneros literarios, los cuales se sirven de los recursos formal-estilísticos para conseguir otros efectos de tipo estético, didáctico o deleitoso, por lo que el criterio formal o temático es el menos específico para definir las características del género argumentativo, las cuales pueden establecerse de manera más adecuada a partir del criterio temático-referencial propuesto.

El problema que suele aducirse a la hora de establecer el criterio temático-referencial del género argumentativo es que no resulta exclusivo de las formas que se pueden considerar propiamente literarias. Así, la argumentación destinada a la persuasión sobre lo opinable es propia del ensayo literario y de otras clases de textos argumentativos afines, pero también es característica de otro tipo de discursos que no se consideran literarios (como los anuncios publicitarios, los artículos políticos de opinión, o las discusiones cotidianas sobre cualquier tema que se producen en la vida real). No obstante, algo similar ocurre con los restantes géneros, sin que por

ello se ponga en duda su carácter literario. A este respecto, Teun A. van Dijk ha puesto en evidencia que los textos considerados literarios comparten características con otros textos que no son considerados como tales:

ninguna estructura del texto es *en cuanto tal* necesaria y exclusivamente “literaria”. Que un texto con ciertas propiedades funcione o no como un texto literario depende de *convenciones* sociales e históricas que pueden variar con el tiempo y la cultura. Así, ciertas estructuras narrativas pueden caracterizar tanto a una novela literaria como a un relato cotidiano; ciertas estructuras métricas han podido aparecer tanto en textos literarios como no literarios; ciertos procedimientos específicos (por ejemplo, “retóricos” son propios tanto de la poesía como de los anuncios publicitarios, etc.). Por consiguiente, no sólo las estructuras del texto en sí determinan si un texto “es o no” literario, sino también las estructuras específicas de los respectivos contextos de comunicación (van Dijk, 1987: 176).

Desde este punto de vista, los textos literarios poseen determinadas estructuras que posibilitan que puedan ser considerados como tales, pero esas estructuras no son exclusivas de los mismos, por lo que se hace imprescindible acudir a las convenciones sociales para explicar la literariedad. Debido a los acuerdos sociales que se establecen entre los participantes en la comunicación literaria, de entre los tipos de textos que poseen las mismas o parecidas características, algunos serán considerados literarios y otros no:

Ciertamente, nuestras novelas tienen sus raíces en relatos de cada día, mitos y cuentos populares, y nuestros poemas en canciones e himnos. Desde una perspectiva funcional, pues, nuestra literatura sigue perteneciendo a la clase en la que también incluimos nuestros chistes, bromas, chistes verdes o canciones. Las diferencias con estos tipos de comunicación, pues, no son tanto pragmáticas, cuanto *sociales*: la literatura ha sido, como ya se ha sugerido, *institucionalizada*; se publica, los autores gozan de un *status* específico, es reseñada en artículos y revistas especializadas, tiene un lugar en los libros de textos, es discutida, analizada, etc. (van Dijk, 1987: 183).

Van Dijk entiende la pragmática como la parte del estudio del lenguaje que centra su atención en la *acción*, y la relaciona fundamentalmente con la *teoría de los actos de habla* desarrollada en los años 60 por autores como Austin y Searle (van Dijk, 1987: 172), pero cabe también ampliar el ámbito de la pragmática para incluir en el mismo los aspectos sociales y culturales que determinan el conjunto de los elementos que configuran el contexto general de comunicación. En conformidad con la concepción de Tomás Albaladejo, según la cual los ámbitos sintáctico y semántico están englobados en el ámbito pragmático (Albaladejo, 1983a, 1986: 27; 1990a), los niveles sintáctico y semántico determinarían las características necesarias para que determinados textos puedan ser considerados literarios, pero correspondería

a las convenciones sociales del nivel pragmático seleccionar qué tipo de textos de los que cumplen esas características son considerados en cada momento literarios y cuáles no. Por lo demás, y aunque las apreciaciones de van Dijk no se ciñen al nivel temático-referencial, podemos centrar ahora nuestra atención en dicho nivel, de cara a establecer la especificidad de los distintos géneros con respecto al mismo. En este sentido, ya hemos advertido que la narración no es exclusiva del ámbito literario, ya que existen narraciones factuales que no son consideradas literarias (como las características de los relatos históricos o las que empleamos constantemente en nuestra vida cotidiana para poner al corriente a los demás de nuestras experiencias), e incluso narraciones ficcionales que tampoco son tenidas por literarias, como las puramente humorísticas (chistes, anécdotas...); el género lírico, por su parte, tiene manifestaciones afines en formas que no han sido creadas con una finalidad propiamente literaria, como los himnos de carácter religioso, deportivo o patriótico, o los dedicados a ensalzar el valor de algunas instituciones; y el drama tiene su equivalente no literario en representaciones ficcionales destinadas a la recreación de situaciones de carácter mítico o religioso, o incluso en algunas representaciones con finalidad exclusivamente humorística. Ocurre, en consecuencia, que el nivel temático-referencial del ámbito semántico constituye una condición indispensable para definir la naturaleza de los géneros literarios, pero no es el único ámbito implicado en la determinación de su literariedad. En efecto, para definir la literariedad se hace necesario además acudir al ámbito pragmático, pues, en última instancia, son los acuerdos convencionales que se toman entre los participantes en la comunicación literaria los que garantizan la literariedad de los textos. Así, el que determinado tipo de obras narrativas, líricas o dramáticas se consideren o no literarias depende, en primer lugar, de la propia naturaleza temático-referencial de esas obras, que garantizaría su nivel primario de especificidad; y, en segundo lugar, de las convenciones sociales y de los acuerdos adoptados por los participantes en la comunicación literaria, que determinan cuáles de esas obras son consideradas literarias en un momento determinado y cuáles no. De igual manera, los textos constituyentes del género argumentativo pueden ser considerados literarios o no literarios dependiendo de distintos acuerdos convencionales adoptados por los participantes en la comunicación literaria, pero el requisito indispensable para que lo sean es que puedan ser definidos, en el nivel temático-referencial, como textos que desarrollan una argumentación destinada a la persuasión sobre lo opinable.

Desde este punto de vista, el género argumentativo posee un criterio temático de definición tan sólido como el de los géneros lírico, narrativo y dramático, y el hecho de que se mantenga en un régimen condicional de literariedad depende exclusivamente

de las convenciones sociales que hasta el momento así lo han determinado. Para entender esta situación, basta recordar el lento proceso que experimentó la poesía lírica durante el Renacimiento hasta asentarse en los tratados de poéticas. Tras el influjo de Petrarca y del Petrarquismo, la lírica se cultivaba abundantemente en la praxis literaria y había adquirido un gran nivel de aceptación entre el público lector (como ocurre en la actualidad con algunos géneros argumentativos), pero su reconocimiento por los tratadistas de poéticas como un género literario equiparable al drama o a la épica se encontró con algunas dificultades. Ello se debió no solo al hecho de que la teoría literaria suele ir con retraso con respecto a la praxis creativa, sino también, como hemos comentado, a que Aristóteles no incluyó la poesía lírica en su *Poética*. El criterio temático-referencial de definición de la lírica no era muy diferente al que podríamos otorgarle en la actualidad, pero las convenciones poéticas y socioculturales de la época, influidas por la concepción aristotélica de la poesía como imitación, dificultaban su consolidación definitiva en las clasificaciones genéricas. Mientras que la épica y el drama habían sido considerados propiamente “poéticos” o literarios por Aristóteles, siendo su criterio de definición el hecho de que imitaran acciones humanas, no estaba tan claro que la poesía lírica pudiera ceñirse al concepto aristotélico de la imitación, y los tratadistas renacentistas hubieron de ajustarla previamente al mismo, considerando que la lírica también era imitación, pero no de acciones, sino de conceptos, costumbres, afectos o sentimientos. No obstante, las dubitaciones sobre el carácter imitativo de la lírica, así como su exclusión de la *Poética* aristotélica, retardaron el proceso que había de llevar a su inclusión unánime y definitiva en los tratados poéticos de la época. Con la revolución anticlasicista que supuso el Romanticismo y la consolidación de una poética no mimética, desapareció la obligación de sostener el carácter supuestamente imitativo de la poesía lírica, la cual se entendió como la expresión directa de los sentimientos del autor, y fue considerada sin dificultad como un género equiparable a la épica y al drama. Quiere esto decir que, aunque un género se ajuste en los distintos momentos históricos a un mismo criterio temático-referencial que podría garantizar su régimen constitutivo de literariedad, la evolución de las convenciones sociales y de las concepciones teórico-literarias determinan la interpretación que se realiza del mismo, pudiendo dificultar que alcance un régimen constitutivo de literariedad en un determinado momento histórico y propiciando que lo haga en otra etapa posterior. Desde esta perspectiva, es posible definir el criterio temático-referencial que podría servir de base para el reconocimiento del género argumentativo como literario.

A este respecto, la retórica puede constituir una auténtica teoría de la argumentación (Perelman, 1988, 1989; Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1952, 1994), cuyos presupuestos pueden ser de gran ayuda para definir las características del género

argumentativo (Arenas, 1997: 144-150). Y a la hora de precisar en mayor medida el criterio temático-referencial característico de dicho género, las especificaciones realizadas por Aristóteles sobre los distintos géneros retóricos pueden constituir el mejor punto de partida.

Como es bien sabido, Aristóteles distinguió en su *Retórica* tres géneros o tipos de discursos retóricos, que en la retórica latina fueron llamados *genus deliberativum*, *genus iudiciale* y *genus demonstrativum*. El discurso característico del género deliberativo o político trata sobre cosas futuras, y se pronuncia ante una asamblea política o un grupo de oyentes con capacidad de decisión sobre el asunto que se discute, de cara a influir en la decisión futura que se tome con respecto a dicho asunto. El discurso perteneciente al género judicial es el característico de los tribunales, y trata sobre cosas pasadas, de manera que se intenta defender (en el caso del abogado defensor) o de acusar (en el caso del fiscal) al implicado en un delito para mediatizar la decisión del juez o jurado sobre su grado de culpabilidad en el hecho pasado que se juzga. Y el discurso propio del género demostrativo o epidíctico versa también sobre cosas pasadas, de manera que se alaban (*laudatio*) o se recriminan (*vituperatio*) las acciones realizadas por una determina persona o institución en el pasado; en él se trata de comentar más que de convencer, y lo que se juzga en buena parte es la habilidad del propio orador para realizar la alabanza o el vituperio.

La clasificación aristotélica de los géneros ha sido adoptada como modelo indiscutido a lo largo de la historia de la retórica, y no por casualidad. Es obvio que pueden existir discursos retóricos aparentemente diferentes a los establecidos por Aristóteles, y que tales discursos pueden ser pronunciados en situaciones diversas. Así, existen discursos destinados a la predicación en el púlpito, y otros son característicos del ámbito académico (como el discurso de defensa de una tesis doctoral, o los que se pronuncia en una oposición o en la inauguración del curso académico). Sin embargo, tales tipos de discursos pueden relacionarse con los establecidos por Aristóteles; así, la predicación puede consistir en una mezcla de discurso demostrativo (por cuanto se alaba a Dios y a los santos, y se recrimina la actitud del demonio o de los pecadores) y deliberativo (ya que tiende a mediatizar el comportamiento de los fieles en el futuro), y los distintos tipos de discursos académicos también suponen una mezcla del género demostrativo (por cuanto el orador se alaba a sí mismo y ensalza el trabajo por él realizado) y del deliberativo (ya que pretende influir en la decisión futura que tomen los destinatarios). Asimismo, existen distintas modalidades relacionadas con el discurso público, como los géneros “menores” contemplados por Jean Bélanger (1979: 79-88): alocución (acoger o recibir a alguien, presentar a un orador, corresponder a la despedida

de alguien, conmemorar alguna efemérides, abrir o inaugurar algo, agradecer un saludo, una distinción, brindar, clausurar algo), charla, exposición, lección, conferencia, discurso, intervenciones y entrevistas en la radio o la televisión y lectura en público. Pero estas formas también pueden relacionarse con los géneros aristotélicos, ya que su finalidad no es esencialmente diferente; así, las alocuciones destinadas a recibir a alguien, a presentar a un político o a un orador, etc., se pueden relacionar con las alabanzas propias del género demostrativo, con el deseo de influir en las decisiones futuras de los oyentes (en conformidad con las aspiraciones del género deliberativo), o incluso con la defensa de las actuaciones controvertidas que la persona presentada pudiera haber hecho en el pasado (lo que las asemejaría a los discursos judiciales). Y en cuanto a la finalidad de los distintos tipos de charlas, lecciones o entrevistas, puede consistir en convencer a los destinatarios de que realicen algo en el futuro (lo que les acerca al género deliberativo), en juzgar la labor realizada por determinadas personas o instituciones (en conformidad con el género judicial) o en mostrar, a semejanza de lo que ocurre en el género demostrativo, las habilidades discursivas del propio orador.

A este respecto, y para explicar la existencia de hechos y discursos retóricos que pueden presentar más de una adscripción genérica, Tomás Albaladejo cree necesario

introducir el concepto de *componente genérico*, distinto del género retórico pero vinculado a él, con el fin de poder explicar la adscripción de género de los discursos oratorios y la constitución textual y la constitución referencial, que es plasmada en la textual, así como la relación que éstas mantienen con dicha adscripción. De este modo, habría un *componente genérico judicial*, un *componente genérico deliberativo* y un *componente genérico demostrativo o epidíctico*. Por lo general, los discursos retóricos tienen más de un componente genérico como constituyente textual, son discursos que contienen varios componentes genéricos; sin embargo, puede detectarse en los discursos que uno de estos componentes genéricos que actúan como constituyentes textuales es el *componente central o dominante*, el cual determina la adscripción genérica del discurso de que se trate (Albaladejo, 1999: 59).

Así, podemos considerar que tanto los discursos retóricos que más se ajustan a la clasificación aristotélica, como los académicos, los religiosos o los relacionados con los géneros oratorios “menores” contemplados por Jean Bélanger, presentarían uno o varios de los *componentes genéricos* contemplados por Albaladejo, de tal forma que uno de esos componentes podría actuar como *componente central o dominante* en cada discurso. Desde esta perspectiva, la clasificación aristotélica seguiría siendo válida para explicar todos los tipos de discursos persuasivos, cuyos *componentes genéricos* se asemejarían en lo esencial a los *componentes genéricos judicial, deliberativo y demostrativo*.

En este sentido, Áron Kibédi Varga ha defendido la validez transhistórica y transcultural de la clasificación aristotélica de los géneros retóricos, los cuales, a su juicio, pueden considerarse como el modelo básico de cualquier tipo de discurso retórico imaginable en los distintos momentos históricos y en cualquier ámbito cultural. Con respecto a la cultura occidental, Kibédi Varga distingue tres tipos de civilizaciones: “La première, la civilisation *orale* des premiers millénaires, fut progressivement remplacée en Europe, surtout à partir du XIIIe siècle, par une civilisation *écrite* et celle-ci se trouve relayée, dès la fin du XIXe siècle, par une civilisation *médiale*” (Kibédi, 2000: 1). Cada uno de esos tres tipos de civilizaciones ha entendido la retórica de distinta forma (Kibédi, 2000: 4-16): la retórica de la civilización *oral* se constituye en el arte de construir discursos (“*art de bien dire*”), y otorga la misma importancia a cada una de las cinco operaciones o *partes artis* (*inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*); la retórica de la civilización *escrita* se centra en la construcción y análisis de los textos escritos (“*art de bien lire*”), e implica un empobrecimiento de la retórica tradicional, ya que prescinde de las operaciones no constituyentes de discurso (*memoria y actio*); y la retórica de la civilización *mediática*, favorecida por los modernos medios de telecomunicación, retoma las cinco operaciones retóricas, pero, a diferencia de la retórica clásica, no constituye tanto un “arte del bien decir”, cuanto un “*art de bien présenter pour l’émetteur et un art de bien déchiffrer pour le récepteur*” (Kibédi, 2000: 15). Pues bien, los géneros retóricos establecidos por Aristóteles han permanecido inamovibles en las distintas civilizaciones:

Curieusement, la trichotomie séculaire des genres oratoires n’a pas changé depuis leur formulation première, et ils se retrouvent dans les civilisations non-occidentales: l’écrit aussi bien que l’oral, le médial aussi bien que l’écrit relèvent toujours de l’un des trois genres, épideictique, judiciaire et délibératif. L’orateur, l’écrivain et le présentateur à la télévision font l’éloge d’un grand homme ou d’une grande cause —ils misent sur le consensus épideictique—, ils nous apportent des arguments pour juger une affaire —genre judiciaire— ou ils cherchent à nous convaincre de la vérité à laquelle ils adhèrent, admettant ainsi le dialogue délibératif avec le récepteur. Toutes les tentatives d’ajouter d’autres genres à ces trois-là ont échoué... (Kibédi, 2000: 22-23).

La finalidad de los tres géneros oratorios, considerada en un sentido amplio, podría hacerse extensiva al género argumentativo entendido como género literario. Hemos establecido que dicho género, de manera general, se caracteriza por desarrollar un tipo de argumentación persuasiva sobre lo opinable, y ahora podríamos especificar que dicha argumentación, en correspondencia con los tres géneros aristotélicos (judicial, deliberativo y demostrativo), se relaciona fundamentalmente

con los juicios sobre comportamientos ocurridos en el pasado, con el intento de influir sobre decisiones futuras, o con el elogio o vituperio de personas o cosas. De igual manera que, como veíamos, se han distinguido distintos tipos de poesía lírica (la *lírica* propiamente dicha, caracterizada por la expresión de la emotividad, la *elegíaca*, que lamenta sucesos luctuosos o celebra hechos memorables, y la *laudatoria/satírica*, destinada al elogio o al vituperio), se pueden diferenciar, en relación con el género argumentativo, las distintas finalidades que persigue la persuasión. De hecho, todas las formas de argumentación retórica tienen cabida en la literatura actual, y constituyen, por lo tanto, el elemento que sirve para definir el género argumentativo desde criterios temático-referenciales. Por ello, y en conformidad con un criterio de definición temático-referencial, el género argumentativo se caracteriza por desarrollar un tipo de argumentación persuasiva relacionada con los juicios sobre comportamientos ocurridos en el pasado, con el intento de influir sobre decisiones futuras, o con el elogio y el vituperio.

En definitiva, para definir el *mundo del autor* hay que considerar su doble vertiente emocional (relacionada con la poesía) y racional (ligada a la argumentación). Ambas vertientes pueden presentar límites difusos, lo que hace que sea relativamente sencillo el trasvase de una a otra o la mezclanza de las mismas en un mismo texto, y se caracterizan por desarrollar fundamentalmente los submundos imaginarios. En su vertiente emocional, el *mundo del autor* incluye todas las formas de poesía (lírica, elegíaca y satírico/laudatoria), las cuales pueden desplegar submundos fingidos o imaginados, dando lugar a una poesía de tipo impersonal, o desarrollar un tipo de poesía que intenta expresar directamente los sentimientos del autor a través de otros submundos imaginarios de carácter no fingido (como el submundo sentido o el submundo deseado). Y en su vertiente racional, el mundo del autor desarrolla un tipo de argumentación persuasiva sobre lo opinable relacionada con los juicios sobre el pasado, con la toma de decisiones futuras o con el elogio y el vituperio. Y si el *mundo del autor* del texto primario no posee un carácter ficcional, el *mundo del autor inserto* resulta ficcional cuando es enunciado por un personaje ficticio.

IV. EL TEXTO, EL PERITEXTO Y LAS INSTANCIAS DE LA ENUNCIACIÓN Y DE LA RECEPCIÓN

Como indicábamos al establecer nuestro modelo textual, hay varias instancias relacionadas con la enunciación y la recepción. El *autor* y el *receptor* se sitúan en un nivel extratextual y pragmático, y representan a la persona real que crea la obra y a la persona real que la recibe, pudiendo ambas categorías ser plurales. En el nivel intratextual se sitúan el *enunciador* y el *destinatario*, los cuales pueden relacionarse con el texto y con el peritexto: el enunciador puede encargarse de emitir el peritexto y el texto, y el destinatario puede figurar en el interior del texto o en el peritexto. El enunciador y el destinatario también pueden ser plurales, o no figurar o hacerlo escasamente en algunos tipos de obras.

A propósito del polo de la autoría, y como hemos venido viendo a lo largo de este trabajo, puede establecerse una relación de identidad entre el autor empírico y el enunciador intratextual, encargado de emitir el texto y algunos de los elementos que Genette incluye en el peritexto. Así, y por lo que respecta al enunciador intratextual como emisor del texto, ya hemos argumentado que se identifica con el autor empírico en los casos en los que se despliega el *mundo del autor* en su faceta poética o argumentativa. Asimismo, en los relatos con narrador heterodiegético, el enunciador se identifica con el autor en cuanto emisor de las frases no miméticas del narrador, por medio de las cuales puede expresar sus juicios o emociones, comparar el pasado con el presente, organizar su relato, aparentar que cree en la veracidad de lo que narra o evidenciar el carácter ficcional de la historia que presenta. En los relatos homodiegéticos, en cambio, desaparece totalmente el enunciador, ya que se crea un personaje que elabora a su vez un texto inserto, y es el mismo personaje, identificable con el enunciador inserto, el encargado de exponer los hechos.

En las obras dramáticas, el enunciador suele limitarse a exponer algunos elementos peritextuales (como el título de la obra, o los prólogos o prefacios) y las didascalias, de manera que los enunciados de los propios personajes cumplen un papel decisivo para transmitir los contenidos del texto. En conformidad con las ideas de Alfredo Hermenegildo (1995: 30-34), las didascalias dramáticas pueden ser más amplias que las simples acotaciones, e incluyen las identificaciones de los personajes al frente de cada parlamento; la identificación y clasificación de los personajes en la nómina inicial de la obra (en la que se suele indicar además su categoría social: dama, galán, criado...) y en las nóminas que encabezan cada uno de los actos, jornadas, escenas, etc.; el posible introito y epílogo (generalmente representados por un personaje, aunque podrían ser emitidos por el autor/enunciador, al que podríamos denominar *dramatizador*) y las acotaciones escénicas propiamente dichas, formadas por las indicaciones del dramatizador sobre la disposición de la escena, el

decorado, la luz, la música, los gestos, movimientos, apariciones o desapariciones y acciones de los personajes, la exhibición o manipulación de objetos, etc. Así, incluso en las obras que presentan pocas acotaciones (las cuales eran inexistentes en las obras clásicas, y han ido aumentando a lo largo de la historia, a medida que los autores dramáticos se independizaban de los directores escénicos y que evolucionaban los medios técnicos relacionados con la representación), el enunciador dramático interviene para indicar las identificaciones de los personajes al frente de cada parlamento, o en la nómina inicial de la obra.

De este modo, el enunciador interviene en las obras dramáticas, pero no lo hace en las narraciones homodieéticas, lo que puede relacionarse con la mayor o menor presencia del propio autor en esos tipos de obras. A mi modo de ver, el enunciador dramático, al que hemos denominado dramatizador, es identificable con el autor. Corresponde al autor/dramatizador incluir la nómina inicial de personajes, organizar los actos y escenas de la obra, y, en su caso, enunciar los contenidos de las acotaciones. Estas, en ocasiones, están muy desarrolladas, e incluso, aunque no sea frecuente en la práctica teatral, podrían contener las reflexiones o los sentimientos del dramatizador, que serían atribuibles al propio autor. De igual manera que las reflexiones o emociones expresadas por un narrador heterodieético a través de sus frases no miméticas son atribuibles al autor empírico, las posibles reflexiones que realizara un enunciador dramático, o la expresión de sus emociones, también serían atribuibles al autor. En la práctica teatral, es habitual que las acotaciones se limiten a describir las circunstancias en las que se desarrolla la acción, aunque en ocasiones presenten un estilo muy elaborado, como ocurre, por ejemplo, en las acotaciones de las obras dramáticas de Ramón María del Valle-Inclán. Ello es debido, sobre todo, a que el contenido lingüístico de las acotaciones desaparece como tal en la representación, de manera que las indicaciones lingüísticas se transforman en manifestaciones visuales o auditivas (así, en una acotación del texto escrito se puede decir que un personaje lleva una capa roja, y en la representación el personaje saldría directamente con una capa de ese color). Por ello, el valor literario de acotaciones como las de Valle-Inclán se pierde en las representaciones, de manera que se tiende a crear una diferencia comunicativa y artística entre el texto escrito y el representado. Y si las acotaciones dramáticas además incluyeran frases no miméticas del dramatizador (a las que hemos denominado *frases del enunciador*, equivalentes a las frases no miméticas del narrador heterodieético), correrían el peligro de perderse en la representación, a no ser que se utilizara algún artificio para reproducirlas (como una voz en *off*). En cualquier caso, el hecho de que en la práctica teatral no sea frecuente incluir acotaciones que incluyan las emociones o reflexiones del enunciador

dramático, identificable con el autor, no impide considerar que dicha posibilidad llegue a desarrollarse.

El autor está menos presente en los relatos homodiegéticos que en los propios textos dramáticos, en los que se encarga, como enunciador, de incluir la nómina inicial de personajes, las indicaciones relacionadas con los actos y las escenas, los nombres de los personajes que hablan en cada momento y las acotaciones (que podrían incluir reflexiones o sentimientos del autor/dramatizador). Así, podría establecerse una gradación relativa al mayor o menor grado de presencia del autor/enunciador en las obras que despliegan el *mundo de los personajes*: en primer lugar situaríamos al narrador heterodiegético que expresa o puede expresar opiniones o emociones del autor a través de sus frases no miméticas; en segundo lugar, al enunciador dramático que se encarga de emitir, como mínimo, los nombres de los personajes al frente de cada parlamento, y que podría también reflejar sus emociones o ideas a través de las acotaciones; y, en tercer lugar, el narrador homodiegético, que es totalmente independiente del autor, y no guarda con él ninguna relación de identidad.

Esta gradación podría explicar las vacilaciones de los autores románticos, ya comentadas, a la hora de establecer el carácter objetivo o subjetivo del drama y de la narración. Como veíamos en su momento, Hegel y los autores románticos trataron de explicar los géneros en relación con la objetividad y la subjetividad desplegada en los textos: la subjetividad sería característica de las obras que reflejan la propia identidad del autor, y la objetividad de aquellas que presentan universos independientes del mismo. Así, no cabía duda de que la lírica era el género que representaba la subjetividad del autor, pero el problema se planteaba a la hora de definir la narración y el drama, que habrían de caracterizarse por la objetividad y por una mezcla sintética de objetividad y de subjetividad. Y los autores románticos no se ponían de acuerdo, o mostraban claras vacilaciones, a la hora de establecer si el texto objetivo había de ser el narrativo o el dramático. Dichas vacilaciones se pueden explicar a través de la gradación expuesta, la cual indica que el tipo de texto que en mayor medida suele ser una mezcla de objetividad y de subjetividad es el texto narrativo con narrador heterodiegético, y que el texto más objetivo, por cuanto en él desaparece en mayor medida el autor, es el relato con narrador homodiegético, situándose el drama en un lugar intermedio entre los mismos. No es extraño que los autores románticos mostraran vacilación al caracterizar la narración como un tipo de texto objetivo o como un tipo de texto sintético (es decir, como una mezcla de objetividad y subjetividad), pues la narración puede ser las dos cosas: la narración homodiegética correspondería al género más objetivo (ya que el autor desaparece por completo), y la narración

heterodiegética al más sintético (pues permite la plasmación de un mundo objetivo a través de las frases miméticas del narrador y de la subjetividad del propio autor a través de las frases no miméticas del narrador). Entre medias se situaría el drama, que, en la época de los románticos, se caracterizaba (y aún lo hace en la actualidad) por representar también un mundo objetivo y desligado del autor, pero en el cual este aparece en mayor medida que en los relatos homodiegéticos (y, como hemos visto, aún podría estar más presente, si expresara sus ideas o emociones), por lo que el drama es menos objetivo que la narración homodiegética.

En cuanto al enunciador como emisor del peritexto, cabría hacer algunas consideraciones. Dentro del concepto de peritexto, Gérard Genette incluye diversos elementos, como el propio título de la obra, los prólogos o epílogos (del propio autor o de otras personas), las notas al margen o a pie de página, los títulos de los capítulos o las citas literarias que en ocasiones se incluyen al inicio de los capítulos o de algunas partes del texto (Genette, 2001: 10).

Hay que tener en cuenta que, en ocasiones, los límites entre el texto y el peritexto pueden resultar dudosos. Así, en algunas obras el prólogo o la dedicatoria se incluyen en el propio núcleo textual, contribuyendo a difuminar los límites entre el texto y el peritexto¹. No obstante, la delimitación teórica del texto y del peritexto puede servir de base para establecer los parámetros con respecto a los cuales pueden producirse esas indefiniciones.

En las obras narrativas con narrador heterodiegético, la emisión de los títulos de los capítulos (que forman parte del peritexto) corresponde al autor/narrador².

1 Algunas leyendas de Bécquer, como *El monte de las ánimas*, o *El rayo de luna* (Bécquer, 1989: 197 y 235), van precedidas por una introducción, pero sin que se indique expresamente que constituye un prólogo, y tras ella se sitúan directamente los capítulos con su numeración, lo que contribuye a borrar los límites entre el prólogo peritextual y el núcleo texto. Asimismo, las tres primeras estrofas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Luis de Góngora, constituyen la dedicatoria al Conde de Niebla (Góngora, 1983: 133-134), y tienen la misma estructura formal en octavas que la historia que se narra después, lo que también colabora a difuminar los límites entre la dedicatoria peritextual y el propio texto.

2 En el caso de los relatos homodiegéticos, en los que un personaje se convierte en autor inserto que crea un texto inserto de carácter autobiográfico, la división en capítulos puede corresponder al autor inserto/narrador, pero también es posible que sea el autor/enunciador del texto primario el que organice los capítulos y los ponga título. Por ejemplo, en los títulos de los primeros “tratados” o capítulos del *Lazarillo de Tormes* se lee lo siguiente: “Tratado primero. Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue”; Tratado segundo. Cómo Lázaro se asentó con un clérigo, y de las cosas que con él pasó”; Tratado tercero. Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él”. El propio personaje-narrador cuenta su vida en primera persona en el interior de los capítulos, pero estos llevan títulos en los que se menciona al personaje usando la tercera persona, lo que indica que esos títulos no son suyos.

Paralelamente, podemos considerar que, en el caso de los textos dramáticos, las indicaciones sobre la división de las obras dramáticas en actos o en jornadas y en escenas también forma parte del peritexto, por lo que unos y otras corresponderían al enunciador como emisor del peritexto. Sin embargo, las indicaciones de los nombres de los personajes que hablan y las acotaciones escénicas de los textos dramáticos sin duda forman parte del propio núcleo textual, pues son imprescindibles para establecer el desarrollo de la trama. Como hemos visto, las acotaciones dramáticas podrían contener, incluso, las ideas o emociones del enunciador, lo que las haría equivalentes a las frases no miméticas del narrador heterodiegético, e indicaría que forman parte del propio núcleo textual. Y las indicaciones dramáticas sobre los personajes que hablan serían equivalentes a las expresiones que usa el narrador heterodiegético de un relato para introducir los parlamentos de sus personajes, lo que muestra su pertenencia al núcleo textual.

Al emitir algunos otros de los elementos peritextuales, el enunciador puede identificarse claramente con el autor. Así, cabe pensar que el título de la obra, que puede figurar en la portada y en la página inicial del interior del libro, corresponde en última instancia al propio autor, el cual pone a la vez su nombre (o un pseudónimo) antes del mismo. Asimismo, las citas literarias que encabezan las obras o los capítulos suelen ser responsabilidad del propio autor/enunciador, y lo mismo ocurre con algunas notas aclarativas. En cuanto a los prólogos, pueden presentar mayor complejidad, y no siempre son atribuibles a su autor.

A este respecto, resulta muy conveniente recordar las apreciaciones del propio Genette, quien recuerda las distintas denominaciones que se han otorgado a los *prefacios* o textos liminares, ya estén situados antes del texto principal (preliminares) o después del mismo (postliminares o *postfacios*). Así, los *prefacios* preliminares han sido llamados *introducción*, *prólogo*, *nota*, *noticia*, *aviso*, *presentación*, *examen*, *preámbulo*, *advertencia*, *preludio*, *discurso preliminar*, *exordio* o *proemio*, mientras que para los *postfacios* se utilizan, entre otras, denominaciones como *epílogo* o *postscriptum* (Genette, 2001: 137). Y Genette establece una clasificación de los distintos tipos de prefacios (que podría extenderse a los postfacios) en relación con sus creadores, que pueden ser personas reales empíricamente existentes, o distintos tipos de figuras ficcionales, “identificadas por mención explícita (firma completa o por iniciales, fórmula ‘prefacio del autor’, etc.) o por índices diversamente indirectos” (Genette, 2001: 152). A este respecto, Genette escribe lo siguiente:

El autor pretendido de un prefacio puede ser el autor (real o pretendido) del texto: bautizaremos esta situación muy corriente como prefacio *autorral* o *autógrafo*; llamaremos prefacio *actoral* al de uno de los personajes de la acción; y cuando se trata de una tercera persona: prefacio *alógrafo*. [...] Un prefacio puede ser atribuido a una persona real o ficticia; si la atribución a una persona real está

confirmada por tal otra y si es posible por *todos* los índices paratextuales, la llamaremos *auténtica*; si está anulada por tal índice del mismo orden, la llamaremos *apócrifa*; si la persona investida de esta atribución es ficticia, se llamará a esta atribución y a este prefacio *ficticio*. No estoy seguro de que la distinción entre ficticio y apócrifo tenga una pertinencia universal, pero me parece útil en el campo que nos ocupa y la utilizaremos [...] en este sentido: es ficticio un prefacio atribuido a una persona imaginaria, es apócrifo un prefacio atribuido falsamente a una persona real (Genette, 2001: 152).

Teniendo en cuenta estas distinciones, Genette establece un cuadro de dos entradas (figura 16), en el que ejemplifica cada posibilidad con distintos tipos de prefacios.

En la casilla horizontal de la “función” se contemplan las posibilidades de que el prefacio sea atribuido al propio autor, real o pretendido, del texto (*autoral*); a una tercera persona ajena al texto, ya que no es su autor ni figura en él como personaje (*alógrafa*), o a un personaje que figura en el interior de la obra y que adquiere cierto grado de protagonismo (*actoral*). En la casilla vertical del “régimen”, se contemplan las posibilidades de que el prefacio sea atribuido verazmente a una persona real (*auténtico*), a un personaje ficticio (*ficticio*) o falsamente a una persona real (*apócrifo*).

FUNCIÓN RÉGIMEN	<i>Autoral</i>	<i>Alógrafa</i>	<i>Actoral</i>
<i>Auténtico</i>	A Hugo para Cromwell, de Hugo	B Sartre para <i>Portrait d'un inconnu</i> , de Sarraute	C Valéry para <i>Commentaire de Charmes</i> , de Alain
<i>Ficticio</i>	D “Laurence Templenton” para <i>Invanhoe</i>	E “Richard Sympson” para <i>Gulliver</i> , de Swift	F “Gil Blas” para <i>Gil Blas</i> , de Lesage
<i>Apócrifo</i>	G *“Rimbaud” para <i>La chasse spirituelle</i> (atribuida falsamente a Rimbaud)	H *“Verlaine” para <i>La chasse spirituelle</i> (atribuida falsamente a Rimbaud)	I *“Valery” para <i>Commenaire de Charmes</i> , de Alain

Figura 16: Tipos de prefacios.

Así, la posibilidad A de prefacio autoral auténtico, que se produce cuando un autor hace el prefacio de su propia obra, y es quizá la más frecuente y elemental, es ejemplificada por Genette con el caso de Victor Hugo, autor y prefacista de *Cromwell*. La posibilidad B, de prefacio alógrafo auténtico, se produce cuando un autor real hace un prefacio para la obra de otra persona, y es ejemplificada con el caso de Jean Paul Sartre, que hizo el prefacio de la obra *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute. Más compleja resulta la posibilidad C, de prefacio actoral auténtico; sería el caso en el que una persona real hiciera el prefacio de su propia (hetero)biografía, es decir, de su biografía escrita por otra persona. A falta de una obra que ejemplifique esa posibilidad, Genette invoca el prefacio de Valéry a un libro del que de alguna manera es protagonista: el *Commentaire de Charmes*, escrito por Alain en 1927. La posibilidad D, de prefacio autoral ficticio, en el que el autor pretendido del prólogo es un personaje ficticio, se ejemplifica con el caso de “Laurence Templeton” como prologuista de *Invanhoe*, novela escrita por Walter Scott cuya autoría es atribuida al personaje ficticio Laurence Templeton a través de ese mismo prólogo. La posibilidad E, de prefacio alógrafo ficticio, escrito por una tercera persona ajena a la obra y de carácter ficticio, es ejemplificada con el prólogo de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, atribuido a “Richard Sympson”, pretendido primo del héroe. La posibilidad F, de prefacio actoral ficticio, en el que un personaje ficticio se encarga de escribir el prólogo de la obra en la que figura como protagonista, se ejemplifica con el caso del segundo prefacio de la novela *Gil Blas de la Santillane* (escrita por Alain-René Lesage), titulado “Gil Blas al lector”. La posibilidad G, de prefacio autoral apócrifo, en la que un autor firma y se atribuye falsamente la autoría del prefacio escrito por un amigo o por un “negro”, es ilustrada, a falta de un ejemplo real conocido por Genette, con un caso imaginario (y de ahí el apóstrofe que figura en la casilla correspondiente): la obra apócrifa *Chasse spirituelle*, publicada en 1949, fue atribuida falsamente a Rimbaud; pues bien, cabría imaginar que en dicha obra figurara un prefacio también atribuido indebidamente a Rimbaud, el cual cumpliría con la condición de autoral apócrifo. La posibilidad H de prefacio alógrafo apócrifo, en la que se atribuiría falsamente la autoría del prefacio a una tercera persona ajena al texto, es ejemplificada con otro caso imaginario: dicho prefacio se produciría si la *Chasse spirituelle* hubiera tenido un prefacio indebidamente atribuido a Verlaine, o si el prefacio de *Portrait d'un inconnu*, firmado por Sartre, hubiera sido en realidad escrito por Nathalie Sarraute o por alguna otra persona³. Y la posibilidad

3 Disponemos de un posible ejemplo real para un caso similar al del prefacio alógrafo apócrifo: la tercera aprobación que aparece en los preliminares de la segunda parte del *Quijote*, firmada por el Licenciado Márquez Torres, innecesaria a efectos legales, sin duda corresponde, como se

I de prefacio actoral apócrifo, en la cual el prefacio se atribuye falsamente a uno de los personajes de la obra, es ejemplificada con otra situación concebible: la de que el prefacio de Valéry a *Commentaire de Charmes* (de Alain) hubiera sido escrito en realidad por Alain o por otra persona.

Por otra parte, Genette recuerda que “el aparato prefacial de una obra puede variar de una edición a otra, y también que un mismo texto puede llevar en la misma edición dos o más prefacios, debidos o atribuidos a destinatarios diferentes” (2001: 151). Asimismo, hace ver que los distintos elementos peritextuales pueden resultar contradictorios entre sí, de forma que corresponda al lector reorganizar las distintas informaciones y llegar a una conclusión sobre las mismas. Así, aunque el prólogo o la autoría del texto puedan ser atribuidos a un personaje ficcional, el nombre del autor que figura en la portada de la obra desautoriza esas atribuciones, y evidencia que el prefacio o el propio texto corresponden en realidad a la persona cuyo nombre está estampado en la portada. A este respecto, es frecuente que los autores utilicen los prólogos para atribuir la autoría de la obra a personajes ficticios, lo que permite establecer una interesante distinción relacionada con la casilla A (prefacio autoral auténtico). En efecto, Genette distingue los casos en los que el autor utiliza el prefacio para presentar el texto como propio, de aquellos otros en los que lo usa para atribuírselo a otra instancia o a un personaje ficticio. Con respecto a esta segunda posibilidad, Genette escribe lo siguiente:

Existe otra suerte de prefacios autorales, auténticos en sus estatus de atribución, ya que su autor declarado es el autor real del texto, pero más ficcionales en su discurso, porque el autor real pretende no ser el autor *del texto* [...]. Niega la paternidad no del prefacio mismo, lo que sería lógicamente absurdo (“no estoy enunciando la presente frase”) sino del texto que introduce [...]. Este segundo tipo de prefacio autoral auténtico lo calificaremos como prefacio *denegativo* (sobrentendido: del texto)... (Genette, 2001: 157).

Atendiendo a esta distinción, Genette propone dividir en dos partes la casilla A, denominando prefacio *asertivo* (subcasilla A¹) al tipo de prefacio en el que el autor introduce y presenta su texto como propio, y prefacio *denegativo* (subcasilla A²) a aquel en el que el autor niega que el texto que presenta e introduce le corresponda, alegando que ha llegado a sus manos de manera más o menos fortuita o accidental, o que ha sido escrito por algún personaje ficcional (figura 17).

ha sospechado desde antiguo, al propio Cervantes. Aunque el escrito se enmascara tras la forma aparente de una aprobación, constituye más bien una suerte de prefacio, ya que excede las funciones de las aprobaciones al uso e incluye una larga serie de críticas conjuntas a Lope de Vega y a Avellaneda, así como una defensa de los ataques que este había realizado en su prólogo contra Cervantes (Pérez López, 2002: 43-47; Martín, 2010: 110-112).

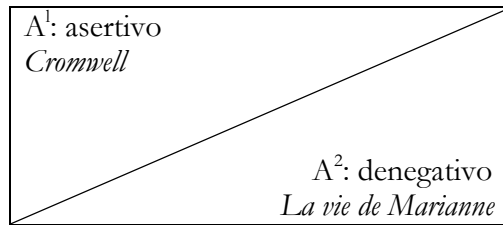


Figura 17: Subdivisión del prefacio autorial auténtico.

La posibilidad A¹, correspondiente al prefacio autorial auténtico *asertivo*, es ejemplificada con el prefacio de *Cromwell*, en el que el autor del prefacio se presenta como el autor de la pieza, que sabemos que es de Victor Hugo; y la posibilidad A², correspondiente al prefacio autorial auténtico *denegativo*, es ilustrada con el caso del prefacio de *La vie de Marianne*, de Pierre de Marivaux, en el que pretende hacer creer que el texto que introduce ha sido encontrado por un amigo. En palabras de Genette, este tipo también puede denominarse “cripto-autoral, ya que el autor se esconde (o se defiende) de serlo, o aun *seudo-alógrafo*, ya que el autor se presenta como un prefacista alógrafo y de toda la obra solo reivindica el prefacio” (Genette, 2001: 158). El prefacio denegativo “se inclina hacia la ficción (por su denegación ficcional del texto) y también hacia la alografía, que simula pretendiendo (siempre ficcionalmente) no ser el autor del texto” (2001: 159). Al comentar este segundo tipo, Genette contempla varias posibilidades, entre las que incluye la de quien atribuye el texto “a un autor extranjero, pero de quien él pretende ser el traductor” (Genette, 2001: 159).

Por otra parte, Genette contempla la posibilidad de que un mismo prefacio comparta las características de dos de los tipos contemplados, y pueda por lo tanto asignarse a la vez a dos casillas. Así, los prefacios de las autobiografías pueden ser a la vez autorales y actorales (A+C), por cuanto el autor auténtico del prefacio coincide con el autor empírico y es a la vez el protagonista actoral de la obra. Y otro caso interesante es el de los prefacios dialogados (como el de *La nouvelle Héloïse*, de Jean Jacques Rousseau), que “son siempre a la vez autorales y alógrafos, ya que el autor finge compartir el discurso con un interlocutor imaginario (A+E)”, o “incluso real (A+H)” (Genette, 2001: 162).

Pues bien, solo en los casos de prefacios autorales auténticos (A) se produce una identificación entre el autor y el enunciador, tanto por lo que respecta a los prefacios *asertivos*, en los que el enunciador del prefacio se presenta como el autor de la obra, como a los prefacios *denegativos*, en los que el enunciador se identifica con el autor

que firma en la portada del libro, pero fingiendo que el contenido del mismo no le pertenece. Como veremos en su momento, algunos tipos de prefacios denegativos pueden generar una ruptura de la lógica ficcional, ya que el autor puede fingir que entra en contacto de alguna manera con el universo ficcional que relata. Así, si el autor/enunciador expresara en su prólogo que él mismo, o algún allegado, ha encontrado el texto ficcional que presenta en el interior de una botella que apareció en la playa, de manera que él solo se limita a editarlo, entrarían en contacto el mundo ficcional del autor del texto encontrado en la botella con el mundo real del autor. Y lo mismo ocurre en los casos en los que el enunciador del prefacio atribuye la obra a un autor extranjero supuestamente real, del que él sería el traductor, pues dicho autor extranjero sería también ficcional. En estos casos, se pretende dotar de verosimilitud al mundo ficcional que se narra, acercándolo al mundo real en el que se sitúa el autor.

En los casos de prefacios asertivos, el enunciador que emite el prefacio peritextual no solo puede identificarse con el autor, sino también con el enunciador del propio cuerpo textual. Es lo que ocurre en los textos de tipo lírico o argumentativo que desarrollan el *mundo del autor*, o en las novelas con narrador heterodiegético en las que se incluyen frases no miméticas del narrador (que también desarrollan, como hemos visto, el *mundo del autor* en su vertiente argumentativa), pues las opiniones contenidas en esas frases no miméticas también son atribuibles al autor. En estos casos se produce una triple identificación entre el autor empírico, el enunciador del prefacio asertivo y el enunciador del *mundo del autor*. Lógicamente, esa triple identificación no se produce en los casos de textos insertos que desarrollan el *mundo del autor inserto* en su faceta lírica o argumentativa, ya que el *mundo del autor inserto* es enunciado por un personaje ficcional, dándose solamente, en estos casos, una identificación entre el autor y el enunciador del prefacio asertivo.

En los demás tipos de prefacio nunca se produce una identificación entre el autor y el enunciador del mismo. En los tres casos de prefacio alógrafo (B: auténtico; E: ficticio y H: apócrifo), el enunciador del prefacio es ajeno al autor, ya sea porque se trata de una persona real distinta al autor, de un personaje ficcional o de una persona diferente del autor a la que se atribuye falsamente el texto. Lo mismo ocurre en los tres casos de prefacios actorales (C, F e I), pues el personaje de la obra que supuestamente escribe el prefacio no es asimilable al autor. Y tampoco pueden identificarse con el autor el personaje ficticio que no forma parte de la obra al que se le atribuye el prefacio autoral ficticio (D), ni la persona a la que se le atribuye falsamente un prefacio autoral apócrifo (G).

En los casos de prefacios ficticios (D: autoral ficticio; E: alógrafo ficticio y F: autoral ficticio) también se puede producir una ruptura de la lógica ficcional, si los

personajes ficticios que supuestamente los escriben se dirigen directamente a los receptores empíricos, pues en esos casos se pretendería poner en contacto el universo ficcional del personaje con el universo real de los receptores.

Hay que tener en cuenta, a este respecto, que los prólogos pueden desarrollar el *mundo del autor*, el *mundo de los personajes* o el *mundo del autor inserto*. Los prólogos asertivos (A¹) suelen desarrollar el *mundo del autor*, aunque en algunos de ellos se incluyen personajes con los que el autor conversa, de forma que pueden desplegarse conjuntamente las opiniones del autor (es decir, el *mundo del autor* en su vertiente argumentativa) y el *mundo de los personajes*, que podría ser de tipo I, si el personaje con el que conversa el autor es real, o de tipo II o de tipo III, si el personaje con el que conversa el autor es ficcional, lo que implicaría una ruptura de la lógica ficcional⁴. En ocasiones, dentro de un prólogo asertivo se incluye un cuento o anécdota que sirve de ejemplo de lo que se quiere contar, es decir, un texto inserto que despliega el *mundo de los personajes*. Los prólogos denegativos (A²) desarrollan el *mundo del autor*, pero incluyen además un personaje real o ficcional al que se le atribuye la autoría del texto, en cuyo caso también despliegan el *mundo de los personajes* (de tipo I, II o III).

Otros prólogos compuestos por personas reales distintas del autor también pueden desarrollar el *mundo del autor*, pero no el *mundo del autor* correspondiente al creador de la obra, sino un *mundo del autor* atribuible a la persona que compone el prólogo; es lo que ocurre en el prefacio alógrafo auténtico (B), en el prefacio actoral auténtico (C) y en los prefacios apócrifos autoral, alógrafo y actoral (G, H, I),

4 En el prólogo de la primera parte del *Quijote*, Cervantes charla con un supuesto “amigo”, es decir, presenta su conversación como si hubiera ocurrido en la vida real y el amigo fuera un personaje realmente existente (perteneciente, por lo tanto, como el propio Cervantes, a un modelo de mundo de tipo I). No obstante, cabe suponer que esa conversación no tuvo lugar en la realidad, con lo que estaríamos ante un caso de “fingimiento literario” similar a los comentados en el apartado “II. 3. Posibilidades de «fingimiento literario»”. En dicho apartado considerábamos la posibilidad de que el enunciador de un texto finja de tres maneras distintas: *a*) sin incluir en su invención a otras personas o personajes; *b*) incluyendo en su invención a otras personas realmente existentes, o *c*) incluyendo en su invención a personajes ficcionales. Y esas posibilidades pueden extenderse sin dificultad al ámbito peritextual. En el prólogo mencionado, Cervantes nos presenta al “amigo” como si fuera una persona realmente existente, aunque sin indicar quién es en realidad ni aportar ningún dato que permita corroborar su existencia real. Y esa indefinición del supuesto “amigo”, procurada por el propio Cervantes, permite pensar en la posibilidad de que se trate de un personaje ficcional, de forma que se mantendría la ambigüedad entre las posibilidades *b*) y *c*), y, más concretamente, entre la posibilidad *b. 2* (el autor/enunciador finge haber protagonizado sucesos que en realidad no ha vivido junto a otra u otras personas existentes) y la *c.2* (el autor/enunciador finge protagonizar sucesos junto a uno o varios personajes ficcionales).

bien entendido que estos tipos de prefacio, al igual que el asertivo o el denegativo, también pueden incluir personajes ficcionales o textos insertos. Mientras que los prefacios emitidos por un personaje (el autoral ficticio, el alógrafo ficticio y el actoral ficticio [D, E y F]) desarrollan el *mundo del autor inserto*, aunque también pueden desarrollar el *mundo de los personajes inserto* e incluso incluir nuevos textos insertos.

Por lo que respecta al polo de la recepción, Aguiar e Silva (1990: 304-313) distingue al lector o receptor empírico, que es la entidad extratextual con capacidad semiótica efectiva para descodificar el mensaje literario, del *destinatario*, que es la entidad intratextual que posee capacidad semiótica efectiva o sólo simbólico-imaginaria a la cual el autor empírico o el autor textual dirigen su mensaje. De esta forma, el destinatario de un mensaje puede ser o no ser su receptor, mientras que el receptor no tiene por qué ser —y de hecho la mayoría de las veces no lo es— su destinatario (como ocurre, por ejemplo, en el caso de la publicación de una carta privada). Basándonos en la clasificación de los destinatarios de Aguiar e Silva, podríamos establecer los siguientes tipos de destinatarios:

- 1) El destinatario puede ser *extratextual* y no formar parte del texto, apareciendo en el prólogo o en la dedicatoria, es decir, en el peritexto. Puede tratarse del propio lector al que el autor-enunciador se dirige en el prólogo⁵, o alguna persona o entidad a la que se dedica el libro mediante la misma dedicatoria o en la introducción, como divinidades, santos, instituciones, personalidades políticas o sociales, mecenas, seres queridos, etc.
- 2) El destinatario puede ser *intratextual* y formar parte del texto. En este apartado caben varias posibilidades:
 - a) Un *destinatario intratextual empírico*: se trata de una persona empíricamente existente nombrada en el interior del texto, que se relaciona con el autor empírico, como ocurre en las epístolas poéticas, en las elegías, en las odas, en las sátiras, etc.⁶.

5 Así ocurre en el Prólogo de la primera parte del *Quijote*: “Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y discreto que pudiera imaginarse...” (Cervantes, 1999: 148).

6 Así, en un soneto satírico de Francisco de Quevedo encontramos una referencia directa a Luis de Góngora, al que llama “Gongorilla”: Yo te untaré mis obras con tocino / porque no me las muerdas, *Gongorilla...*” (Quevedo, 1981: 1171). Hay que tener en cuenta que, en ocasiones, el destinatario se menciona a la vez en el peritexto (dedicatoria o título del poema) y en el texto, como ocurre en la Elegía II de Garcilaso, dirigida expresamente “A *Boscán*”, y en cuyo inicio se lee

- b) Un *destinatario intratextual imaginario*, que aparece en el interior del texto sin corresponder a una entidad empírica objetivamente existente. Aquí se incluyen a su vez varias posibilidades:
- b. 1) En primer lugar, una categoría imaginaria, desconocida por el autor, que en el momento de la lectura puede llegar a identificarse con el lector. Es el caso del “tú” o del “vosotros” al que en muchas ocasiones interpela el “yo lírico”⁷. También puede incluirse en este apartado el “lector” al que se dirige el narrador en el interior del núcleo textual⁸, e incluso los “espectadores” a los que parecen hablar los actores dramáticos en los *apartes*. En ocasiones, el autor se dirige a lectores desconocidos incluso solicitando respuesta, que puede producirse. Los lectores originariamente desconocidos o imaginarios pasan así a ser conocidos cuando ofrecen su respuesta, pero en el interior del texto original siguen siendo imaginarios⁹.

lo siguiente: “Aquí, *Boscán*, donde del buen troyano / Anquises con eterno nombre y vida / conserva la ceniza el Mantüano...” (Vega, 1979: 109). Igualmente, en el poema de Antonio Machado titulado “*A José María Palacio*” (*Campos de Castilla*), no solo figura el destinatario en el título del poema, sino también en el cuerpo textual: “*Palacio*, buen amigo, / ¿está la primavera? / vistiendo ya las ramas de los chopos / del río y los caminos?...” (Machado, 1977: 114).

- 7 Es lo que ocurre en el poema de Rubén Darío titulado “Nocturno” (*Cantos de vida y esperanza*), que comienza así: “Los que auscultásteis el corazón de la noche, / los que por el insomnio tenaz habéis oído / el cerrar de una puerta, el resonar de un coche / lejano, un eco vago, un ligero rüido... / [...] sabréis leer estos versos de amargor impregnados” (Darío, 1994: 250).
- 8 En el inicio del capítulo tercero de *El amigo manso*, de Benito Pérez Galdós, se lee lo siguiente: “Lo que me ocupa es de gran importancia, y ruego a mis lectores que por nada del mundo pasen por alto este capítulo...” (Galdós, 2004: 20). El lector al que se dirige el narrador en el cuerpo novelístico no es expresamente considerado por Aguiar en su clasificación. Esta categoría se distingue del lector al que el autor puede dirigirse en el prólogo (apartado 1) por figurar en el texto, y no en el peritexto.
- 9 Así pasa en un soneto de Dante de *La vita nuova* (h. 1292-95), VIII, en el que el autor solicita que otras personas le escriban una respuesta sobre el significado de un sueño que ha tenido, que describe en el poema. El soneto es el siguiente: “A ciascun’alma presa e gentil core / nel cui cospetto ven lo dir presente, / in ciò che mi rescriván suo parvente, / salute in lor signor, cioè Amore. / Già eran quasi che atterzate l’ore / del tempo che onne stella n’è lucente, / quando m’apparve Amor subitamente / cui essenza membrar mi dà orrore. / Allegro mi sembrava Amor tenendo / meo core in mano, e ne le braccia avea / madonna involta in un drappo dormendo. / Poi la svegliava, e d’esto core ardendo / lei paventosa umilmente pascea: / appreso gir lo ne vedea piangendo.” (“A toda alma cautiva y gentil corazón / ante cuya presencia llegue este poema, / para que me escriban en respuesta su opinión, / salud en nombre de su señor, esto es Amor. / Ya eran casi terciadas las horas / del tiempo en que toda estrella resplandece, / cuando se me apareció Amor súbitamente, / y el recuerdo de su aspecto me da horror. / Alegre me parecía Amor teniendo / mi corazón en la

- b. 2) El desdoblamiento o la proyección del propio “yo” emisor, que se dirige a sí mismo originando una situación de autocomunicación. Es el llamado monólogo dramático, técnica anglosajona importada a España por poetas como Luis Cernuda o Luis Rosales¹⁰.
- b. 3) Un tipo de destinatario que sólo posee una capacidad de interpretación semiótica atribuida simbólica o antropomórficamente, como la amada muerta, la luna, o la soledad a las que puede dirigirse el poeta, o los dioses de la mitología griega (referencias a Amor, a Fortuna...).
- b. 4) El destinatario interno del texto narrativo que funciona como categoría interlocutiva del narrador, denominado “narratario” por Gerald Prince (1973)¹¹.

Teniendo en cuenta las distintas posibilidades de destinatarios, podemos analizar su grado de identificación con el receptor. El destinatario *extratextual* al que se dirige la obra desde el peritexto (dedicatoria o prólogo) puede identificarse,

mano, y en los brazos tenía / a mi señora envuelta en un paño dormida. / Después la despertaba y de este corazón ardiendo / ella, temerosa, humildemente pacía: / luego lo veía marcharse llorando”). (Dante, 1987: 68-69). Los destinatarios son intratextuales, puesto que son mencionados en el cuerpo del poema, y aunque originariamente son imaginarios, pasan después a ser empíricos, ya que se conservan tres sonetos de respuesta.

- 10 Es lo que ocurre, por ejemplo, en el siguiente poema de Walt Whitman: “Speech is the twin of my visión, it is unequal to measure itself, / It provoques me foerever, it says sarcastically, / *Walt you contain enough, why don't you let it out then?*” (“Mi hablar, que es hermano gemelo de mi vista / y no puede medirse, / me dice con sarcasmo, provocándome siempre: / <Walt, si albergas tantas cosas, ¿por qué no las expresas?>” (Whitman, 1987: 89; 1990: 88). La misma técnica se observa en el siguiente poema de Luis Rosales (*La casa encendida*): “Has llegado a tu casa, / y ahora querrías saber para qué sirve estar sentado, / para qué sirve estar sentado igual que un náufrago / entre tus pobres cosas cotidianas. / Sí, ahora quisiera yo saber / para qué sirven el gabinete nómada y el hogar que jamás se / ha encendido...” (1971: 111).
- 11 El narratario, según Prince, existe en todos los textos narrativos, incluso aunque no se le mencione explícitamente, pues el simple hecho de narrar implica, en su opinión, que el narrador se dirija a un destinatario, que sería el narratario. A juicio de Aguiar e Silva, contrariamente, el narratario no existe en todos los textos narrativos, ya que no hay equivalencia ontológica entre el narrador, como entidad imprescindible, y el narratario (de la misma forma que, en rigor, no existe simetría ontológica entre el emisor y el receptor). El narratario es entendido por Aguiar, exclusivamente, como un personaje ficcional “destinatário intratextual do discurso narrativo e, por tanto, da história narrada [...] que pode desempenhar apenas a função específica de narratário ou acumular esta função com a de interveniente mais ou menos importante na intriga do romance” (Aguiar, 1990: 698-699). En consonancia con las ideas de Aguiar, considero que sólo existe la categoría propuesta por Prince en los casos en que un personaje-narrador se dirige a otro personaje de ficción, que se convierte así en destinatario directo de la narración, o narratario.

siempre que sea una persona real, con uno de los receptores, el cual aparece destacado como receptor principal de la obra, aunque hay que tener en cuenta que, debido a que la categoría del receptor generalmente es plural, puede haber otros muchos receptores de la obra que no se identifiquen con el destinatario. Muy similar es el caso del *destinatario intratextual empírico*, con la salvedad de que aparece nombrado en el interior del texto, en lugar de en el peritexto: se trata de un receptor privilegiado, porque se le dirige la obra con intención elogiosa o satírica, pero hay además otros muchos receptores virtuales de la misma. En cuanto a los *destinatarios intratextuales imaginarios*, el “tú” o el “vosotros” al que interpela el yo-lírico pueden abarcar a la totalidad de los receptores virtuales o a una buena parte de los mismos¹², mientras que el *lector* al que se suelen dirigir expresamente muchos narradores trata de abarcar, esta vez sí, a la totalidad de los receptores, por lo que se produciría una identificación total entre el destinatario y el receptor plural. Lo mismo ocurre cuando los actores teatrales se dirigen a la generalidad de los espectadores, lo cual supone, como comentaremos en su momento, una ruptura de la lógica ficcional, ya que se ponen en contacto dos universos distintos (el ficcional de los personajes y el real de los espectadores). El desdoblamiento del propio “yo” emisor constituye un caso particular de destinatario, pues se identifica con el propio autor, y no con el receptor plural. El tipo de destinatario que sólo posee una capacidad de interpretación semiótica atribuida simbólica o antropomórficamente (la amada muerta, la luna, la soledad...) no presenta, lógicamente, ninguna relación con el receptor. Y tampoco hay ninguna relación entre el receptor y el *narratario*, entendido como un personaje ficcional que recibe el relato de otro. Así, existe la posibilidad de que los enunciadores del peritexto o del texto se dirijan a un receptor particular (lo que no excluye que la obra tenga muchos otros receptores a los que no se dirija expresamente el enunciador), y puede también darse el caso de que el enunciador del peritexto o del texto se dirija a un destinatario (“tú”, “vosotros”, “lector”) que esté en representación de todos los receptores virtuales, en cuyo caso puede producirse una clara identificación entre el destinatario y el receptor plural. De igual manera que en el plano de la autoría, como hemos visto, el enunciador puede identificarse con el autor, el destinatario puede guardar una relación de identidad con el receptor en el plano de la recepción.

12 Es posible que no todos los receptores se sientan identificados con el tipo de destinatario al que se dirige el yo lírico, como podría ocurrir con algunos receptores del poema mencionado de Rubén Darío: “Los que auscultásteis el corazón de la noche, / los que por el insomnio tenaz habéis oído / el cerrar de una puerta, el resonar de un coche / lejano, un eco vago, un ligero rüido... / [...] sabréis leer estos versos de amargor impregnados”.

Pero además, y como se recoge en nuestro modelo textual, cabe la posibilidad de que un personaje del *mundo de los personajes*, convertido en autor inserto, cree una obra secundaria o texto inserto dirigido a un receptor inserto. Y en torno a ese texto inserto cabe considerar la existencia, en correspondencia con el texto primario, de un enunciador inserto, el cual puede emitir no solo el texto inserto, sino también un peritexto inserto (con su correspondiente título, dedicatoria, prólogo, notas, citas, capítulos...) y dirigir uno u otro a un destinatario inserto. Lo cierto es que las posibilidades creativas relacionadas con la creación de los peritextos insertos y de los destinatarios insertos no han sido tan desarrolladas en la práctica literaria como las que tienen que ver con el peritexto y los destinatarios del texto primario, pero es preciso tenerlas en cuenta por cuanto pueden verse realizadas.

En efecto, es frecuente que los textos primarios sean precedidos por peritextos (títulos, dedicatorias, prólogos...), pero no lo es tanto que los textos insertos tengan peritextos propios, es decir, que funcionen como introducción del propio texto inserto, y no del texto primario. Ello puede ser debido a la complejidad de imaginar, por parte de los autores, una introducción que no corresponda al texto primario, y de percibir que sea así por parte de los receptores. Incluso hay casos en que los propios personajes que actúan como autores insertos crean un peritexto (por ejemplo, un prólogo) que no está dirigido al destinatario/receptor inserto, sino al destinatario/receptor del texto primario.

Es lo que ocurre en el caso del prefacio que Gérard Genette denomina *actoral ficticio* (F), ejemplificado con el prólogo de Gil Blas para la novela picaresca titulada *Gil Blas de Santillane*, compuesta por Alain-René Lesage entre 1715 y 1735. Al inicio de dicha obra hay un prefacio asertivo titulado “Déclaration de l’auteur”, que comienza así:

Comme il y a des personnes qui ne sauraient lire sans faire des applications des caractères vicieux ou ridicules qu’elles trouvent dans les ouvrages, je declare à ces lecteurs malins qu’ils auraient tort d’appliquer les portraits qui sont dans le present livre. J’en fais un aveu public : je ne me suis proposé que de représenter la vie des hommes telle qu’elle est ; à Die ne plaise que j’aie eu dessein de désigner quelque’un en particulier! Qu’aucun lecteur ne prenne donc pour lui ce que peut convenir à d’autres aussi bien qu’à lui ; autrement, comme dit Phèdre, il se fera connaître mal à propos : *Stulte nudabit animi conscientiam* (Le Sage, 1973: 27)¹³.

13 Este prefacio fue traducido así por el Padre Isla: “DECLARACIÓN DEL AUTOR / Como hay personas que no saben leer un libro sin aplicar los caracteres viciosos o ridículos que en él se censuran a personas determinadas, declaro a estos maliciosos lectores que harán mal, y se engañarán mucho en hacer la aplicación a ningún individuo en particular de los retratos que encontrarán en esta obra. Protesto al público que solamente me he propuesto representar la vida del común de los hombres tal cual es; y no permita Dios que jamás sea mi ánimo señalar a ninguno con el dedo. Si hubiere alguno que crea se ha dicho por él lo que puede convenir a tantos otros, le aconsejo

Está claro que el enunciador de este prefacio es identificable con el propio Lesage, y que este se dirige al destinatario *extratextual*, identificable con la generalidad de los receptores y, en particular, con los que pudieran darse por aludidos al leer la obra.

Y viene después otro prefacio titulado “Gil Blas au lecteur”, que comienza así: “Avant que d’entendre l’histoire de ma vie, écoute, ami lecteur, un conte que vais te faire”. Gil Blas narra después el cuento de dos estudiantes que se encuentran con una tumba, en cuya lápida se lee en español lo siguiente: “Aquí está enterrada el alma del licenciado Pedro García”. Uno de los estudiantes se burla de que el alma pueda estar enterrada, pero el otro comprende que debe haber algún misterio, por lo que levanta la lápida y encuentra una bolsa con cien ducados y una nota en la que se declara dueño del dinero a quien haya entendido el sentido de la inscripción. Y el prefacio acaba de esta manera:

Qui que tu sois, ami lecteur, tu vas ressembler à l’un ou à l’autre de ces deux écoliers. Si tus lis mes aventures sans prendre garde aux instructions morales qu’elles renferment, tu ne tireras aucun fruit de cet ouvrage; mais si tu le lis avec attention, tu y trouveras, suivant le précepte d’Horace, l’utile mêlé avec l’agréable” (Le Sage, 1973: 29-30)¹⁴.

Podríamos preguntarnos si este prefacio del personaje ficcional Gil Blas se dirige al lector o al lector inserto. En el cuerpo textual, el personaje-narrador auto-diagético, Gil Blas, cuenta su propia vida; es decir, crea un texto inserto de carácter autobiográfico. Por lo tanto, Gil Blas se convierte en autor inserto, y cabría la posibilidad de que dirigiera su texto inserto a un receptor inserto, y de que, como enunciador inserto, creara un peritexto inserto dirigido a un destinatario inserto. Por lo tanto, habría que dilucidar si el prólogo que Gil Blas dirige al lector forma parte del peritexto o del peritexto inserto, y si va dirigido al lector o al lector inserto. Al estar situado inmediatamente después del prefacio en el que el propio autor se dirige al lector empírico, el prefacio de “Gil Blas al lector” también parece dirigido al lector empírico, y el propio Lesage, al darle ese título, seguramente no pensó que su personaje, como enunciador de un peritexto inserto, pudiera dirigirse a un

que calle y no se queje, porque de otra manera él mismo se dará a conocer fuera de tiempo: *Stulte nudabit animi conscientiam*, dice Fedro” (Lesage, 1991: 29).

14 Versión del Padre Isla: “GIL BLAS DE SANTULLANO, / Una palabrita al lector. / Antes de leer la historia de mi vida, escucha, lector amigo, un cuento que te voy a contar. [...] Tú, amigo lector, seas quien fueres, necesariamente te has de parecer a uno de estos dos estudiantes. Si lees mis aventuras sin hacer reflexión a las instrucciones morales que se encierran en ellas, ningún fruto sacarás de esta lectura; pero si las leyeres con atención, encontrarás lo *útil mezclado con lo divertido*, que tantas veces se ha repetido en los libros desde que Horacio lo decantó” (Lesage, 1991: 31-32).

destinatario inserto, porque esa posibilidad era y sigue siendo infrecuente. Cabe pensar, en consecuencia, que Gil Blas dirige su peritexto al receptor empírico, y no al receptor inserto, lo cual supone una ruptura de la lógica ficcional, ya que un personaje de ficción no puede dirigirse a un lector del mundo real.

No obstante, y a la vista del modelo propuesto, podemos pensar en la posibilidad de que un autor/enunciador inserto cree un peritexto inserto y lo dirija a un destinatario inserto. La dificultad estribaría en evitar la ambigüedad, dejando claro que ese prólogo no iría dirigido al lector empírico, sino al destinatario/lector inserto, pero podría incluirse algún indicio que lo dejara claro; por ejemplo, si el personaje que se convierte en autor/enunciador inserto viviera en una época anterior a la de la publicación de la obra, y dirigiera su prólogo a un destinatario/receptor de su propia época, tratándolo como testigo de algún acontecimiento de la misma, se deduciría que dicho prólogo estaría destinado al destinatario/receptor inserto, y no al destinatario/receptor del texto original. Lo mismo ocurriría si el autor/enunciador inserto se dirige a sus destinatarios como personas que hubieran podido hablar de él, o ser testigos de los acontecimientos de su vida. Asimismo, si un personaje fantástico (un animal capaz de hablar, un ser mitológico, un extraterrestre...) se convirtiera en autor/enunciador inserto de un peritexto inserto dirigido a un destinatario/receptor que también tuviera, como él, una naturaleza ficcional no verosímil, no cabría duda de que este sería el destinatario/receptor inserto, y no el destinatario/receptor del texto primario. El prólogo de Gil Blas, en cambio, carece de indicios que permitan pensar que está dirigido a un destinatario/receptor inserto, ya que lo que en él se afirma podría ir dirigido a cualquier destinatario/receptor del texto primario, y de ahí su ambigüedad. Y considerando que se sitúa inmediatamente después del prefacio asertivo que el autor dirige al lector (esto es, al destinatario/receptor del texto primario), lo más natural es percibir que el prólogo de Gil Blas también se dirige al destinatario/receptor del texto primario.

A este respecto, podemos tratar de establecer los posibles tipos de destinatarios insertos, y si son los mismos que los destinatarios del texto primario. En la clasificación antes expuesta, considerábamos que el destinatario podía ser *extratextual* (una persona o entidad a la que se dirige la obra desde la dedicatoria o el prólogo, o el propio lector al que el autor-enunciador se dirige en el prólogo), y nada impide que una dedicatoria o un prólogo del peritexto inserto se dirijan a una persona real: es precisamente el caso comentado del prólogo de Gil Blas, que se dirige a un lector identificable con el receptor empírico, aunque ello conlleve una ruptura de la lógica ficcional. Asimismo, Gil Blas podría haber dedicado la obra a una persona realmente existente, lo que también implicaría una subversión de la lógica ficcional.

Pero, además, el destinatario extratextual podría ser un personaje que habitara el mismo universo ficcional que el autor inserto, en cuyo caso no se alteraría la lógica ficcional. Así, Gil Blas podría haber incluido una dedicatoria dirigida a alguno de los personajes que pueblan su mismo universo ficcional, o podría haber dirigido su prólogo a esos mismos personajes, haciendo uso de algún recurso que evitara la ambigüedad (como el ya apuntado de dirigirse a los lectores que pudieran ser testigos de algún acontecimiento de su vida). Es decir, cabe tanto la posibilidad de que el enunciador inserto de un peritexto inserto se dirija a una persona real (caso del prólogo al lector de Gil Blas) como a un personaje ficcional.

El destinatario del texto primario también podía ser, como veíamos, *intratextual empírico*, y, al igual que en el caso anterior, es posible que el propio texto inserto se dirija a una persona real, con la consiguiente ruptura, nuevamente, de la lógica ficcional, o a un personaje que se sitúa en el mismo universo ficcional que el autor inserto, en cuyo caso no se atentaría contra la lógica ficcional. En cuanto a los *destinatarios intratextuales imaginarios*, las referencias al “tú”, al “vosotros” o al “lector” también pueden figurar en los textos insertos. Igualmente, un personaje que crea un texto inserto puede hablar consigo mismo (desdoblamiento del yo), o dirigirse a un tipo de destinatario imaginario que solo posee una capacidad de interpretación semiótica atribuida simbólica o antropomórficamente (la amada muerta, la luna, la soledad...). Es decir, los tipos de destinatarios insertos pueden ser los mismos que los destinatarios del texto primario, pero cabe además la posibilidad de que los textos insertos se dirijan a personajes que tienen una existencia real en el universo ficticio que comparten con el autor inserto. Las posibilidades que apuntamos han sido escasamente desarrolladas en la praxis literaria, pero la Teoría de la Literatura, en su vertiente proyectiva hacia el futuro, no solo ha de dar cuenta de las posibilidades consumadas, sino también de las esperables o posibles, pudiendo incluso servir de estímulo a los autores literarios para llevarlas a la práctica.

En suma, y por lo que respecta al polo de la autoría, puede producirse una triple identificación entre el autor, el enunciador del peritexto y el enunciador del texto, pero también puede haber enunciadores de los peritextos distintos del autor y que no se identifiquen con él (casos de los prefacios no asertivos), y casos en los que el enunciador esté ausente (relatos autodiegéticos) o cumpla una escasa función (dramas sin acotaciones). En el polo de la recepción también puede producirse una ausencia del destinatario, en todos los casos en los que no se le mencione expresamente. Cuando el destinatario aparece explícitamente, ya sea en el peritexto o en el texto, puede también identificarse con la generalidad de los receptores (si el enunciador se dirige a un “tú”, a un “vosotros” o al “lector”), o ser una persona

empírica nombrada en el peritexto o en el texto. También puede haber destinatarios imaginarios (los dioses mitológicos, la luna, la amada muerta...) que no guarden ninguna relación con el receptor ni con ninguna persona empírica. Y en cuanto a la creación de textos insertos, pueden darse las mismas posibilidades que con respecto al texto original, ya que poseen su propio autor y receptor insertos, su enunciador y su destinatario insertos y su peritexto y texto insertos. Y la inclusión de un texto inserto posibilita, además, algunas situaciones que constituyen una alteración de la lógica ficcional, ya que los autores/enunciadores insertos pueden dirigirse desde su universo ficcional a los receptores empíricos situados en el mundo real.

V. MANIPULACIÓN ARTÍSTICA DE LOS
MUNDOS POSIBLES

1. TENSIÓN Y AMBIGÜEDAD DEL MODELO DE MUNDO

La teoría de los mundos posibles, a la que hemos venido refiriéndonos a lo largo de este trabajo, no solo resulta de gran utilidad para explicar los tipos de modelo de mundo con los que se construyen los universos literarios, sino también muchas de las manipulaciones que realizan los autores en relación con la ficcionalidad, de cara a lograr determinados efectos artísticos o de sorprender o inquietar al receptor mediante la creación de universos inesperados o ambiguos.

Así, los autores literarios pueden jugar con los grados de verosimilitud de sus obras, tensando o forzando los límites entre los distintos tipos de modelos de mundo. A este respecto, Tomás Albaladejo analiza la ficción realista, perteneciente a un modelo de mundo de tipo II, como un caso de ficción mimética con un alto grado de verosimilitud (Albaladejo, 1992: 93-113). Quiere esto decir que, dentro del modelo de tipo II, se incluyen obras, como las realistas, que presentan un elevado nivel de verosimilitud, y otro tipo de obras que se caracterizan precisamente por lo contrario, de manera que, sin traspasar los límites del modelo de mundo del tipo II, tienen un escaso grado de verosimilitud. De entre las novelas con un alto grado de verosimilitud, caracterizadas por presentar un submundo real efectivo (en el que se inscriben los hechos protagonizados por los personajes) altamente verosímil, Albaladejo distingue aquellas que desarrollan abundantemente los submundos imaginarios (submundo conocido, temido, soñado, imaginado, creído, fingido...) regidos por reglas propias de modelo de mundo de tipo III, de aquellas que no tienen una presencia desproporcionada de dichos submundos imaginarios, siendo estas las que pueden considerarse propiamente realistas:

La ficción realista [...] exige no solo la existencia de un modelo de mundo de tipo II altamente verosímil [...], sino también que no haya [...], en ninguno de sus submundos imaginarios, una presencia desproporcionada de elementos regidos por reglas propias de modelo de mundo de tipo III, a pesar de que ésta, por las conocidas restricciones [a la ley de máximos semánticos], formen parte de modelo de mundo de tipo II (Albaladejo 1992: 98-99).

Como hemos visto, las restricciones a la ley de máximos semánticos establecían que el modelo de mundo de una obra se basa en el máximo nivel semántico

alcanzado (entendiendo por máximo el tipo III) por los submundos reales efectivos, y no por los submundos imaginarios, de manera que, aunque algún personaje de una obra ficcional verosímil sueñe o imagine hechos inverosímiles, la obra sigue rigiéndose por el tipo II de modelo de mundo. Pero la ficción realista se caracteriza por no desarrollar abundantemente los submundos imaginarios de los personajes que contengan elementos del tipo III.

Asimismo, dentro del modelo de mundo de tipo II se inscribirían otro tipo de obras que, sin ser propiamente realistas o naturalistas¹, presentan un alto grado de verosimilitud, tensando los límites del modelo de mundo de tipo II hacia el tipo I, y presentándose como cercanas al mismo. Es el caso de las novelas históricas, las cuales, aun perteneciendo al tipo II, incorporan un gran número de personajes y elementos pertenecientes al mundo real, o el de aquellas novelas o películas en cuyos preliminares se advierte que están basadas en hechos reales, a pesar de que presenten elementos ficcionales que las relacionan con el modelo de mundo de tipo II (tal vez porque exista la consciencia de que las cosas que han ocurrido realmente pueden ser más impactantes que las inventadas: “La realidad —se dice— supera a la ficción”). Otras obras pueden presentar un grado tan alto de verosimilitud que sus autores se ven en la necesidad de indicar que cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia, advertencia que figura al frente de tantas novelas y películas actuales, y que ya estaba presente, como hemos visto, en el primer prólogo al lector de Lesage al frente de *Gil Blas de Santillane*.

En el polo opuesto a las obras que presentan un alto grado de verosimilitud, se sitúan aquellas que, sin traspasar los límites del modelo de mundo de tipo II, tienden a crear universos caracterizados, precisamente, por su bajo grado de verosimilitud, de manera que tensan los límites del modelo de mundo de tipo II hacia el de tipo III. Es lo que ocurre en las novelas, cómics o películas de aventuras protagonizadas por personajes capaces de realizar hazañas sorprendentes. Así, los héroes de esas ficciones pueden enfrentarse a todo un ejército y salir victoriosos, o ingeniárselas para hallar las salidas más inesperadas a los peligros que los acechan, produciendo la sorpresa admirada del receptor. Suelen ser personajes dotados de una gran capacidad para luchar, de una inteligencia o ingenio excepcionales que

1 A juicio de Albaladejo, las novelas naturalistas se caracterizan por focalizar su atención en determinados elementos, relacionados con las leyes naturales y la influencia del medio, que representan “los aspectos más negativos de la naturaleza, del hombre y de la sociedad” (Albaladejo, 1992: 114), incrementando esos aspectos y dejando fuera de su ámbito otros elementos característicos de los modelos de mundo de tipo II, lo que provoca un descenso de su grado de verosimilitud con respecto a las novelas realistas.

les permite solucionar los misterios más aparentemente irresolubles (como en las novelas policíacas), o de ambas cosas a la vez. Esa tensión del modelo de mundo de tipo II hasta rozar los límites de la inverosimilitud es característica de muchas obras que pretenden sorprender a los receptores por lo ingenioso de su invención.

La creación de universos que rozan los límites de la inverosimilitud no solo se aprecia en muchos relatos de aventuras o policíacos, sino también en otro tipo de obras muy diversas. Hay obras de tema amoroso, por ejemplo, que pueden tener un escaso grado de verosimilitud, como ocurre en el relato *Expediente en curso* (*Basilli Afanasiev*), de Agustín Cerezales, en el que se narra cómo un personaje que vive provisionalmente en una pensión se comunica con una mujer a través de la pared de sus respectivas duchas, inventando un lenguaje de amor con los grifos y el ruido del agua, y manteniendo esa extraña relación amorosa sin que nunca lleguen a verse ni hablarse, hasta que muere la mujer. Asimismo, hay relatos de terror que, sin traspasar el tipo II, pueden tensar los límites de la verosimilitud acercándose al tipo III, presentando situaciones escalofriantes escasamente verosímiles pero posibles, como ocurre, por ejemplo, en *Berenice*, de Edgard Allan Poe, cuyo protagonista, obsesionado por los dientes de su prima, entra en estado de trance cuando ella es enterrada, ultrajando su tumba para arrancarle los dientes y descubriendo después que, debido a un ataque de catalepsia, la habían enterrado viva. Este tipo de relatos, y muchos otros semejantes, sin llegar a ser del tipo III, fuerzan casi hasta lo increíble los límites de la verosimilitud.

Ya Aristóteles, en su *Poética*, tuvo en cuenta los distintos grados de verosimilitud de las obras miméticas, al sostener que “es preciso preferir lo imposible que es verosímil a lo posible que es increíble” (Aristóteles, 2003: 1460 a), haciendo ver que hay cosas posibles muy poco verosímiles, y cosas imposibles que podrían resultar más verosímiles, e inclinándose por la creación de universos lo más verosímiles posibles.

A este respecto, Miguel de Cervantes, que conocía la tradición aristotélica, pretendió en varias de sus obras crear universos que, siendo aparentemente imposibles, no dejaran de ser verosímiles, situándose en los límites del modelo de mundo de tipo II de cara a resultar admirables y atractivos por su invención. Así, *El licenciado Vidriera* presenta el extraño caso de un personaje que se cree de cristal, pero sin traspasar el modelo de mundo de tipo II, ya que esa creencia forma parte de los submundos imaginarios del personaje; en *El coloquio de los perros* asistimos a la sorprendente conversación entre dos perros, supuestamente escuchada por el alférez Campuzano cuando estaba convaleciente en el Hospital de la Resurrección de Valladolid, cuya falta de verosimilitud se achaca a un posible sueño del alférez; los sorprendentes mares helados y los pintorescos paisajes del *Persiles* se justifican por

las peculiaridades de las tierras nórdicas, y no menos asombroso resulta que un hidalgo se vuelva loco por leer libros de caballerías y quiera imitar a sus héroes, y que recupere súbitamente la razón tras despertar de un sueño.

En definitiva, los límites establecidos por el modelo de mundo de tipo II se extienden desde las obras que presentan un alto grado de verosimilitud y se acercan al tipo I, hasta las que presentan un bajo grado de verosimilitud y se acercan al tipo III, existiendo, además, niveles intermedios. Y los autores pueden forzar en una u otra dirección los límites de la verosimilitud, de cara a producir determinados efectos artísticos.

Estas consideraciones son perfectamente trasladables a las obras que se rigen por un modelo de mundo de tipo I o de tipo III. Así, dentro del tipo I de modelo de mundo se encuadran obras que recogen hechos realmente acontecidos pero que pueden resultar muy poco verosímiles, y que se sitúan cerca, por lo tanto, del modelo de mundo del tipo II (recordemos, a este respecto, que en el hecho de que algunas cosas difíciles de creer hayan ocurrido realmente se basan ciertos concursos de televisión, en los cuales se plantean algunos sucesos a los concursantes y se les pregunta después si creen que han sucedido realmente o no). Asimismo, pueden existir relatos autobiográficos cuyos autores exageren los sucesos realmente ocurridos de cara a presentar una imagen positiva de sí mismos, como seguramente ocurre en *De bello Gallico*, de Julio César, el cual parece magnificar sus propias hazañas con fines propagandísticos (a pesar de esa apariencia de objetividad que procura al referirse a sí mismo en tercera persona, como si fuera otro y no él quien narrara los hechos). En el polo opuesto, pueden existir relatos factuales que pretendan resultar altamente verosímiles, incluso forzando lo realmente ocurrido para hacerlo más creíble (y, a este respecto, es de recordar que la antigua retórica aconsejaba que el relato efectuado en la *narratio* del género judicial fuera verosímil, más que real).

Y lo mismo podemos decir con respecto al modelo de mundo de tipo III, en el cual caben, asimismo, relatos con mayor o menor grado de verosimilitud (Rodríguez Pequeño, 1995: 138-139 y 2008: 126-128). Así, hay relatos, dramas o películas que, aun perteneciendo al tipo III, pretenden justificar la verosimilitud de los universos que crean, presentándolos como si aparentemente pertenecieran al tipo II; es lo que ocurre, por ejemplo, en los relatos o películas de ciencia ficción (Rodríguez Pequeño, 1990), los cuales suelen recurrir a una explicación de tipo científicista para sustentar su pretendida verosimilitud, o en otro tipo de relatos en los que se ofrece una explicación racional a fenómenos paranormales o extraordinarios. Los relatos del tipo III en los que se produce una tensión hacia el tipo II suelen estar protagonizados por personajes verosímiles, pero en ellos ocurre algún

suceso inverosímil, que es el que se trata de justificar. En el polo opuesto se sitúan las obras que, lejos de acercarse al tipo II, basan su atractivo en la invención de universos completamente distintos a la realidad. Este tipo de obras suelen estar pobladas por personajes que resultan en sí mismos inverosímiles (hadas, magos, brujas, animales parlantes, seres mitológicos, fabulosos o extraterrestres...), los cuales se encargan de protagonizar hechos asimismo inverosímiles, como ocurre, por ejemplo, en *El señor de los anillos*, de John Ronald Reuel Tolkien, obra poblada por seres fantásticos que habitan un universo alternativo al mundo real (la “Tierra Media”, que incluso es representada en un mapa).

Los autores literarios, por otra parte, no solo pueden tensar los límites de la verosimilitud de los tres tipos de modelo de mundo, sino que pueden crear universos ficticios que, en un primer momento, parecen pertenecer a un determinado modelo de mundo, descubriéndose después que pertenecen a otro, con la consiguiente sorpresa del lector. Así ocurre en relatos, dramas o películas en los que un determinado personaje cree en la existencia de algún ser o suceso relacionado con el modelo de mundo de tipo III, sin que los restantes personajes compartan su creencia, teniéndolo por desquiciado, y sin que se ofrezca ningún indicio que permita suponer que está en lo cierto, de manera que los receptores tomen temporalmente el relato como perteneciente al tipo II de modelo de mundo, hasta que al final se demuestra que el ser o el suceso en cuestión no era una simple creencia del personaje (y por lo tanto un elemento perteneciente a sus submundos imaginarios), sino algo realmente existente (integrante del submundo real efectivo), por lo que la obra pertenece al tipo III. Puede darse también el caso contrario, cuando se hace creer a los lectores o espectadores que se encuentran ante un universo regido por un modelo de mundo de tipo III, hasta que al final se demuestra que todas las cosas supuestamente extraordinarias que sucedían tenían una explicación lógica, por lo que la obra pertenece al tipo II. E incluso podrían darse casos de ambigüedades semejantes entre el modelo de mundo de tipo I y el de tipo II, cuando un relato presenta en su mayor parte hechos reales pertenecientes al modelo de mundo de tipo I, y al final se incluye un elemento ficcional verosímil, suficiente para que, en conformidad con la ley de máximos semánticos, la obra pertenezca al tipo II. También puede darse el caso contrario de ambigüedad entre el tipo I y el tipo II de modelo de mundo, cuando una obra presenta una serie de sucesos como pertenecientes a un universo ficcional verosímil, pero indicando al final que dichos sucesos ocurrieron en la realidad, por lo que pertenecería al tipo I.

Los creadores literarios también pueden jugar con las posibilidades que proporciona la creación de textos insertos, valiéndose de las mismas para mantener la

ambigüedad con respecto al modelo de mundo. Como vimos en su momento, el tipo de modelo de mundo del texto primario no determina el tipo de modelo de mundo del texto inserto, y pueden darse todas las posibilidades combinatorias: un personaje perteneciente a un *mundo de los personajes* que se rige por un modelo de mundo de tipo I puede crear un texto inserto cuyo *mundo de los personajes inserto* pertenezca al tipo I (por ejemplo, al componer un relato autobiográfico), al tipo II (si crea un relato ficcional verosímil) o al tipo III (si el relato fuera ficcional no verosímil), y lo mismo ocurre con los personajes pertenecientes a un *mundo de los personajes* que se rige por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III. Así, un personaje perteneciente a un modelo de mundo de tipo II puede crear un texto inserto que se rija por un modelo de mundo de tipo I (si narra su autobiografía, como ocurre en las narraciones autodiegéticas), de tipo II (si crea, por ejemplo, una novela ficcional verosímil) o de tipo III (si compone un texto, por ejemplo, de ciencia ficción). También es posible que un personaje perteneciente a un modelo de mundo de tipo III cree un texto inserto cuyo *mundo de los personajes inserto* se rija por un modelo de mundo de tipo I, que es lo que ocurriría si dicho personaje escribiera su autobiografía (ya que contaría los hechos verdaderos que realmente sucedieron en el universo en que se inscribe, proviniendo la ficcionalidad del relato del propio carácter ficcional del *mundo de los personajes* del texto primario en el que el personaje se inscribe), o en el caso de que creara un texto que recogiera sucesos históricos ajenos a su propio mundo (lo cual resulta menos frecuente, pues no es necesario, y tal vez no resulte económico ni verosímil crear un personaje ficcional inverosímil para narrar sucesos reales, pero resulta concebible que se haga para lograr determinados efectos artísticos). Igualmente posible (aunque también infrecuente) sería que un personaje cuyo mundo se rige por el tipo III de modelo de mundo creara un relato ficcional verosímil (perteneciente al tipo II) o ficcional no verosímil, en cuyo caso habría de desplegar un universo adscrito al tipo III y diferente al suyo (pues si narrara sucesos de su propio mundo, como protagonista o testigo, su relato se ajustaría, como hemos visto, al tipo I de modelo de mundo).

Pues bien, las posibilidades que ofrece la creación de textos insertos también pueden emplearse para mantener temporalmente la ambigüedad con respecto al tipo de modelo de mundo. Así, un personaje perteneciente a una obra regida por un modelo de mundo de tipo II puede contar a otro personaje una historia como si fuera una invención, de manera que al final se descubra que dicha historia no era inventada, sino que reflejaba lo que en realidad le había pasado al personaje narrador. Estaríamos entonces ante la creación de un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo II, uno de cuyos protagonistas crea un texto inserto cuyo

mundo de los personajes inserto supuestamente se rige por un modelo de mundo de tipo II, descubriéndose al final que se trataba en realidad de un relato autobiográfico, es decir, regido por un modelo de mundo de tipo I. También puede darse el caso de que un personaje aparentemente perteneciente a un universo ficcional verosímil (tipo II) cuente a otro unos sucesos supuestamente protagonizados por él de naturaleza ficcional no verosímil (tipo III), hasta que finalmente se descubre que nada de lo narrado ocurrió y que se trataba de un engaño. En ese caso, el *mundo de los personajes* del texto primario pertenecería al tipo II, pero como el texto inserto creado por el personaje narrador estaría regido por un modelo de mundo de tipo III, se entendería temporalmente que el propio *mundo de los personajes* del texto primario pertenecería al tipo III, hasta que la revelación del engaño hiciera ver que el *mundo de los personajes* del texto primario es del tipo II.

En los casos que hasta ahora hemos comentado, el lector o espectador, tras finalizar la lectura o el visionado de la obra, puede llegar a determinar por qué tipo de modelo de mundo se rige la misma. Pero hay ocasiones en que la ambigüedad se mantiene hasta el final, de manera que el receptor, tras acabar de leer o ver la obra, no puede establecer con seguridad el tipo de modelo de mundo que le corresponde. Es decir, los autores pueden componer obras cuyo modelo de mundo resulte pretendidamente ambiguo, creando cierta incertidumbre en los receptores. El carácter de *opera aperta* (Eco, 1963) que presentan determinadas obras puede sustentarse en la ambigüedad de su modelo de mundo, de manera que se invita al lector a que tome una decisión sobre el mismo.

Así, hay relatos que presentan ambigüedad entre el tipo I y el tipo II de modelo de mundo, de manera que no es posible establecer con seguridad por cuál de ellos se rige. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el relato de Gabriel García Márquez titulado *El avión de la bella durmiente* (perteneciente a la obra *Doce cuentos peregrinos*), en el que un personaje innominado relata un viaje que hizo en avión al lado de una bella pasajera, la cual, al empezar el vuelo, se puso unos anteojos y tomó unas píldoras para dormir, despertándose cuando terminaba el viaje, sin que el protagonista pudiera en ningún momento entablar una conversación con ella. Debido a que es un relato autobiográfico, no podemos saber con seguridad si se trata de un suceso real vivido por el propio Gabriel García Márquez (en cuyo caso estaría regido por un modelo de mundo de tipo I) o de una historia inventada (regida por un modelo de mundo de tipo II). El que un elemento peritextual como el título general de la obra (*Doce cuentos peregrinos*) sugiera que se trata de un *cuento* de carácter ficcional queda contrarrestado por la anonimidad del personaje, la cual permite considerar que pudiera tratarse de un relato factual (de hecho, habría bastado con adjudicar

cualquier nombre distinto de Gabriel al personaje narrador para romper la ambigüedad y convertirlo en un personaje ficcional).

En otras ocasiones, no está claro si el relato pertenece al tipo II o al tipo III de modelo de mundo. Es lo que ocurre en determinados relatos autobiográficos en los que se narran hechos fantásticos desde el punto de vista del personaje-narrador, sin que se pueda determinar si el personaje relata hechos imaginados (pertenecientes a su submundos imaginarios, lo que haría que la obra se regiera por un modelo de mundo de tipo II) o si se trata de sucesos que realmente ocurrieron en el universo ficcional de la obra (inscribibles en el submundo real efectivo, por lo que el modelo de mundo de la obra sería del tipo III). Es lo que ocurre en el relato *La casa de las afueras*, de Michel Ende (perteneciente a la obra titulada *La prisión de la libertad*), en el que un personaje jubilado tras padecer trastornos mentales narra un suceso que le ocurrió en su niñez, cuando descubrió, junto a su hermano, una sorprendente casa simétrica perteneciente a los nazis que no tenía interior (así, cuando los niños entraban por la puerta de la pared anterior de la casa, salían inmediatamente por la puerta de la pared posterior, pues la casa carecía de espacio interior). Si el relato hubiera sido enunciado por un narrador heterodiegético que afirmara explícitamente la existencia de esa casa, no cabría duda de que se regiría por un modelo de mundo de tipo III, pues el narrador heterodiegético, en conformidad con las ideas comentadas de Francisco Martínez Bonati, siempre dice la verdad. Igualmente, si el narrador autodiegético hubiera expuesto esos hechos sin incluir ningún indicio que pudiera ponerlos en duda, podríamos concluir que la obra se regiría por un modelo de mundo de tipo III. Pero debido a que el propio personaje-narrador indica que ha padecido trastornos mentales, no podemos estar seguros de si cuenta lo que realmente ocurrió o si se trata de una creencia producida por su trastorno mental².

2 Lógicamente, cabe la posibilidad de que un narrador homodiegético diga la verdad, y hay que considerar que lo que expone es cierto siempre que no sea contradicho por algún otro personaje o por algún otro indicio textual. Si creemos que lo que expone el personaje-narrador de *El Lazarillo de Tormes* ha ocurrido realmente es porque no hay nada en su relato que permita pensar que no haya sido así. Más difícil resulta creer en la verosimilitud de un personaje-narrador cuando lo que expone pertenece a un mundo ficcional no verosímil. En el relato *Lighea*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, un personaje-narrador cuenta que conoció en una cafetería a un anciano e ilustre personaje, con el que acaba contrayendo amistad. Y el anciano narra al joven lo que le ocurrió en su juventud, yendo en una barca por el mar: “Como cualquier otro, creí que estaba frente a una bañista. Moviéndome con precaución, me incliné, para ayudarla a subir; pero ella, con vigor asombroso, emergió directamente del agua, me ciñó el cuello con sus brazos y, envolviéndome en un perfume nunca antes percibido, se deslizó hacia el fondo de la barca. Bajo la inglete, bajo los glúteos, su cuerpo era el de un pez, recubierto de menudísimas escamas azules, nacaradas, y terminaba en

Y aunque una de las exigencias de la lógica narrativa consista en que el narrador heterodiegético siempre diga la verdad, también cabe la posibilidad de que los enunciados del narrador heterodiegético sean pretendidamente ambiguos, de manera que no se pueda establecer a qué modelo de mundo pertenece el universo que expone. Por ejemplo, si en un universo de carácter ficcional verosímil, protagonizado por el personaje X, el narrador introduce y despide al personaje Y con frases del tipo “De pronto, X vio aparecer a su lado a Y sin saber de dónde había salido” / “Y se volatilizó sin dejar rastro”, y el personaje Y protagoniza acontecimientos regidos por un modelo de tipo III de modelo de mundo, podría no estar claro si dicho personaje existe realmente en el universo de la obra (es decir, si forma parte de su submundo real efectivo, en cuyo caso, en conformidad con la ley de máximos semánticos, estaríamos ante el tipo III de modelo de mundo), o si es una especie de visión o alucinación experimentada por el personaje X, que formaría parte de sus submundos imaginarios (por lo que, en conformidad con las restricciones a la ley de máximos semánticos, nos hallaríamos ante el tipo II). En estos casos, la propia imprecisión de las manifestaciones del narrador heterodiegético puede determinar la ambigüedad del tipo de modelo de mundo. En consecuencia, tanto el narrador homodiegético (que no ha de decir necesariamente la verdad) como un narrador heterodiegético que se exprese de forma imprecisa pueden propiciar la ambigüedad del tipo de modelo de mundo de la obra que enuncian.

En suma, los autores literarios pueden tensar los límites de la verosimilitud en los tres tipos de modelo de mundo, creando en cada uno de ellos universos más o menos verosímiles, y produciendo determinados efectos artísticos. Igualmente, es posible crear una incertidumbre temporal con respecto al modelo de mundo por el que se rige la obra, e incluso mantener la ambigüedad hasta el final. Y todos esos recursos pueden ser perfectamente explicados por la teoría de los mundos posibles, la cual ofrece útiles recursos no solo para establecer de modo teórico los distintos tipos de universos ficcionales y el desarrollo de la trama argumental, sino para analizar de forma práctica las manipulaciones que realizan los autores con respecto al modelo de mundo de sus obras.

una cola bifurcada que golpeaba contra el fondo de la barca. Era una Sirena” (Lampedusa, 2002: 311). Y el personaje-narrador dice lo siguiente: “En ningún momento se me ocurrió pensar que me estuviera mintiendo, y cualquiera que hubiese estado allí presente, incluso el más escéptico, habría advertido en el tono del anciano que solo estaba diciendo la verdad” (312). Así, el personaje anciano dice algo que resulta difícil de creer, pero el personaje-narrador no solo no lo pone en duda, sino que lo ratifica, por lo que el relato se presenta como perteneciente a un modelo de mundo de tipo III.

2. MUNDOS POSIBLES Y CREENCIAS PERSONALES

Las creencias de tipo personal pueden determinar la manera en que los autores y los receptores proponen e interpretan el modelo de mundo de las obras. Así, aunque un texto pertenezca claramente a un determinado modelo de mundo, puede ser presentado por parte del autor como si perteneciera a otro, y corresponde a los receptores aceptar o no esa invitación, de manera que algunos de ellos pueden hacerlo y otros no (Martín Jiménez, 2008).

Es lo que ha ocurrido históricamente, y lo que puede seguir ocurriendo, con los relatos de tipo mitológico, esotérico o religioso. Dichos relatos se suelen regir por un modelo de mundo de tipo III, puesto que los sucesos fantásticos que en ellos se cuentan no se ajustan a las reglas del mundo real objetivo ni son similares a ellas, sino que implican una transgresión de las mismas. No obstante, los autores de esos textos pueden presentarlos a los receptores como si los personajes que los protagonizan y los hechos en ellos narrados hubieran tenido una existencia real, y corresponde a los receptores creerlo o rechazarlo. Así, los relatos mitológicos están poblados por dioses y seres sobrenaturales capaces de realizar hechos fantásticos que, a pesar de su evidente inverosimilitud, no solo se presentan como reales, sino que pueden ser aceptados como tales durante determinados momentos históricos por algunos de sus receptores. Y lo mismo pasa cuando se presentan relatos que narran hechos fantásticos relacionados con lo esotérico o con lo religioso.

Un ejemplo cercano es el de los *Evangelios*. Las personas creyentes pueden considerar real la existencia histórica de Jesucristo y los milagros que realizó, mientras que las no creyentes pueden juzgar irreales los sucesos narrados por los evangelistas. En conformidad con la teoría de los mundos posibles, los primeros considerarían que los *Evangelios* se rigen por el tipo I de modelo de mundo, y los segundos por el tipo III. En consecuencia, los distintos receptores pueden atribuir diferentes modelos de mundo a un mismo texto.

Ello nos obliga a plantearnos si es posible asignar de manera inequívoca los *Evangelios*, u otros textos similares, a un determinado modelo de mundo, y, si fuera así, a explicar por qué pueden ser interpretados de diversas maneras por los receptores.

Cuando un lector interpreta inadecuadamente el tipo de modelo de mundo de una obra, se produce, simplemente, una lectura errónea. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando don Quijote considera equivocadamente que los libros de caballerías, cuyos sucesos y personajes extraordinarios se rigen por un modelo de mundo de tipo III de lo ficcional no verosímil, relatan hechos que habrían ocurrido en la realidad del universo en el que vive. Es de advertir, a este respecto, que el tipo de modelo de mundo de un determinado texto, que se sustenta en su configuración sintáctica y semántica, está determinado por la propia intención del autor, la cual se sitúa en el nivel pragmático. En el caso de los libros de caballerías, los autores no pretenden seriamente que los receptores tomen como verdadero el mundo que despliegan, y dan por supuesto que lo entenderán como un universo ficcional no verosímil (Schmidt, 1991: 132-148), de manera que solo un personaje enloquecido o una persona incapaz de comprender el texto podría realizar una interpretación errónea. Por lo tanto, la intención de los autores de libros de caballerías o de otros textos similares de carácter ficcional no verosímil suele ser la de presentar su obra como perteneciente al tipo III de modelo de mundo, proponiendo que los lectores la interpreten como tal.

Pero hay otros textos, como los *Evangelios*, cuyos autores sí que pretenden presentar como verdadero el mundo que despliegan, a pesar de su carácter extraordinario. Cabe pensar, por lo tanto, que es el propio autor quien intenta, a través de lo expuesto en su obra, predisponer en determinado sentido las interpretaciones de los receptores.

El tipo de modelo de mundo de una obra es elegido primariamente en el nivel pragmático por el autor, y determina la configuración del referente de la realidad, el cual pasa después a integrarse en el propio texto (Albaladejo, 1986a: 15-58; 1992: 17-42). Y a partir de la misma obra, los receptores suelen establecer sin dificultad el modelo de mundo del texto y de su referente¹.

1 Hay que tener en cuenta, no obstante, la dificultad de que el lector, a partir de la lectura del texto, llegue a tener una idea mental idéntica a la idea de la que partió el autor. De hecho, el referente no guarda relación sólo con la realidad, sino con la idea de la realidad tal y como la percibe el autor. Y la percepción de la realidad del autor puede ser distinta de la del lector, por lo que generalmente se producen desajustes entre las percepciones del autor y del receptor en el proceso interpretativo. A este respecto, Stefano Arduini (2000: 54-55), basándose en el modelo de Tomás Albaladejo, establece una interesante distinción entre un *referente objetivo* y un *referente percibido*: el primero reflejaría las cosas tal y como existen en la realidad, con independencia de la percepción del individuo; el segundo consiste en las mismas cosas con el añadido del yo que las percibe. Los seres humanos solamente construimos referentes percibidos, puesto que no podemos librarnos de nuestra propia percepción de las cosas. Por eso, es el referente percibido, y no el objetivo, el que se

Pero, como se ha explicado, hay casos en los que el autor decide mantener la ambigüedad con respecto al tipo de modelo de mundo de su obra, lo que determina que los receptores tampoco pueden llegar a establecerlo. Y ahora estamos en condiciones de añadir que, en determinadas ocasiones, los propios autores pretenden presentar una obra como perteneciente a un tipo de modelo de mundo distinto al que, en buena lógica, le correspondería, lo que propicia que los receptores puedan aceptar o no la propuesta del autor. Y eso es lo que ocurre en el caso de los *Evangelios* o de otros textos afines.

De acuerdo con la identificación que se suele realizar entre el apóstol Juan y Juan el Evangelista, el *Evangelio* de Juan se presenta como una obra biográfica enunciada por un narrador homodiegético no autodiegético (según la terminología de Gérard Genette) o del tipo yo-testigo (según la conocida clasificación de Norman Friedman [1967]). Así, Juan pretendería dar fe de los hechos de Jesús, que él mismo habría presenciado como apóstol, y testimoniar su autenticidad a pesar de su carácter excepcional, como expone el propio autor al final de su obra: “Este es el discípulo que da testimonio de estas cosas y que las ha escrito...” (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1999: 2417). Los otros evangelistas (Mateo, Marcos y Lucas) no fueron testigos directos de los hechos de Jesús, pero se presentan como transmisores de quienes sí los presenciaron, por lo que actúan en cierta forma como sustitutos de otros narradores del tipo yo-testigo, que habrían transmitido oralmente su experiencia (y lo mismo ocurriría en el caso de que Juan Evangelista, como se ha sospechado, no fuera la misma persona que el apóstol Juan). Este procedimiento es primordial para producir el efecto persuasivo: si se quiere convencer a alguien de que algo inverosímil ocurrió, es preciso argüir que uno mismo u otras personas lo vieron con sus propios ojos. A este respecto, en el inicio del *Evangelio* de Lucas se indica lo siguiente:

Puesto que muchos han intentado narrar ordenadamente las cosas que se han verificado entre nosotros, tal como nos las han transmitido los que desde el principio fueron testigos oculares y servidores de la Palabra, he decidido yo también, después de haber investigado diligentemente todo desde los orígenes, escribírtelo por su orden, illustre Teófilo, para que conozcas la solidez de las enseñanzas que has recibido (*Nueva Biblia de Jerusalén*, 1999: 2277).

incorpora al texto. Asimismo, el lector tiene una determinada percepción de las cosas, que puede no coincidir enteramente con la del autor. La consecuencia más importante de esto es que el texto se va a prestar a una pluralidad de interpretaciones, ya que el lector nunca llegará a obtener un referente percibido enteramente igual al del autor, pues ambos pueden tener formas diferentes de percibir el mundo y las relaciones entre la obra y el mundo.

En cada uno de los *Evangelios*, por lo tanto, los narradores presentan como verdadero algo inverosímil que supuestamente ocurrió, pretendiendo basar el carácter divino de Jesús, precisamente, en la excepcionalidad de los hechos que protagonizó. Y a esa propuesta del autor se unen, en el nivel pragmático, las creencias de determinados grupos sociales o religiosos, que apoyan con sus ediciones, comentarios e interpretaciones de los *Evangelios* su pertenencia al tipo I.

En el nivel textual-referencial, la estructura de los *Evangelios* es en cierta forma similar a la de cualquier otro relato biográfico en el que un narrador del tipo yo-testigo (o que actúa como transmisor de quien supuestamente presenció los hechos) pretende convencer a sus destinatarios de que algo excepcional ha ocurrido (por ejemplo, de que se ha producido la abducción de una persona por una nave extraterrestre). En rigor, este tipo de relatos, en conformidad con la ley de máximos semánticos, están regidos por un modelo de mundo de tipo III de lo ficcional no verosímil, ya que suelen tener elementos del tipo I (como la existencia de los lugares geográficos en los que transcurren los hechos) y del tipo III (como la mencionada abducción de un ser humano por una nave extraterrestre, o el hecho de convertir el agua en vino). En el nivel pragmático se sitúa la propuesta del autor, sustentada en la propia obra, de que un texto que pertenece al tipo III sea interpretado como perteneciente al tipo I. Y la propia naturaleza de la obra, perteneciente al tipo III, posibilita una doble respuesta, también en el nivel pragmático, por parte de los receptores: algunos de ellos, a pesar de ser plenamente conscientes de que el texto presenta elementos excepcionales propios del tipo III, deciden interpretarlo, llevados por sus creencias personales, como correspondiente al tipo I; pero otros receptores, movidos también por sus creencias, rechazan la propuesta del autor, e interpretan la obra como perteneciente al tipo III.

A este respecto, podemos tener en cuenta los conceptos propuestos por Umberto Eco de *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*, es decir, la “intención del autor”, la “intención de la obra” y la “intención del lector”. Según Eco (1992: 29-32, 40-45, 128-141), la *intentio operis* no coincide con la *intentio auctoris*, ya que hay aspectos en las obras que superan las intenciones del propio autor. Y dado que la *intentio auctoris* es en muchos casos inaccesible a los receptores, Eco explica que las interpretaciones suelen basarse en la *intentio operis*, considerando que cualquier interpretación es válida, aunque no coincida con la intención del autor, siempre y cuando no sea contradicha por el propio texto. De esta forma, son válidas las conjeturas interpretativas realizadas por los lectores (*intentio lectoris*) que se sustentan

en la propia coherencia textual, es decir, las que no traspasan los límites impuestos por la *intentio operis*. Pero las interpretaciones que trasgreden los límites marcados por la *intentio operis* constituyen tergiversaciones o lecturas erróneas.

A mi modo de ver, convendría matizar la terminología empleada por Umberto Eco: mientras que no hay ninguna dificultad para comprender los conceptos de *intentio auctoris* y de *intentio lectoris*, por cuanto el autor y el lector, como seres vivos, pueden tener voluntad o intenciones, no está tan claro que pueda adjudicarse una intención a un objeto material como la obra, por lo que la denominación de *intentio operis* resulta, cuando menos, problemática. Si bien se comprende que ha sido propuesta para insistir en que la obra puede admitir interpretaciones válidas no previstas por el autor, y también en que la obra marca los límites de las interpretaciones que pueden considerarse aceptables, tal vez podría sustituirse por otra que no adjudicara una equívoca intención a la obra, y que insistiera en sus *límites interpretativos* (aspecto al que Eco se refiere en el propio título de su libro, *Los límites de la interpretación*). A este respecto, la atención que Eco reclama hacia el polo de la recepción tal vez haya propiciado un desplazamiento de la intención del autor hacia la de la obra, ya que solo el autor puede tener una verdadera intención, y la supuesta intención de la obra tendría que entenderse como una personificación retórica. Aunque la *intentio auctoris* no coincida enteramente con la *intentio operis* (tal como la concibe Eco), no es menos cierto que la primera aparece reflejada, al menos parcialmente, en la segunda, pues el autor real crea el texto con una intención (por muy oscura que resulte para él mismo), la cual no puede dejar de manifestarse en la obra.

Y por lo que respecta al establecimiento del tipo de modelo de mundo, es posible deducir la intención del autor a partir de la “intención de la obra” (o de los *límites interpretativos de la obra*). Si aplicáramos estos presupuestos a la configuración del modelo de mundo de un texto similar a los *Evangelios* (manteniendo, con la matización expuesta, la terminología de Eco), su *intentio auctoris* consistiría en proponer que el texto, que contiene elementos del tipo I y del tipo III, pertenece al tipo I. En conformidad con la *intentio operis* (o con los *límites interpretativos de la obra*) es posible establecer que la obra contiene elementos del tipo I y del tipo III, por lo que pertenece al tipo III. Y corresponde a la *intentio lectoris* aceptar o rechazar la propuesta del autor, interpretando que la obra pertenece al tipo I o al tipo III, posibilidades ambas sustentadas en la propia *intentio operis* (figura 18). Sería, en cambio, una tergiversación considerar que la obra pertenece al tipo II, puesto que esa posibilidad queda excluida por la propia *intentio operis*.

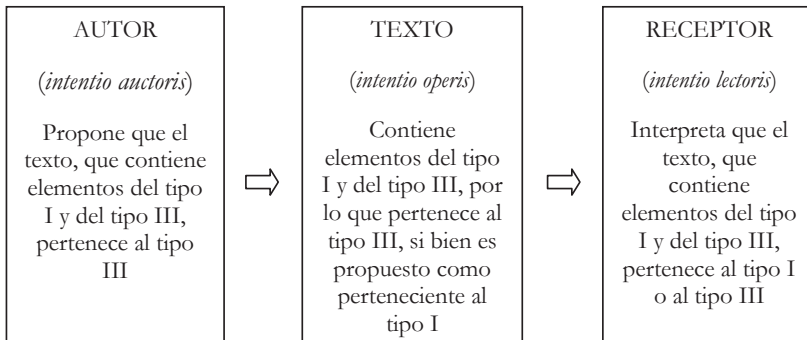


Figura 18: «*Intentio auctoris*», «*intentio operis*» e «*intentio lectoris*» en los «*Evangelios*».

Estas consideraciones realizadas con respecto a los *Evangelios* pueden servir de base para explicar el procedimiento que se pone en juego en determinados textos literarios, cuyos autores proponen a los receptores que acepten que el modelo de mundo por el que se rige el texto es diferente al que posee en realidad. Puede servir como ejemplo de este tipo de textos la breve pieza dramática titulada *Las palabras en la arena*, de Antonio Buero Vallejo (1989). En esta obra, Buero Vallejo recrea el episodio evangélico de la mujer adúltera. Los fariseos llevan ante Jesús una mujer que ha sido sorprendida en adulterio, y preguntan a Jesús si, en conformidad con la ley de Moisés, hay que lapidarla (Lv. 20, 10; Dt. 22, 23 y ss.). Jesús se agacha entonces para escribir unas palabras en la arena, que constituyen los pecados cometidos por los allí presentes, (“Ladrón de los dineros de los pobres” [158]; “Corruptor de niñas” [158]; “Hipócrita... y lujurioso” [158], “ateo” [159]), y se levanta después, formulando la conocida frase “Quien esté libre de pecado, que tire la primera piedra”, lo que provoca que cada uno de los presentes, reconociéndose como pecador, abandone el lugar. Solo hay un personaje que no reconoce como cierto el pecado que le atribuye Jesús: Asaf, jefe de la Guardia del Sanedrín, al que Jesús tilda de asesino, sin que él haya matado nunca a nadie. Mientras estos hechos tienen lugar, Noemí, la esposa de Asaf, manda a su esclava fenicia que intermedie para tener una cita con su amante, un centurión romano, aprovechado que su marido partiría de viaje. Pero Asaf llega a casa y ve la bolsa de dinero que el centurión romano dio a la esclava por sus servicios, y, sospechando que se ha acostado con el romano, se lo recrimina. La esclava, para defenderse, le hace ver que no es ella la que tiene relaciones amorosas con el centurión, sino Noemí. Asaf, al descubrir que su mujer le engaña, entra tras ella en la casa y la mata. Y entonces se asombra de que Jesucristo hubiera sabido de antemano que iba a convertirse en un asesino.

En la obra, por lo tanto, se destaca el poder predictivo de Jesús, que cumple un papel equivalente al de los oráculos de las tragedias clásicas, los cuales determinaban, como ocurría con el oráculo de Delfos en *Edipo Rey*, el destino de los personajes. De ahí que la capacidad predictiva de Jesús pueda considerarse con toda propiedad como un elemento de tipo III. El propósito de Buero Vallejo consiste en mostrar ante el espectador el proceso por el que Asaf, en un principio incrédulo, descubre con asombro que Jesús tiene poderes extraordinarios. Y, para ello, la capacidad predictiva de Jesús se presenta como algo real. Es decir, Buero invita a sus lectores a creer que ese poder de Jesucristo es un elemento perteneciente a un modelo de mundo de tipo I. No obstante, y debido a que en la obra hay otros elementos de tipo ficcional verosímil (como la misma presencia de Asaf, Noemí y los demás personajes judíos), la invitación es a considerar que la obra pertenece al tipo II.

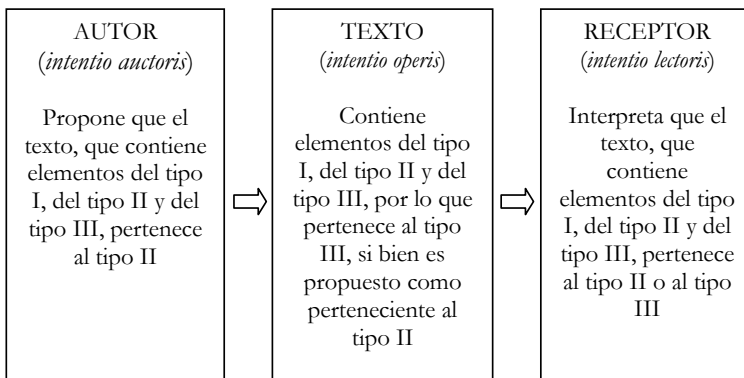


Figura 19: «*Intentio auctoris*», «*intentio operis*» e «*intentio lectoris*» en «*Las palabras en la arena*», de Antonio Buero Vallejo.

En definitiva, la teoría de los mundos posibles, que se sustenta en todos los niveles semióticos (sintáctico, semántico y pragmático), no solo proporciona, como veíamos en el capítulo anterior, magníficas posibilidades para establecer los tipos de modelo de mundo de las obras y las manipulaciones que pueden realizar sus autores con respecto a su grado de verosimilitud o su ambigüedad, sino también para explicar la naturaleza de ciertos textos que, a pesar de corresponder a un determinado modelo de mundo, pueden ser propuestos por el autor e interpretados por los receptores como si pertenecieran a otro.

VI. LA RUPTURA DE LA LÓGICA FICCIONAL
(*METALEPSIS*): MUNDOS IMPOSIBLES

La teoría de los mundos posibles podría ser ampliada con la inclusión de otras categorías que dieran cuenta de un tipo de construcciones cuya naturaleza no puede ser explicada por ninguno de los tres tipos de modelo de mundo que establece: el de lo verdadero, el de lo ficcional verosímil y el de lo ficcional no verosímil. Me refiero a un tipo de obras literarias que presentan una construcción ilógica o contradictoria en sí misma, o, por denominarla así, *imposible*, y no porque no puedan verse realizadas literariamente, sino porque su propio universo interno resulta incoherente. No son obras que se puedan explicar atendiendo al modelo de mundo de tipo III, pues dicho tipo es característico de ficciones no verosímiles, pero lógicas.

A este respecto, Francisco Javier Rodríguez Pequeño se ha referido a un tipo de ficciones *imposibles*, el cual, a su modo de ver,

No se define por la inverosimilitud que resulta de su comparación con el mundo real empírico, ni tampoco porque su referente esté más o menos cerca de la realidad. Su esencia no nace de la comparación con el mundo real porque apenas lo necesita, y no se refiere a él. La imposibilidad no tiene que ver, por lo tanto, con el hecho de que transgredan las leyes del mundo real efectivo. Las ficciones imposibles se caracterizan precisamente porque alguna de sus reglas constitutivas son de imposible cumplimiento, pero no por el mundo real, sino por el propio mundo artístico, por el propio texto, que es el resultado de unas reglas que no se pueden aplicar, que no se pueden casi ni concebir. No es que a partir de la confrontación entre el mundo textual y el real resulte una imposibilidad, sino que el propio referente artístico está basado en una imposibilidad arquitectónica. La imposibilidad es la base de su estructura, es su estructura. Se trata de un tipo de ficciones basadas en una gran incoherencia, y su lógica interna, que la tiene, es ilógica (Rodríguez Pequeño, 1997: 180).

Así pues, este tipo de ficciones imposibles no tiene que ver con la ficción fantástica o no verosímil en ninguna de sus formas, sino que se caracterizan por su incoherencia constitutiva y su imposibilidad visible y global.

Estas ficciones imposibles constituirían el equivalente literario a los “objetos imposibles” que han cultivado autores como Oscar Reutersvärd o Maurits Cornelis Escher. Oscar Reutersvärd, considerado el padre de las figuras imposibles, creó una serie de objetos bidimensionales que pueden dibujarse, pero que remiten a una realidad tridimensional imposible, y por lo tanto no se pueden construir, como el objeto que sería denominado “triángulo de Penrose” (figura 20).



Figura 20: Triángulo de Penrose.

También son famosos los mundos habitados alrededor de objetos imposibles creados por M. C. Escher, como *Belvedere*, de 1958 (figura 21):



Figura 21: «Belvedere», de M. C. Escher.

Pues bien, de igual manera que se pueden pintar objetos o figuras imposibles, se pueden crear obras literarias que desarrollan mundos imposibles (Rodríguez Pequeño, 1997: 182-187). Veamos algunos ejemplos.

En el *Rāmaiaṇa*, poema épico de la India, se narran las proezas de Rāma, encarnación del dios Viṣṇu y habitante de un universo fantástico poblado por seres extraordinarios y animales parlantes. Al principio de la obra (en los dos primeros capítulos de la edición inglesa de Arshia Sattar [Vālmiki, 2010: 55-64]), se cuenta que el sabio Nārada, que conoce el pasado, el presente y el futuro, cuenta a Vālmiki la historia de Rāma. Después, el dios Brahmā se aparece a Vālmiki y le pide que componga un canto en el que se narren las hazañas de Rāma. Vālmiki la compone en un nuevo metro inspirado por Brahmā, y se la enseña a dos niños gemelos, llamados Lava y Kuśa, que viven con él en su ermita. A partir del capítulo tercero, se narra la historia de Rāma compuesta por Vālmiki, que ocupa la mayor parte de la obra: su destierro, el rapto de su esposa Sītā por el malvado Rāvana, y la forma en que Rāma vence a Rāvana y rescata a su esposa, recuperando su reino. Y en el primer capítulo del “Epílogo”, se cuenta que Rāma, preocupado por las habladurías del pueblo sobre la virtud de su esposa (que había vivido varios años con Rāvana) decide repudiarla, enviándola a vivir a la ermita de Vālmiki, donde da a luz a los gemelos Lava y Kuśa. En el segundo capítulo del “Epílogo”, se cuenta que Rāma decide hacer un sacrificio al que invita a sabios, brahmanes y reyes. Vālmiki se dirige al sacrificio y manda a Lava y Kuśa que canten “el *Rāmaiaṇa* en su totalidad” (Vālmiki, 2010: 568) ante los invitados al sacrificio y ante el propio Rāma. Los niños cantan parte del *Rāmaiaṇa* ante Rāma, que lo escucha embelesado. Rāma les pregunta de qué trata el poema y quién lo compuso, y los gemelos responden que lo escribió Vālmiki, y que narra con gran detalle la vida del propio Rāma, ofreciéndose a cantarlo enteramente en los descansos del sacrificio. Los siguientes días, Rāma escucha el poema, y llega a comprender que Lava y Kuśa son hijos suyos y de Sītā, a la que hace llamar para que pruebe públicamente su inocencia. Sītā pide que, si es inocente, la diosa Mādhavī cree un abismo y se la trague la tierra, cosa que ocurre. El dios Brahmā consuela a Rāma por la pérdida de Sītā y vuelve a su propio reino. Rāma pide a Vālmiki que satisfaga el deseo de los sabios narrando lo que le sucederá en el futuro (Vālmiki lo conoce porque se lo contó el sabio Nārada, que conocía el pasado, el presente y el futuro), y es ese futuro lo que se cuenta a continuación: Rāma vive apenado por la pérdida de Sītā y no vuelve a casarse, y, en el transcurso de los mil años siguientes, realiza todo tipo de sacrificios, distribuye mucha riqueza y gobierna su reino con bondad y sabiduría. Y en el tercer y último capítulo del “Epílogo”, se cuenta que Rāma recibe la visita del Tiempo, el cual le pide que vuelva al reino de los dioses,

de donde procede. Tras nombrar herederos de su reino a Lava y Kuśa, Rāma vuelve al paraíso, entrando en el cuerpo de Viṣṇu. Y la obra finaliza con las siguientes palabras: “Esta historia [...] está dedicada a Brahmā. Fue creada por Vālmīki y es conocida como el *Rāmaiaṇa*” (Vālmīki, 2010: 579).

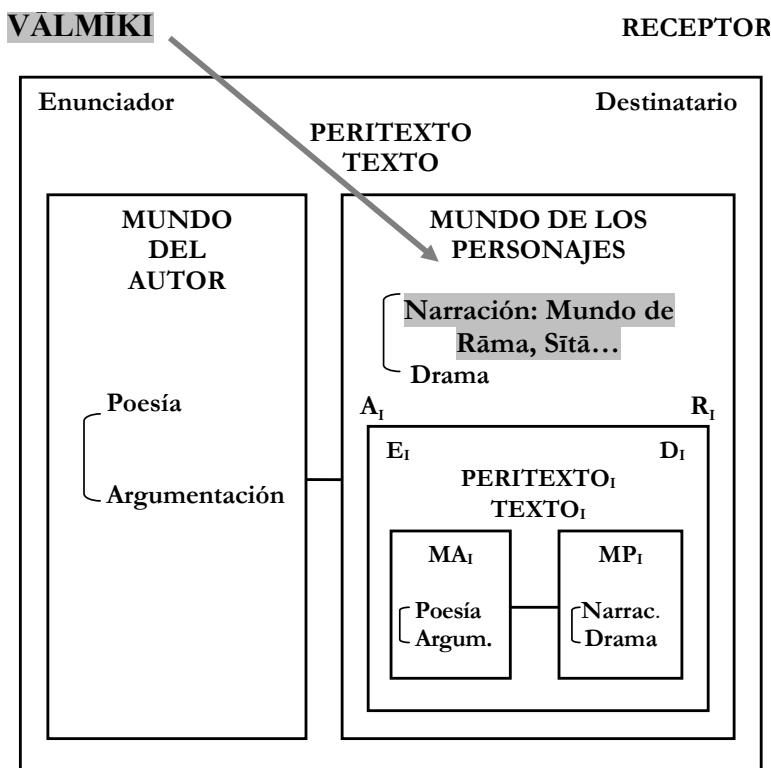


Figura 22: «*Rāmaiaṇa*» de Vālmīki.

El *Rāmaiaṇa* desarrolla un mundo imposible, y el modelo textual propuesto puede ayudarnos a explicar con mayor precisión su naturaleza. Vālmīki forma parte del mismo universo ficcional que Rāma, su esposa Sītā y sus hijos, Lava y Kuśa, y se encarga de escribir la historia de Rāma, no porque la conozca como testigo directo de la misma, sino porque se la ha contado el sabio Nārada (incluso su historia futura). Dicha historia, por lo tanto, constituye un texto inserto en el *mundo de los personajes* del texto primario. Pero, a la vez, al final de la obra se dice que toda ella (es decir, el conjunto formado por el texto primario y por el texto inserto) fue creada

por Vālmīki, por lo cual este ejerce como el autor real de la misma. Por lo tanto, el autor real se incorpora de manera imposible al *mundo de los personajes* del texto primario para crear el texto inserto¹, lo que intenta reflejarse en la figura 22 mediante la flecha que indica el salto imposible del autor real al mundo de los personajes.

Además, podría considerarse que, en el interior de la obra, se produce una identificación imposible entre el texto primario y el texto inserto. En efecto, en el *Rāmaiaṇa* hay dos partes bien diferenciadas: por un lado, los sucesos que tienen lugar en el *mundo de los personajes* del texto primario, en el que se sitúan Rāma, su esposa Sītā, sus hijos, Lava y Kuśa, y el propio Vālmīki; por otro, el texto inserto creado por Vālmīki, que recoge las hazañas pasadas y la vida futura de Rāma, pero en el que no pueden tener cabida los sucesos protagonizados por Lava, Kuśa y el propio Vālmīki: cuando Sītā es repudiada, va a vivir a la ermita de Vālmīki, donde da a luz a Lava y Kuśa, a los que Vālmīki enseña el *Rāmaiaṇa*, es decir, el texto inserto que él mismo ha creado. En ese texto inserto, lógicamente, no podría figurar que Vālmīki se lo enseña a Lava y Kuśa, puesto que, antes de enseñárselo, tendría que estar compuesto. Así pues, el texto inserto creado por Vālmīki es necesariamente diferente al texto real que llega a los lectores, pese a lo cual, en el interior de la obra, se produce una identificación imposible entre los mismos, ya que no se especifica que los gemelos canten una versión del *Rāmaiaṇa* distinta a la que llega a los lectores reales, con lo que se sugiere que puede ser la misma. En efecto, se dice que Lava y Kuśa cantan el *Rāmaiaṇa*, y, como ese título es el mismo que el del texto primario, se produce una asociación natural entre los mismos. Además, Vālmīki dice a los hermanos gemelos que canten el *Rāmaiaṇa* “en su totalidad”, y aunque esa orden podría significar que han de cantar tanto el pasado de Rāma como su futuro (que conforman el texto inserto), también puede sugerir que lo que han de cantar es el texto completo de la obra, es decir, el texto real.

1 Aunque se han planteado dudas sobre la existencia real de Vālmīki y sobre su autoría, la frase final de la versión que comentamos del *Rāmaiaṇa* lo presenta como el autor real de la misma (y así lo entiende Arshia Sattar, que no duda en adjudicarle la autoría en la portada de su edición), por lo que cabe considerar, al menos, la posibilidad de que lo fuera. Pero si Vālmīki fuera un personaje ficcional, la obra también lo presentaría de forma imposible como su autor real, por lo que, en uno u otro caso, estaríamos ante la creación de un mundo imposible. Por otra parte, se ha pensado que la inclusión de Vālmīki y de todos los hechos que con él se relacionan (el encargo de escribir la obra, la acogida de Sītā en su ermita, el hecho de enseñar el *Rāmaiaṇa* a Lava y Kuśa y de pedirles que lo canten ante Rāma...), que figuran al principio y al final de la obra, constituiría un añadido posterior a la creación de las hazañas de Rāma. En cualquier caso, es la inclusión de esos elementos relacionados con Vālmīki lo que hace que la obra se rija por un modelo de mundo de lo imposible.

VĀLMĪKI

RECEPTOR

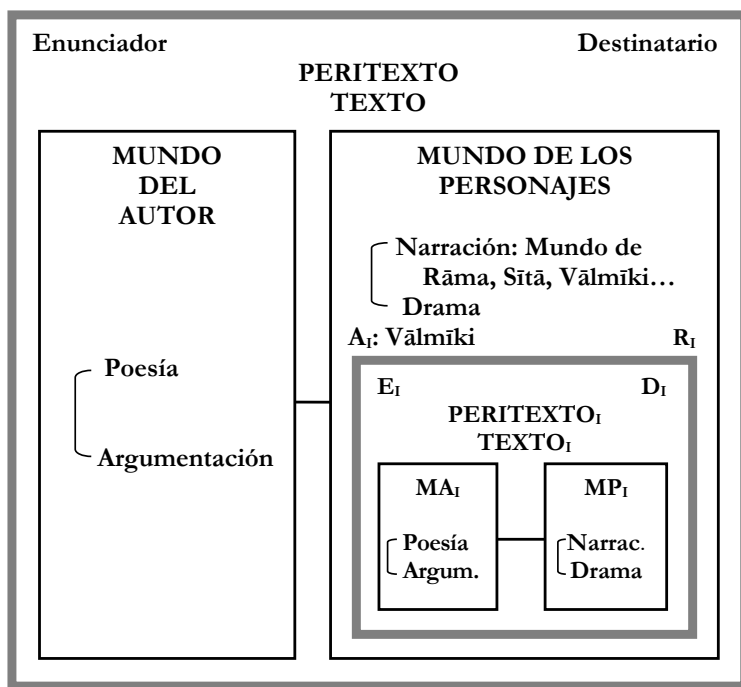


Figura 23: Identificación imposible entre el «Rāmaiaṇa» real creado por Vālmiki como autor real y el texto inserto del «Rāmaiaṇa» creado por Vālmiki como autor inserto.

Por lo tanto, no solo el autor real, Vālmiki, se introduce de forma imposible en el *mundo de los personajes* ficcional del texto primario, sino que se convierte en autor inserto de un texto inserto que tiende a identificarse con el texto primario, lo cual también resulta imposible, pues no pueden ser el mismo. Así, tanto el autor real como el *Rāmaiaṇa* real irrumpen de forma imposible en el universo ficcional de la obra, y el texto real (o primario) y el texto inserto se identifican de forma imposible. Es lo que tratamos de representar en el esquema de la figura 23, en el que se resaltan las líneas que conforman el texto primario y el texto inserto que, tras su incorporación imposible al *mundo de los personajes* del texto primario, es creado por Vālmiki.

Este tipo de identificación entre el texto primario y el texto inserto también se produce en el cuento *Subjuntivo*, incluido en *La mujer ducha* (2001) de Juan Sasturain².

El relato comienza con una suposición (“Supongamos que te despiertes un día desnudo en la cama de un cuarto vacío e impecable...”), y se sirve del modo subjuntivo (y también se llama “Subjuntivo” uno de los personajes) para contar la historia, lo que le otorga cierto aire de incertidumbre o suposición que anticipa la ruptura de la lógica ficcional que en él se produce. Un hombre que ha perdido la memoria y no sabe quién es se despierta en la casa de un tal Subjuntivo, el cual ejerce de jefe de una banda de delincuentes que llevan tatuado un dragón como símbolo distintivo. El hombre amnésico se entrevista con Subjuntivo, y este le entrega una fotografía en la que aparecen dos hombres que extienden sus manos aterrorizados hacia la cámara. Subjuntivo reta al amnésico a que adivine quiénes son los dos hombres de la fotografía y dónde y por qué estaban en el momento en que se hizo. El hombre amnésico tiene un plazo de dos semanas para averiguarlo, y puede usar todos los recursos que encuentre en el edificio. En el plazo convenido, no solo logra averiguar la identidad de los extraños, sino también que fueron asesinados en una sala cinematográfica por un hombre que huyó. Pide otra reunión con Subjuntivo para exponerle sus hallazgos, y, tras escucharlos, Subjuntivo le entrega un sobre en el que hay una carta y otra fotografía. El hombre mira en primer lugar la foto, que es la misma que la anterior, pero ampliada, y en ella se ve que los dos hombres que están a punto de ser asesinados tienen tatuados dragones en las palmas de las manos, y se ve también a alguien en primer plano que va a dispararlos. Y el relato continúa y finaliza así:

Supongamos que el que dispare en la foto seas tú.

Que te asombres, que pidas o des explicaciones pero que Subjuntivo no se inmute ni parezca oírte y sólo te indique que leas la carta.

Supongamos que la leas, que sea este mismo texto, que acaso en un relámpago de precaria lucidez se te revele ahora el sentido de la tarea encomendada [...]; supongamos que cuando levantes la mirada te encuentres con la mía y que yo mismo, Subjuntivo, te diga:

—Supongamos que hayas matado a dos de los míos y que no lo recuerdes. [...] Que en el duro trámite de tu captura hayas perdido accidentalmente la memoria e identidad pero no aptitud y raciocinio. Que no hayamos querido matarte en la ignorancia —esa forma sutil y tramposa de la inocencia— para que no lo creyeras injusto y te autocomplacieras en el dolor, te otorgaras alguna razón mentirosa.

Supongamos que [...] para que el castigo fuera tal debieras sentir culpa y no sólo miedo en este momento.

2 Cuento propuesto y analizado como un caso de *metalepsis* (Genette, 2006) en el Trabajo de Fin de Máster inédito de Evangelina Edith Vera Moreno (2012).

Supongamos, finalmente, que yo sólo haya querido que cuando saque este revólver, dispare y te mate, acaso no sepas quién muera pero sí entiendas por qué.

La expresión “Supongamos que la leas, *que sea este mismo texto*” indica que la carta que Subjuntivo entrega al hombre es el mismo texto que está leyendo el lector, es decir, el texto primario. Y como la carta no puede ser sino un texto inserto (supuestamente escrito por el propio personaje llamado Subjuntivo, y dirigida al hombre amnésico que mató a los dos sicarios), se produce una identificación imposible entre el texto primario creado por Juan Sasturain, titulado *Subjuntivo*, y el texto inserto que es la carta, lo que se trata de representar en la figura 24 resaltando las líneas que configuran el texto primario y el texto inserto.

J. SASTURAIN

RECEPTOR

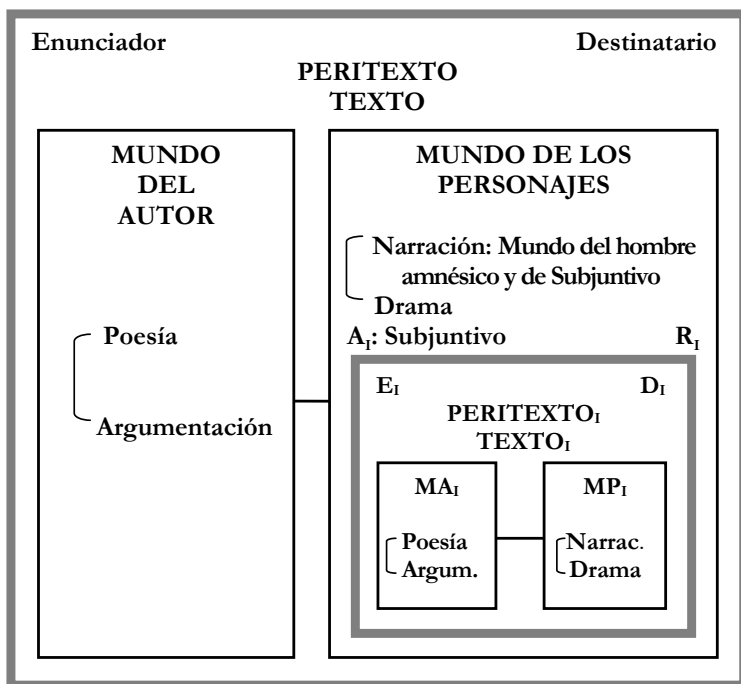


Figura 24: Identificación imposible entre el relato titulado «Subjuntivo» creado por Juan Sasturain y la carta creada por el personaje llamado Subjuntivo como autor inserto.

En el breve relato *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, un hombre lee una novela en la que se cuenta que una mujer y su amante deciden matar al marido de la primera, y el amante es el encargado de asesinar al marido, que es el hombre que lee la novela:

Había empezado a leer la novela unos días antes. [...] Arrellanado en su sillón favorito de espaldas a la puerta [...], dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. [...] Palabra a palabra, [...] fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte. Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante [...]. El puñal se entibiaba contra su pecho [...].

Sin mirarse ya, [...] se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa [...]. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela (Cortázar, 1991: 7-8).

Como se trata de reflejar en la figura 25, el personaje que lee habita un universo ficcional verosímil, y el amante asesino de la novela, que se inscribe en un segundo y diferente universo ficcional, salta de forma imposible al primer universo. El personaje que lee se inscribe en el *mundo de los personajes* del texto primario, en el cual también se situaría el autor innominado de la novela que tiene en las manos (ponemos a dicho autor entre corchetes en el esquema por no ser mencionado de forma explícita). La novela puede considerarse un texto inserto, en cuyo *mundo de los personajes inserto* habita el amante asesino, el cual pasa de forma imposible desde el mundo de los personajes inserto hasta el *mundo de los personajes* del texto primario.

J. CORTÁZAR

RECEPTOR

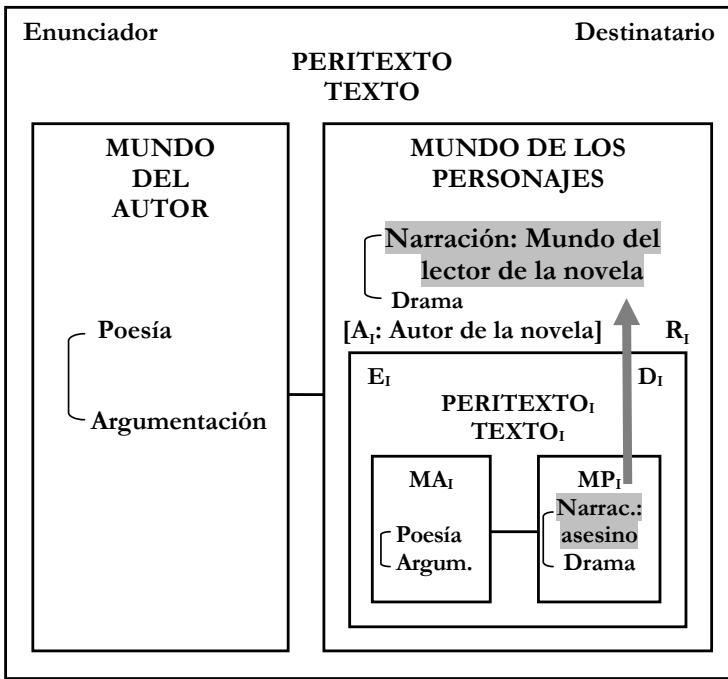


Figura 25: «Continuidad de los parques» de Julio Cortázar.

Estos ejemplos muestran que los mundos imposibles se producen cuando se ponen en contacto elementos del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, no podrían conectarse, o cuando se identifican de forma imposible el texto primario y el texto inserto, e indican, además, que los mundos imposibles pueden darse tanto en obras cuyo universo se rige por un modelo de mundo de tipo II como de tipo III. En efecto, el *Rāmaiaṅga* pertenece al tipo III de modelo de mundo, pues en la obra aparecen frecuentes elementos ficcionales no verosímiles, mientras que *Subjuntivo* o *Continuidad de los parques* están regidos por un modelo de mundo de tipo II, ya que, en el primer caso, tanto el hombre amnésico como quien se hace llamar Subjuntivo y los sicarios son personajes de tipo ficcional verosímil, y, en el segundo, el personaje lector y los personajes de la novela que lee también son de tipo ficcional verosímil. Y lo mismo podríamos decir de las obras pictóricas que, al igual que

Belvedere, presentan un mundo imposible, ya que los tipos de modelo de mundo pueden ser aplicados sin dificultad a las artes plásticas que reflejan personajes. En el caso de *Belvedere*, los personajes que figuran en esa construcción arquitectónica imposible son de tipo ficcional verosímil (correspondientes al tipo II de modelo de mundo), pero también podrían haber sido personajes reales (tipo I) o fantásticos (tipo III). Todo ello es muestra de que los mundos imposibles pueden definirse por medio de una clasificación paralela a la establecida para los mundos posibles. Y si esta contempla los tipos posibles de modelo de mundo de lo verdadero, de lo ficcional verosímil y de lo ficcional no verosímil, la clasificación de los mundos imposibles incluiría los tipos de modelo de mundo de lo verdadero-imposible, de lo ficcional verosímil-imposible y de lo ficcional no verosímil-imposible. Los tipos de modelo de mundo de lo imposible no solo se caracterizan por su relación con los tipos posibles de modelo de mundo, sino también por su transgresión de los límites lógicos que marcan las distintas categorías del modelo textual. Concretamente, se produce un mundo imposible cuando algunas de las categorías que constituyen el modelo textual (autor/enunciador, destinatario/receptor, autor/enunciador inserto, destinatario/receptor inserto, *mundo de los personajes* o *mundo de los personajes inserto*) se ponen en contacto de manera incoherente, o cuando el texto original y el texto inserto se identifican de forma imposible. Podríamos definir así los tipos de modelo de mundo de lo imposible:

Tipo I de modelo de mundo de lo verdadero-imposible: a él corresponden los modelos de mundo contruidos en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas de las categorías textuales o peritextuales (autor/enunciador, destinatario/receptor, autor/enunciador inserto, destinatario/receptor inserto, *mundo de los personajes* y *mundo de los personajes inserto*) que, lógicamente, deberían ser independientes, o al identificar el texto primario con el texto inserto.

Tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible: a él corresponden los modelos de mundo contruidos en conformidad con un modelo de mundo de tipo II, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas de las categorías textuales o peritextuales (autor/enunciador, destinatario/receptor, autor/enunciador inserto, destinatario/receptor inserto, *mundo de los personajes* y *mundo de los personajes inserto*) que, lógicamente, deberían ser independientes, o al identificar el texto primario con el texto inserto.

Tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible: a él corresponden los modelos de mundo contruidos en conformidad con un modelo de mundo de tipo III, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas de las categorías textuales o peritextuales (autor/enunciador, destinatario/receptor, autor/enunciador inserto, destinatario/receptor inserto, *mundo de los personajes* y *mundo de los personajes inserto*) que, lógicamente, deberían ser independientes, o al identificar el texto primario con el texto inserto.

El tipo imposible de modelo de mundo de cada obra, en conformidad con la ley de máximos semánticos y con las restricciones a dicha ley, se determina por el máximo nivel semántico alcanzado por sus submundos reales efectivos, entendiendo por máximo el tipo III. A este respecto, y como veremos, se pueden crear mundos imposibles cuando los personajes del *mundo de los personajes* del texto primario se ponen en contacto de manera imposible con los personajes del *mundo de los personajes inserto*, o cuando se crea un texto en el que aparecen simultáneamente dos o más universos independientes (desarrollados, por ejemplo, en capítulos alternativos), de manera que los personajes de los distintos mundos de los personajes entren en contacto de manera imposible³. En estos casos, los diversos mundos de los personajes pueden estar configurados en conformidad con los distintos tipos de modelo de mundo, de manera que los mundos de los personajes que se ponen en contacto de forma imposible pueden ser del tipo I y del tipo II, del tipo I y del tipo III, del tipo II y del tipo III, o del tipo I, del tipo II y del tipo III. Pues bien, aunque en condiciones normales (es decir, cuando no se produce una transgresión que conduzca a un mundo imposible) el tipo de modelo de mundo de cada uno de los mundos de los personajes que se desarrollan simultáneamente, o del *mundo de los personajes* y del *mundo de los personajes inserto*, son independientes, en los casos en los que dos mundos de los personajes se ponen en contacto de manera imposible, y dado que se establece una relación entre dichos mundos, cabe considerar que el modelo de mundo imposible de la obra, considerada en su conjunto, viene determinado por el máximo nivel semántico alcanzado por cualquiera de los mundos de los personajes que entran en contacto. Así, por ejemplo, si una obra presenta un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo I, y un *mundo de los personajes inserto* regido por un modelo de mundo de tipo II, y ambos mundos entran en contacto de forma imposible, la obra pertenecería al tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible. De igual manera, si una obra desarrolla simultáneamente dos o más mundos posibles en el texto primario (por ejemplo, uno del tipo I, otro del tipo II y otro del tipo III), y si dichos mundos entran en contacto de manera imposible, la obra estaría regida por el máximo modelo de mundo alcanzado por alguno de los mundos de los personajes que se relacionan (en el ejemplo propuesto, por el tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible).

3 Ya hemos comentado que Milan Kundera desarrolla simultáneamente en *La inmortalidad* dos mundos bien diferenciados: por un lado, el de Goethe y su amante Bettina; por el otro, el de los personajes ficcionales Agnes, su hermana Laura y su marido Paul. Y aunque en dicha obra ambos universos no entran en contacto, sí lo hacen los personajes ficcionales con el propio autor, ya que Paul y Agnes terminan dialogando con el propio Milan Kundera (Martín Jiménez, 1993b), poniendo en juego un procedimiento similar al de la “nivola” *Niebla* de Miguel de Unamuno.

No obstante, hay otras formas de crear mundos imposibles que no implican la puesta en contacto imposible de dos mundos de los personajes, sino de otras categorías del modelo textual. Siempre que dos categorías lógicamente autónomas de dicho modelo entran en contacto, se produce un mundo imposible. Así, el autor/enunciador de una novela es independiente del *mundo de los personajes* que se despliega en ella, por lo que, si entra en contacto con un personaje, se produciría algo imposible. Eso es lo que ocurre, como hemos visto, en el *Rāmaiana*, y algo similar se produce en la conocida “nivola” *Niebla*, cuyo protagonista, Augusto Pérez, mantiene una conversación con el propio autor, Miguel de Unamuno, de forma que el mundo real del autor y el mundo ficcional verosímil de Augusto entran en contacto, con la consiguiente ficcionalización del autor, que se convierte en una suerte de personaje ficcional. En un primer momento, el enunciador de la historia tiene la apariencia de un narrador heterodiegético: “Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta...” (Unamuno, 1987: 109). Pero en el capítulo XXXI de la obra, el narrador pasa a contar cómo recibió la visita del atormentado personaje:

Aquella tempestad del alma de Augusto terminó, como en terrible calma, en decisión de suicidarse. Quería acabar consigo mismo, que era la fuente de sus desdichas propias. Mas antes de llevar a cabo su propósito, como el náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de este relato. Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle [...], que no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo. Empezó, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme (Unamuno, 1987: 277).

Unamuno y Augusto mantienen después un diálogo sobre la propia inexistencia del segundo y su consecuente imposibilidad de suicidarse, y ambos se amenazan mutuamente con matarse, hasta que Unamuno muestra su decisión de acabar con la vida de su criatura. Se produce así un contacto imposible entre el autor y su personaje, de forma que, aunque es Augusto Pérez el que toma la iniciativa de encontrarse con Unamuno (lo que intentamos reflejar en la dirección de la flecha de la figura 26), el propio Unamuno acaba incorporándose al *mundo de los personajes* en el que habita Augusto Pérez.

De esta forma, el autor se ficcionaliza, se convierte en otra suerte de personaje que se introduce de modo imposible en el *mundo de los personajes* de su propia obra, por lo que el narrador ya no solo cuenta la historia de Augusto, sino también la de Unamuno. Es decir, el narrador, que en un primer momento, y como enunciador de los sucesos del *mundo de los personajes* de Augusto, era heterodiegético,

pasa a ser homodiegético, puesto que él mismo se ha introducido en ese mundo ficcional, y cuenta su propia historia. Así, la ruptura de la lógica ficcional, y la intrusión del propio autor en el *mundo de los personajes*, implica también un cambio de estatuto del narrador, que pasa de ser una instancia heterodiegética o exterior a la historia a ser una instancia homodiegética que narra su propia experiencia.

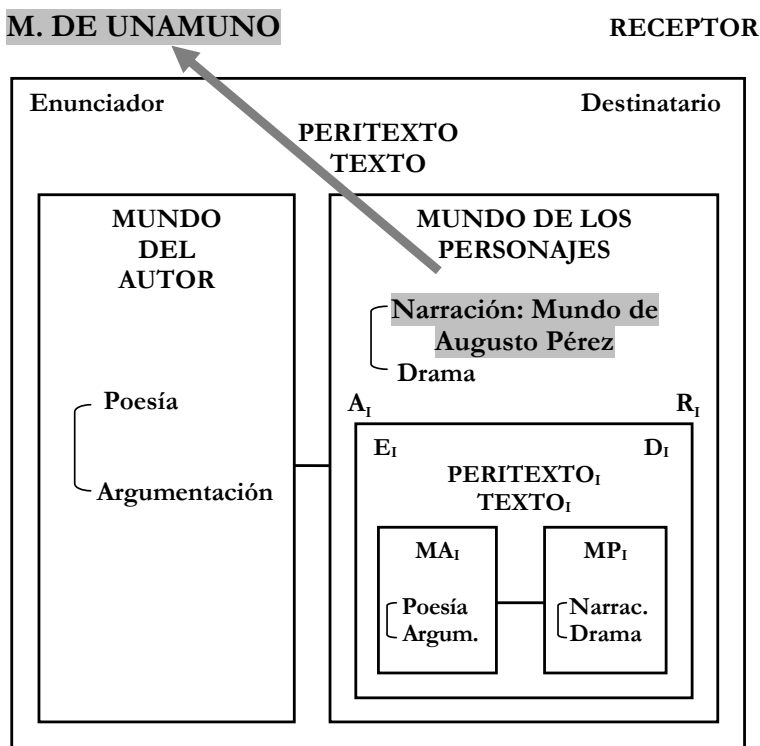


Figura 26: «Niebla» de Miguel de Unamuno.

En *Niebla*, además, hay un prólogo escrito por Víctor Goti, uno de los personajes de la novela, el cual también se relaciona con el propio Unamuno, como se observa en sus propias palabras:

Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que se relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte, y yo no puedo menos sino escribirlo, porque los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos, en la más genuina acepción de este vocablo (Unamuno, 1987: 97).

Se trata, según la terminología comentada de Genette, de un prefacio *actoral ficticio* (F), por medio del cual un personaje de ficción entra en contacto de forma imposible con el autor, pero no en el propio texto (como ocurre con Augusto Pérez), sino a través del peritexto. Así pues, el personaje ficcional pasa del *mundo de los personajes* del texto al *mundo de los personajes* del peritexto, y desde él afirma que se ha relacionado con el propio autor. Y como los personajes que pueblan esta novela son de naturaleza ficcional verosímil, estaríamos ante un tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible.

Algo parecido puede ocurrir con los casos del prefacio *autorral ficticio* (D), supuestamente compuesto por un personaje ficticio al que también se le atribuye la autoría de la obra que prologa, y del *alógrafo ficticio* (E), atribuido a un personaje ficticio ajeno a la obra. Si los personajes ficcionales que enuncian este tipo de prólogos se dirigen al lector (es decir, al destinatario con el que se identifica cada lector real), se produce una comunicación imposible, ya que un personaje ficcional no puede entrar en contacto con un ser real.

También cabe la posibilidad de que el peritexto sea enunciado por el propio autor, y que sea este quien finja entrar en contacto con un personaje ficcional, bien del propio texto o inventado expresamente para el peritexto. Así ocurre, por ejemplo, en ciertos prólogos de los que Genette llama *asertivos* (A_1), en los que el autor charla con un personaje ficcional, o en los prólogos *denegativos* (A_2) en los que el autor finge que el texto que presenta no le corresponde a él, sino a un personaje ficcional. En todos estos casos, estaríamos ante mundos imposibles de tipo II o de tipo III, ya que el autor entra en contacto con un personaje ficcional perteneciente al *mundo de los personajes*.

Aunque el caso de *Niebla* (1914) es bien conocido, contaba con una suerte de antecedente en el que bien pudo inspirarse Unamuno. Me refiero a la novela *El amigo Manso* (1882), de Benito Pérez Galdós, cuyo narrador homodiegético y protagonista, Máximo Manso, escribe en el primer capítulo de la obra, titulado “Yo no existo”, lo siguiente:

Yo no existo.

[...] Soy [...] una condenación artística [...]. Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad [...].

Tengo yo un amigo que ha incurrido por sus pecados [...] en la pena infamante de escribir novelas. [...] Este tal vino a mi hace pocos días, hablóme de sus trabajos, y como me dijera que había escrito ya treinta volúmenes, [...] me pedía mi complicidad para añadir un volumen a los treinta desafueros consabidos. Reincidente en el feo delito de escribir [...] y sabedor de que yo poseía un agradable y fácil asunto venía a comprármelo [...]. No me pareció mal trato, y acepté.

No sé qué garabatos trazó aquel perverso sin hiel delante de mí; no sé qué diabluras hechiceras hizo... Creo que me zambulló en una gota de tinta; que dio fuego a un papel, que después fuego, tinta y yo fuimos metidos y bien meneados en una redomita que olía detestablemente a azufre y otras drogas infernales... Poco después salí de una llamarada roja, convertido en carne mortal. El dolor me dijo que yo era un hombre (Pérez Galdós, 2004: 9).

El personaje, en un principio, se presenta como una criatura artística, y, obviamente, el “amigo” que ha escrito ya treinta volúmenes, y que quiere escribir otro más, representa al propio Galdós, el cual supuestamente compra el asunto de su novela, o la novela misma, a su protagonista, Máximo Manso, dándole a la vez la vida y convirtiéndolo en “hombre” (el segundo capítulo se titula, significativamente, “Yo soy Máximo Manso”).

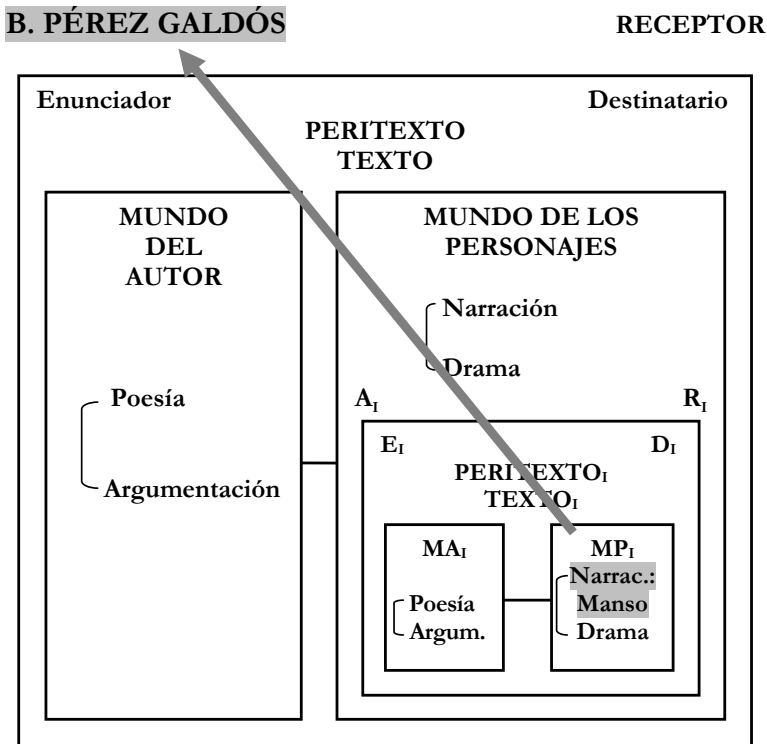


Figura 27: «El amigo Manso» de Benito Pérez Galdós.

Y en el último capítulo, titulado “¡Que vivan, que gocen! Yo me voy”, Manso escribe lo siguiente:

El mismo perverso amigo que me había llevado al mundo sacóme de él, repitiendo el conjuro de marras y las hechicerías diabólicas de la redoma, la gota de tinta y el papel quemado, que habían precedido a mi encarnación.

—Hombre de Dios —le dije—, ¿quiere usted acabar de una vez conmigo y recoger esta carne mortal en que, para divertirse, me ha metido?

Al deslizarme entre sus dedos, envuelto en una llamarada roja, el sosiego me dio a entender que había dejado de ser hombre (Pérez Galdós, 2004: 331).

Así pues, el personaje habla con el autor, el cual es el encargado de darle muerte. Por lo tanto, el personaje de esta novela también entra en contacto con el autor, aunque en este caso se trata de un personaje-narrador autodiegético que crea un texto inserto de carácter autobiográfico.

Y es desde el *mundo de los personajes inserto* desde donde Manso se dirige a Galdós (lo que tratamos de reflejar con la dirección de la flecha de la figura 27), por lo que entran en contacto de forma imposible el *mundo de los personajes inserto* y el autor de la novela. Y al ser los personajes de naturaleza verosímil, también estaríamos ante un tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible.

Aunque en el caso de *Niebla* o en el de *El amigo Manso* se produce un claro contacto entre el autor y un personaje ficcional, hay otro tipo de obras en que se da una relación similar, si bien no tan directa, lo que origina que el mundo imposible que se crea resulte menos llamativo. Así ocurre, por ejemplo, en la primera parte del *Quijote*, en la que el autor, Miguel de Cervantes, entra en contacto con el universo ficcional de sus personajes.

Aunque Cervantes no llega a relacionarse directamente con don Quijote, sí que pasa a poblar el mundo ficcional en el que este habita, ya que la historia del hidalgo es narrada por Cide Hamete Benengeli, y su manuscrito llega a manos de Cervantes. Y Cide Hamete Benengeli, al hacer el papel de biógrafo, ya que cuenta la historia verdadera del hidalgo, se sitúa en el mismo nivel ficcional que don Quijote. De ahí que el propio Cervantes entre en contacto con el universo ficcional en el que se sitúan don Quijote y su biógrafo Cide Hamete.

M. DE CERVANTES

RECEPTOR

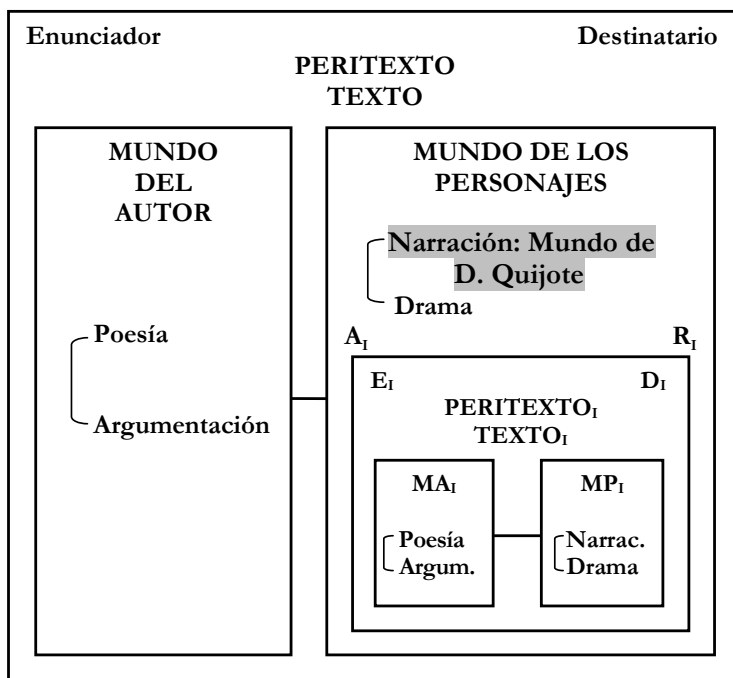


Figura 28: Primer capítulo de la primera parte del «Quijote» de Miguel de Cervantes.

Al inicio de la primera parte del *Quijote*, el narrador heterodiegético dice lo siguiente: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo...” (Cervantes, 1999: 153). Dicho narrador, en cuanto emisor de las frases no miméticas (“de cuyo nombre no quiero acordarme”), es identificable con el propio Cervantes, y, en cuanto emisor de las frases miméticas, cuenta la historia del hidalgo sin formar parte de la misma (figura 28).

Pero en el capítulo segundo, se nos dice que la historia que está contando el narrador figura en los anales de la Mancha:

Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero, lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los Anales de la Mancha, es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre (Cervantes, 1999: 155).

Es decir, Cervantes, que se nombra a sí mismo (“lo que he hallado escrito...”), da a entender que no es él quien ha escrito originariamente la historia, sino que la ha recopilado de esos supuestos Anales de la Mancha. Y al final del capítulo VIII (con el que concluye la primera de las cuatro partes en las que Cervantes dividió su obra de 1605), en el que don Quijote se dispone a pelear con un vizcaíno, el narrador dice lo siguiente:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente *el autor desta historia* esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que *el segundo autor desta obra* no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (Cervantes, 1999: 169).

El “autor desta historia” es el supuesto recopilador de la historia de don Quijote: en el capítulo segundo se había dicho que dicha historia había sido recogida en los “anales de la Mancha”, y ahora se dice que fue escrita por un solo autor (el cual será posteriormente identificado con Cide Hamete Benengeli). Y el “segundo autor desta obra” es el propio Cervantes, que habría leído y transcrito, como narrador heterodiegético, la historia del primer autor. Pero en el capítulo IX, el narrador pasa a tener un carácter homodiegético, ya que se introduce en el universo ficcional de don Quijote y finge encontrar el manuscrito que contiene la continuación de su verdadera historia, escrita en arábigo, haciéndosela traducir a un morisco. Al inicio del capítulo IX se lee lo siguiente:

Dejamos en la primera parte desta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas [...]; y [...] en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que della faltaba.

Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco se volvía en disgusto, de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que, a mi parecer, faltaba de tan sabroso cuento. Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo el escribir sus nunca vistas hazañas, cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes... (Cervantes, 1999: 170).

En el primer vocablo transcrito (“Dejamos...”), el enunciador se presenta como el narrador de la primera parte de la historia de don Quijote, esto es, como el “segundo autor”, identificable con el propio Cervantes. Por otra parte, Cervantes figura como lector de la primera parte de la historia (“el gusto de haber leído tan poco se

volvía en disgusto”), lo que, si hay que otorgar cierta lógica a lo expuesto, ha de querer decir que Cervantes narró en la primera parte la historia de don Quijote, compuesta por el primer autor (“el autor desta historia”), que previamente había leído.

A continuación, el narrador explica cómo halló casualmente el resto de la historia de don Quijote narrada por Cide Hamete Benengeli, y cómo se la mandó traducir a un morisco aljamiado:

Estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y, como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación, tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía, y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y, puesto que, aunque los conocía, no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese [...]. En fin, la suerte me deparó uno [...]. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y, haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*. Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y, salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real [...]. Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. [...] Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mismo modo que aquí se refiere (I, 9, 170-171).

Como se puede apreciar, los hechos se presentan como si fueran autobiográficos (es decir, como si estuvieran regidos por un modelo de mundo de tipo I de lo verdadero), con lo que se pretende dotarlos de una apariencia de veracidad; así, el “segundo autor”, el narrador y el personaje de Cervantes se identifican (como ocurre en las autobiografías, en las que se produce una identificación entre el autor, el narrador y el personaje). Pero, a diferencia de lo que ocurre en los relatos realmente autobiográficos, el entramado cervantino resulta ilógico, ya que el eje formado por el autor, el narrador y el personaje no podría, en rigor, entrar en contacto con el universo de personajes como Cide Hamete y el morisco aljamiado, pertenecientes a un universo ficcional (es decir, regido por un modelo de mundo de tipo II de lo ficcional verosímil). Cervantes no llega a relacionarse directamente con don Quijote ni con Cide Hamete, pero sí con la biografía que este ha escrito sobre aquel, que llega a sus manos, así como con el morisco aljamiado. Y como Cide Hamete es el biógrafo real de don Quijote, Cervantes se introduce en el universo ficcional de ambos. Se crea así un mundo imposible, por medio del cual se intenta otorgar veracidad a la historia que se presenta, acercándola al mundo de la realidad.

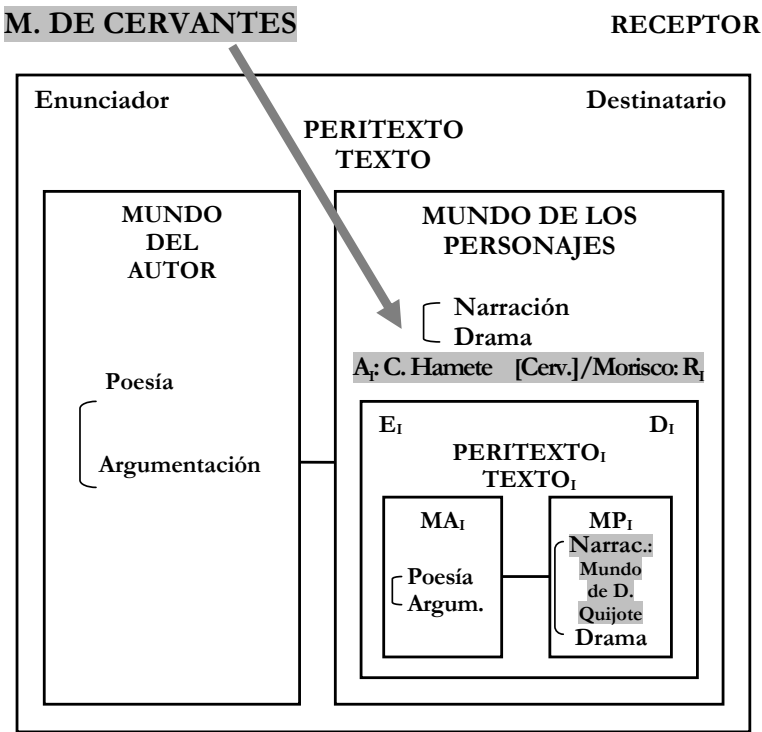


Figura 29: Capítulos II, VIII y IX de la primera parte del «Quijote».

Por lo demás, ahora es Cide Hamete el que puebla el *mundo de los personajes* del texto primario, y se convierte en el autor de un *texto inserto* en cuyo *mundo de los personajes inserto* se narra la historia de don Quijote. De esta forma, la historia de don Quijote deja de pertenecer, como en el primer capítulo, al *mundo de los personajes* del texto primario, y pasa a ser presentada como un *texto inserto* escrito por Cide Hamete (figura 29).

Además, la historia de don Quijote pasa a pertenecer al tipo I de modelo de mundo, puesto que es su verdadera historia, de forma que el carácter ficcional de la obra depende de que el propio Cide Hamete es ficcional. La obra sigue perteneciendo al tipo II de modelo de mundo porque Cide Hamete es un personaje ficcional verosímil, y aunque este escriba una biografía que para él es verdadera, perteneciente al tipo I, como él mismo es ficcional, la historia que cuenta también lo es.

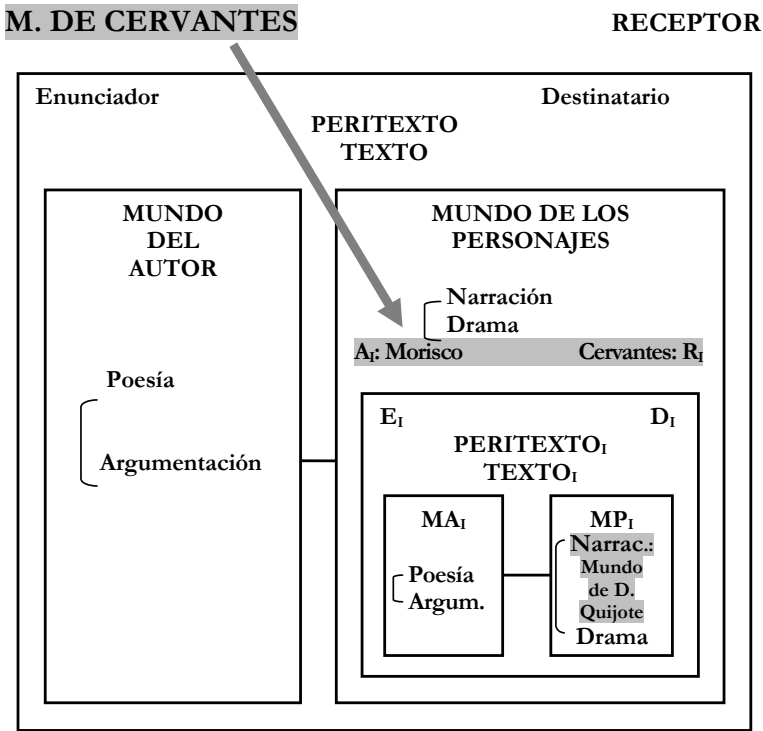


Figura 30: El morisco traduce el texto de Cide Hamete para Cervantes.

El recurso a este tipo de mundos imposibles se suele emplear en los prefacios que Genette denomina *denegativos*, de manera que el enunciador peritextual, identificable con el autor, niega ser el autor del texto, y trata de acercar el mundo ficticio que presenta a la realidad, simulando que ha encontrado casualmente el manuscrito, o que lo ha escrito alguna persona real. Y aunque la escena cervantina que estamos comentando forma parte del texto, y no del peritexto, no deja de tener grandes similitudes con ese tipo de prefacios, ya que se sitúa en el inicio de la segunda parte de la obra, y podría considerarse, al menos funcionalmente, como una suerte de prefacio denegativo de dicha parte.

No obstante, la versión que llega finalmente a los lectores no es la que escribe Cide Hamete en árabe, pues Cervantes no entiende el árabe, es decir, no puede ser el receptor inserto del texto de Cide Hamete (y de ahí que en la figura 29 se ponga su nombre entre corchetes, para indicar que es el comprador del

manuscrito, pero que no puede leerlo directamente). Por eso, ha de pedir a un morisco aljamiado que le traduzca la obra. Así, el morisco aljamiado, que en un primer momento es el receptor inserto de la obra de Cide Hamete, se convierte después en nuevo autor inserto de la historia de don Quijote traducida al castellano, y Cervantes pasa a ser el receptor inserto de la traducción del morisco (figura 30).

En la traducción que realiza, y a pesar de que Cervantes le había pedido que tradujera los carpatacios “sin quitarles ni añadirles nada”, el morisco aljamiado no se limita a reproducir literalmente lo que dice Cide Hamete, sino que comenta o rehace su obra. En efecto, y como ha explicado Tomás Albaladejo (2008), en el capítulo 18 de la segunda parte el morisco decide no traducir y pasar por alto, por parecerla prolija, la descripción que hacía Cide Hamete de la casa de don Diego; en el capítulo 24, se refiere a las anotaciones escritas al margen (es decir, en el peritexto) por Cide Hamete Benengeli, y en el capítulo 27 de esa misma segunda parte, se burla de que Cide Hamete jure, siendo moro, como católico cristiano. Así pues, el texto del traductor no coincide enteramente con el de Cide Hamete, sino que constituye un texto parcialmente diferente, si bien elaborado a partir del mismo.

Pero Cervantes complica aún más el asunto, pues lo que se presenta finalmente a los lectores no es la traducción del morisco, sino un nuevo texto realizado por el autor segundo, es decir, por el propio Cervantes. En efecto, en el texto definitivo que leemos los lectores, ese autor segundo no reproduce literalmente la traducción del morisco, sino que hace comentarios sobre la misma. Así, en el episodio de la casa de don Diego sabemos que el morisco no tradujo la descripción de su casa que había hecho Cide Hamete porque el autor segundo, es decir, el propio Cervantes, nos lo dice⁴; es también el autor segundo, Cervantes, quien nos dice que el traductor reprodujo las anotaciones al margen de Cide Hamete⁵, y sabemos que el morisco se

4 “Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico; pero al traductor de esta historia le pa[re]ció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones” (Cervantes, 1999: 368).

5 “Dice el que tradujo esta grande historia del original, de la que escribió su primer autor Cide Hamete Benengeli, que, llegando al capítulo de la aventura de la cueva de Montesinos, en el margen dél estaban escritas, de mano del mesmo Hamete, estas mismas razones: «No me puedo dar a entender, ni me puedo persuadir, que al valeroso don Quijote le pasase puntualmente todo lo que en el antecedente capítulo queda escrito [...]» (Cervantes, 1999: 384).

burla de que Cide Hamete jure como cristiano porque el autor segundo, Cervantes, nos lo hace saber⁶. Además, en el capítulo octavo de la segunda parte, el autor segundo, Cervantes, resume lo que dice Cide Hamete (o, para ser más exactos, la traducción que había hecho el morisco del pasaje de Cide Hamete)⁷. Y en el último capítulo de la segunda parte, el segundo autor, Cervantes, se refiere a la intención de Cide Hamete de impedir, con la muerte del protagonista, que otro autor “le resucitase falsamente, y hiciese inacabables historias de sus hazañas” (Cervantes, 1999: 505), así como a la razón de que no quiera precisar de qué lugar de la Mancha era, para que ninguna villa se lo apropie por vecino.

Por lo tanto, el texto definitivo que se presenta al lector no es el de Cide Hamete, ni el del morisco aljamiado, sino el del propio Cervantes, el cual se basa en la traducción del morisco, pero la rehace, y pasa así a convertirse en el autor inserto que escribe la versión definitiva de la obra. Ello no es óbice para considerar que una buena parte de la versión cervantina sea una reproducción literal de la traducción del morisco, pero, en cualquier caso, Cervantes rehace esa traducción al menos en algunos aspectos, convirtiéndose en el narrador definitivo de la historia (figura 31).

6 “Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: «Juro como católico cristiano...»; a lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que, así como el católico cristiano cuando jura, jura, o debe jurar, verdad, y decirla en lo que dijere, así él la decía, como si jurara como cristiano católico, en lo que quería escribir de don Quijote, especialmente en decir quién era maese Pedro, y quién el mono adivino que traía admirados todos aquellos pueblos con sus adivinanzas” (Cervantes, 1999: 393).

7 «¡Bendito sea el poderoso Alá! —dice Hamete Benengeli al comienzo deste octavo capítulo—. ¡Bendito sea Alá!», repite tres veces; y dice que da estas bendiciones por ver que tiene ya en campaña a don Quijote y a Sancho, y que los letores de su agradable historia pueden hacer cuenta que desde este punto comienzan las hazañas y donaires de don Quijote y de su escudero; persuádeles que se les olviden las pasadas caballerías del Ingenioso Hidalgo, y pongan los ojos en las que están por venir, que desde agora en el camino del Toboso comienzan, como las otras comenzaron en los campos de Montiel, y no es mucho lo que pide para tanto como él promete; y así prosigue diciendo: // Solos quedaron don Quijote y Sancho, y, apenas se hubo apartado Sansón, cuando comenzó a relinchar Rocinante y a sospirar el rucio, que de entrambos, caballero y escudero, fue tenido a buena señal [...]”. (Cervantes, 1999: 343).

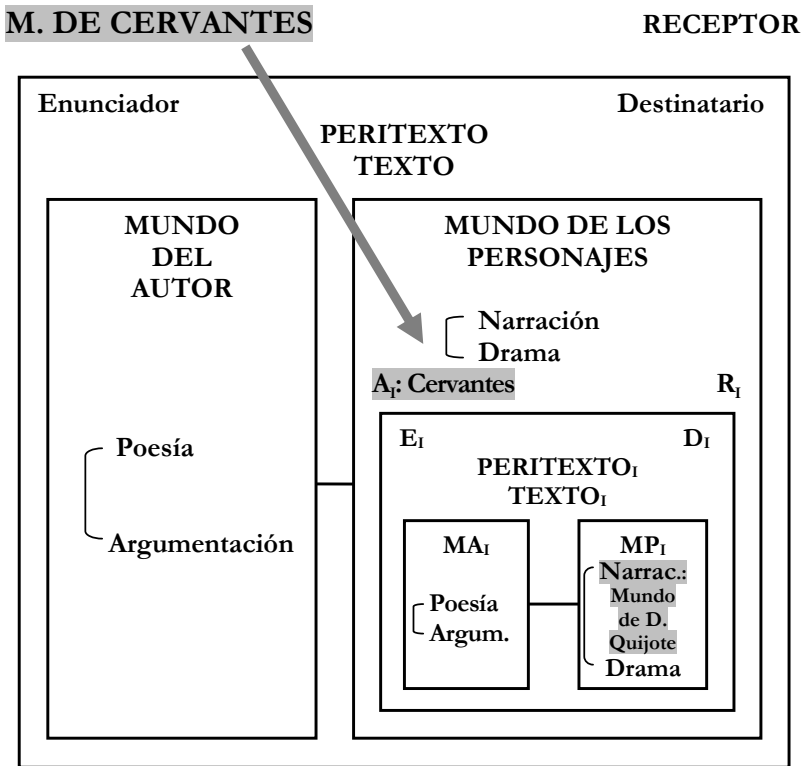


Figura 31: Cervantes como autor inserto de la historia de don Quijote.

Así pues, el relato escrito por Cervantes es la versión definitiva que llega a los lectores. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que hay dos textos insertos más que se suponen implícitos: el que escribiera Cide Hamete, y la traducción del morisco aljamiado, a partir de la cual Cervantes escribe esta versión definitiva de la obra que se presenta al lector. Reproduciendo solamente el mundo de los personajes, tratamos de representar en la figura 32 la relación entre los tres textos (los textos implícitos de Cide Hamete y del morisco y el texto explícito de Cervantes).

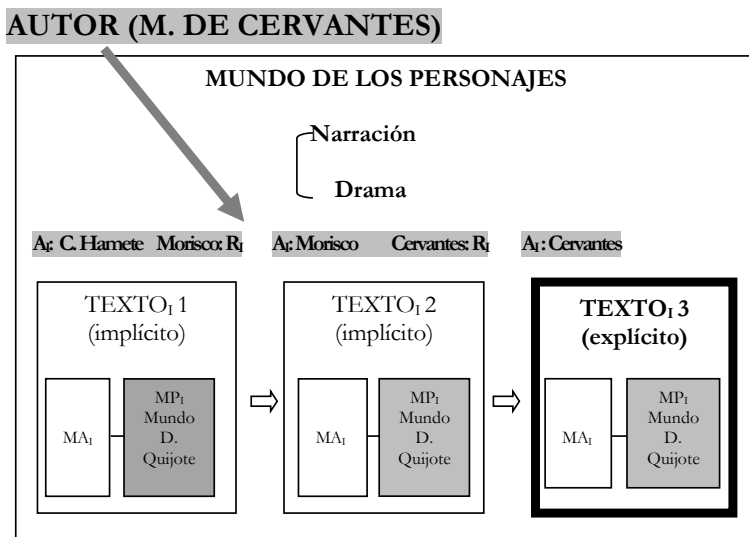


Figura 32: Textos implícitos de *Cide Hamete y del morisco* y texto explícito de *Cervantes*.

E incluso encontramos en el *Quijote* otra forma de ruptura de la lógica ficcional. En el capítulo 44 de la segunda parte, el propio Cide Hamete dice que el morisco no tradujo su obra como él la había escrito⁸, lo cual resulta imposible, puesto que Cide Hamete, al escribir su original, no puede saber cómo lo traduciría el morisco (Albaladejo, 2008: 78). Podría interpretarse como un descuido cervantino, pero más bien parece otro intento de ruptura de la lógica ficcional. Así pues, dentro de la obra de Cide Hamete se menciona de forma imposible la traducción del morisco aljamiado, lo que tratamos de representar en el esquema de la figura 33.

8 “Dicen que en el propio original desta historia se lee que, llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos” (Cervantes, 1999: 430).

AUTOR (M. DE CERVANTES)

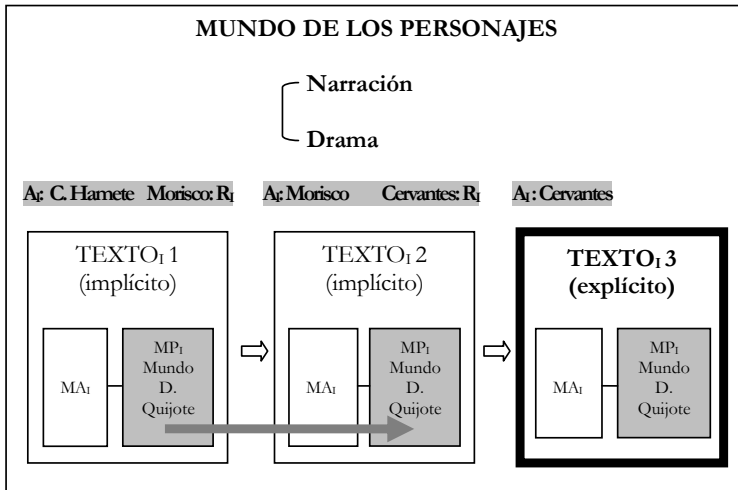


Figura 33. Cide Hamete menciona de forma imposible la traducción del morisco.

En conclusión, y dado que Cervantes se introduce en el mundo ficticio de don Quijote, de Cide Hamete y del morisco aljamiado, convirtiéndose en un personaje ficcional, podemos pensar que el *Quijote*, considerado en su conjunto, no pertenece al tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil, sino al tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible.

Los recursos empleados por Cervantes pueden ayudarnos a comprender mejor la lógica de este tipo de mundos imposibles. Se trata de otorgar veracidad a la historia narrada, poniéndola en contacto con el mundo del autor real. Y, para que ese recurso resulte eficaz, y el mundo ficcional pueda acercarse a la realidad, el personaje ficcionalizado de Cervantes debe mantener cierta relación con el mundo real. Dado que el relato en el que Cervantes encuentra el manuscrito de Cide Hamete se presenta en forma autobiográfica, es necesario tener en cuenta los tres elementos esenciales de la autobiografía: el autor, el narrador, y el personaje. Esos tres elementos se identifican en los relatos autobiográficos, y lo mismo ocurre en el relato cervantino, en el que se establece una clara relación entre los elementos del eje formado por el autor real (Cervantes, que se llama a sí mismo “segundo autor”), el narrador y el personaje que visita el Alcaná de Toledo. La diferencia con respecto a las autobiografías reside en que el personaje cervantino se va a ficcionalizar, incluyéndose de forma imposible en un universo ficticio. Y, a mi modo de ver, solo el tercero de los elementos que constituyen el

eje autor-narrador-personaje se ficcionaliza totalmente y entra en contacto con el universo ficticio; el elemento del otro extremo del eje, el autor, mantiene, lógicamente, su carácter no ficcional, mientras que el elemento intermedio, el narrador, participa de rasgos no ficcionales que lo unen al autor y de características ficcionales que lo relacionan con el personaje. Así pues, el autor y el personaje ficcionalizado siguen relacionándose a través del narrador, cuya mediación aproxima el universo ficticio en el que se integra el personaje al mundo real en el que se sitúa el autor.

A este respecto, cabe realizar una precisión con respecto a los rasgos a la vez ficcionales y no ficcionales del narrador: su naturaleza no ficcional se relaciona con la expresión de sus frases no miméticas, y su naturaleza ficcional con la de sus frases miméticas, a través de las cuales narra el proceso por el cual el personaje de Cervantes se integra en el *mundo de los personajes* ficticio y se ficcionaliza.

En efecto, el proceso de ficcionalización del personaje se produce exclusivamente a través de las frases miméticas del narrador, por medio de las cuales expone, en tiempo pasado, los hechos que él mismo protagonizó como personaje ficcional: la visita al Alcaná de Toledo, el hallazgo de los cartapacios de Cide Hamete y la solicitud efectuada al morisco para que los tradujera. Sin embargo, las frases no miméticas del narrador, expresadas en presente, conservan su carácter no ficcional, lo que sigue relacionando al narrador, en cuanto enunciador de dichas frases, con el autor. Dicho de otro modo, el narrador cumple una doble función: como enunciador de las frases no miméticas (expresadas en el presente convencional en el que se sitúa), sigue siendo parcialmente identificable con el autor; y como enunciador de las frases miméticas (formuladas en tiempo pretérito), expone la historia del personaje ficticio en que se ha convertido. Eso explica que la expresión “como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles”, que constituye una frase no mimética del narrador, enunciada en presente, siempre haya sido atribuida al propio Cervantes como persona empírica.

Estas consideraciones podrían hacerse extensibles a otras novelas que crean mundos imposibles, como *Niebla*. Así, en la obra de Unamuno también existiría un eje formado por el autor, el narrador y el personaje ficcional en que se convierte Unamuno al incorporarse al *mundo de los personajes* en el que habita Augusto Pérez, de manera que solo el tercero de esos elementos se ficcionaliza totalmente, mientras que el autor mantiene su carácter no ficcional y el narrador ejerce de mediador entre ambos, facilitando la aproximación entre el universo real del autor y el universo ficcional de los personajes.

En suma, y a tenor de los ejemplos vistos, el autor puede entrar en contacto con un personaje ficcional del *mundo de los personajes* (ya sea en el texto o en el peritexto)

o del *mundo de los personajes inserto*, y esas alteraciones de la lógica narrativa podrían darse también en obras cuyos personajes fueran de naturaleza real (tipo I de lo verdadero-imposible) o fantástica (tipo III de lo ficcional no verosímil-imposible).

Como ejemplos del tipo I, podemos imaginar casos equivalentes a los de *Niebla* y *El amigo Manso*: el de la escritura de una autobiografía en la que uno de sus personajes (por ejemplo, una hija del autor) entrara en contacto con el narrador (no con el personaje protagonista de la autobiografía, sino con el enunciador en el momento que la enuncia). También podría producirse una alteración de la lógica comunicativa (aunque la particularidad de este caso sea más difícil de percibir) si el autor, no como personaje del *mundo de los personajes*, sino como enunciador del peritexto, entrara en contacto con un personaje perteneciente a un *mundo de los personajes* del tipo I, ya que en el mundo real no se produjo ese contacto, que es exclusivo de la obra literaria, y se daría, por lo tanto, la situación imposible de que una persona real dialogara con el autor/enunciador de una obra literaria. Y como ejemplos del tipo III, podemos suponer casos análogos a los de *Niebla* y *El amigo manso*, pero con personajes fantásticos.

Es lógico pensar, por otra parte, que el autor inserto, al igual que el autor del texto primario, pueda ponerse en contacto de forma imposible con un personaje del *peritexto inserto* o del *mundo de los personajes inserto*. Y también puede darse el caso imposible, como comentábamos anteriormente, de que los personajes del texto primario se pongan en contacto con los personajes del texto inserto.

Esto último es lo que ocurre en *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello. Ya en el prefacio (es decir, en el ámbito del peritexto), se produce una ruptura de la lógica ficcional, consistente en que los seis personajes se presentan a Pirandello (Paczynska-Martín, 2012), como se observa en el siguiente fragmento:

Pues bien: esta tal Fantasía, esta mi doncella, tuvo hace ya bastantes años la aciaga inspiración o el malhadado capricho de conducir hasta mi casa a toda una familia, descubierta no sabría yo decir dónde ni cómo, gracias a la cual, a su parecer, podría yo encontrar el asunto para una magnífica novela.

Tenía ante mí a un hombre de unos cincuenta años, que vestía chaqueta oscura y pantalones claros, con aire ceñudo y de ojos esquivos, mortificados; a una pobre mujer con apariencia de viuda, enlutada, que traía de la mano a una niña de cuatro años y un niño de poco más de diez; a una muchacha descarada y procaz, toda ella un temblor de desdén arrogante y mordaz contra aquel viejo mortificado y contra un joven de unos veinte años que se mantenía apartado, encerrado en sí mismo como si a todos despreciara (Pirandello, 2000: 83-84).

Aunque Pirandello expone que es la Fantasía quien conduce a su casa a los personajes, estos aparecen físicamente ante su autor (“Tenía ante mí...”), lo que supone un primer ensayo de creación de un mundo imposible, cuyo esquema se recoge en la figura 34.

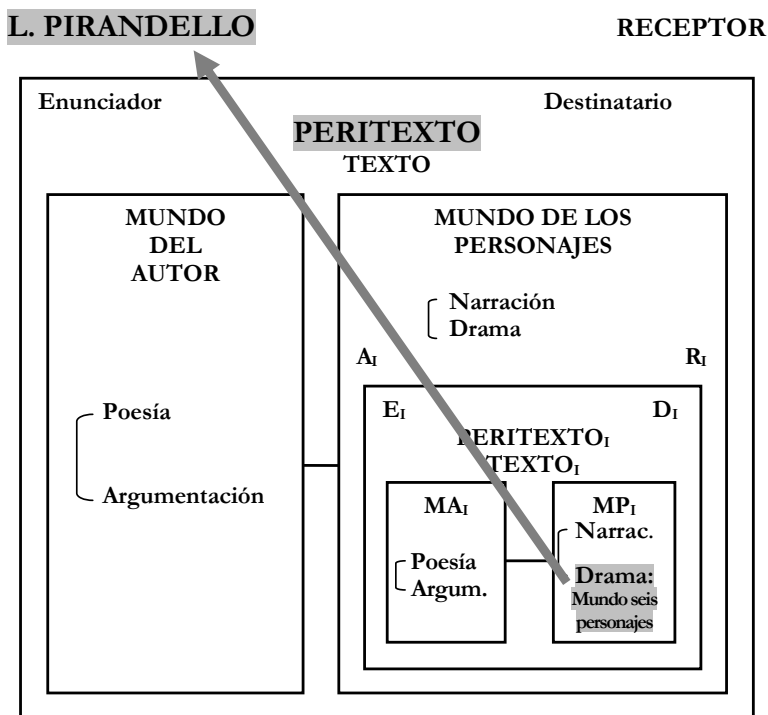


Figura 34: Ruptura de la lógica ficcional en el peritexto de «Seis personajes en busca de autor», de Luigi Pirandello.

Y en el propio núcleo textual, aparecen unos personajes, actores de teatro, que ensayan *Il giuoco delle parti* (*El juego de las partes*). Dicha obra fue escrita anteriormente por el propio Pirandello, por lo que este no solo acude al recurso de incluir el teatro dentro del teatro, sino que inserta una obra teatral propia. Y estos personajes que ensayan la obra teatral reciben la visita de los seis personajes que van en busca de autor. Así, conviven en la obra dos universos distintos: por un lado, el de los actores que ensayan, pertenecientes al *mundo de los personajes* del texto primario; y, por otra parte, el de los seis personajes que buscan autor, que pertenecen al *mundo de los personajes inserto*.

L. PIRANDELLO

RECEPTOR

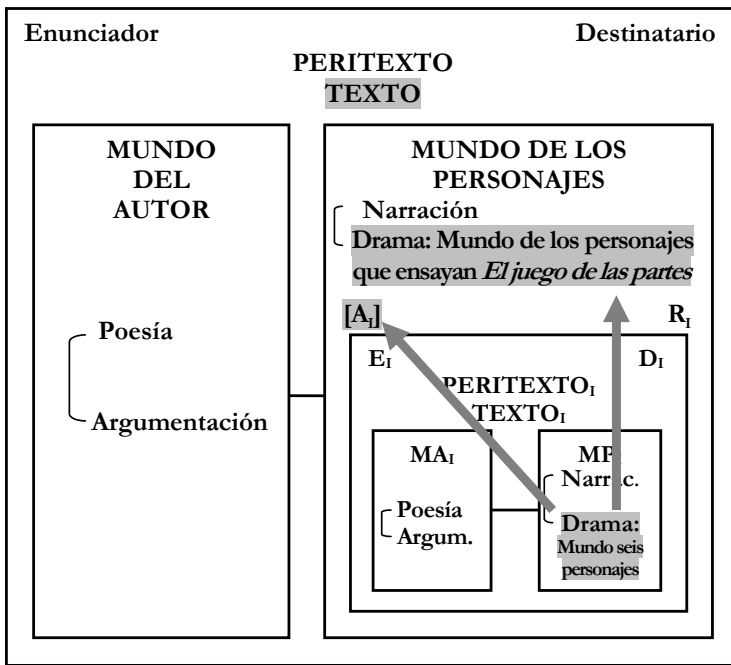


Figura 35: «Seis personajes en busca de autor» de Luigi Pirandello.

En efecto, los personajes que buscan autor son ficcionales con respecto al universo en el que se sitúan los actores, por lo que hay que suponer la creación de un texto inserto, de tipo dramático, por parte de un autor inserto, y es este precisamente el que ha desaparecido. El autor desaparecido de ese texto dramático formaría parte, como los actores que ensayan *El juego de las partes*, del mundo de los personajes del texto primario, y a dicho mundo saltan los personajes del drama inserto en busca de su autor (figura 35).

De hecho, y de igual manera que no es posible concebir que existan personajes literarios pertenecientes al mundo de los personajes del texto primario no creados por nadie, tampoco es posible admitir que los personajes de un texto inserto carezcan de autor; pero, aunque esto último también sea imposible, resulta más creíble porque ese autor sería un personaje ficcional, y no el propio autor. El acierto de Pirandello consiste en suprimir el personaje-autor ficcional que debería haber creado

el texto inserto, creando una doble transgresión: por un lado, se suprime el autor inserto; por otro, los personajes del texto inserto saltan al universo del texto primario (y la ausencia de un autor que marque los límites entre uno y otro favorece esa traslación).

Aunque en el núcleo textual de la obra hay dos niveles ficcionales (el de los actores y el de los seis personajes), se crea la sensación de que la dimensión en que se sitúan los actores de la compañía es real, y la de los seis personajes, ficcional. La inclusión de estos últimos como personajes ficcionales con respecto a los primeros acrecienta la sensación de que el universo de los actores sea “real”, al menos en comparación con el de los seis personajes, que son “auténticos” personajes ficcionales. El hecho de que los seis personajes vayan en busca de su autor real, que se situaría en el mismo universo ficcional en el que habitan los actores, acentúa el supuesto carácter real de dicho universo, frente a la naturaleza ficticia del mundo de los seis personajes (Paczynska-Martín, 2012). Y tanto los actores que ensayan *El juego de las partes* como los seis personajes que buscan autor son de tipo ficcional verosímil, por lo que la obra se regiría por un tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible.

Paralelamente, es posible imaginar que los personajes del mundo primario se rijan por un tipo de modelo de mundo distinto al del *mundo de los personajes inserto*. Así, los seis personajes que buscan autor podrían haber sido de tipo fantástico, y también cabe concebir que los personajes del *mundo de los personajes inserto* sean de naturaleza real y que entren en contacto con los personajes de carácter ficcional verosímil del *mundo de los personajes* imaginario.

Los mundos imposibles también pueden afectar al polo de la recepción, ya que los personajes que pueblan el *mundo de los personajes* del texto primario o el *mundo de los personajes inserto* pueden entrar en contacto de manera imposible con el destinatario, el receptor, el destinatario inserto o el receptor inserto.

Por ejemplo, en algunas obras dramáticas, en ciertas películas o en determinados cómics los personajes ficcionales se dirigen al receptor, aunque, en el caso de los textos teatrales, al tratarse de una convención asumida en la tradición, no se suele percibir claramente que se trata de una ruptura de la lógica ficcional, con la consiguiente creación de un mundo imposible. El hecho de que en la representación teatral los actores y el público estén presentes en el mismo espacio físico facilita la ruptura de la lógica comunicativa, de manera que un personaje perteneciente a un mundo ficcional puede dirigirse momentáneamente a los espectadores del mundo real.

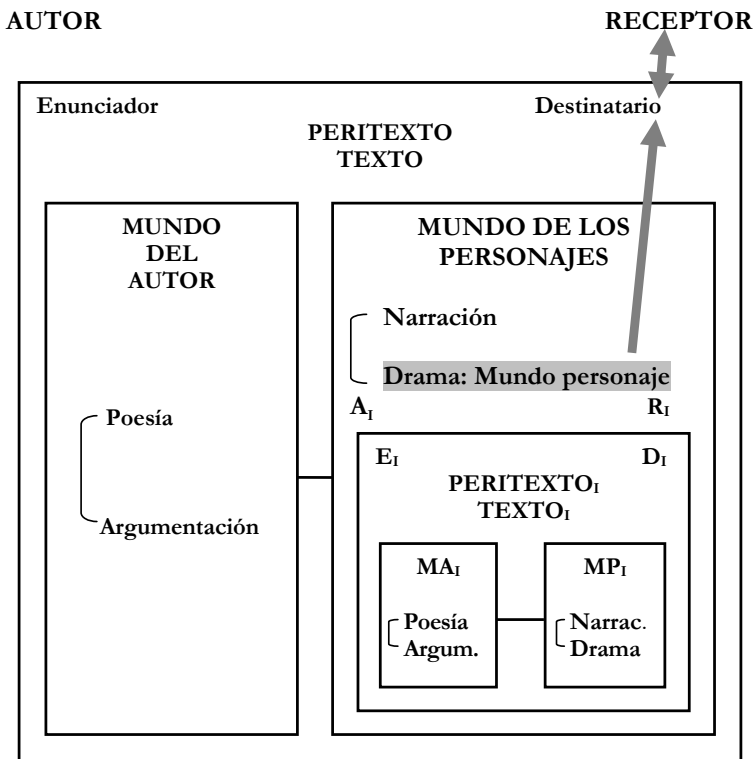


Figura 36: "Apartes" en el teatro.

Otro caso imaginable sería que en una representación teatral (y esto sería imposible en la lectura de la obra dramática o en una película) el actor se dirigiera a los espectadores particulares y dialogara con ellos en cuanto personas reales. En ese momento, se produciría algo distinto a lo que ocurre en los apartes típicos del teatro, pues se trasgrediría otro nivel ficcional: el actor ya no se dirigiría a los destinatarios intratextuales, sino a los receptores extratextuales. Esto solo sería posible en la representación teatral, cuyos actores son de carne y hueso y ocupan el mismo espacio físico que los espectadores, y no podría darse en el cine, puesto que los actores no pueden entrar en contacto directo con los espectadores. Los personajes cinematográficos pueden dirigirse verbalmente a los espectadores (como ocurre en algunas películas de Woody Allen o de Alfred Hitchcock), pero no entrar en contacto físico ni dialogar o interactuar con ellos, posibilidad que sí podría producirse en la representación teatral (Paczynska-Martín, 2012).

Cuando un personaje teatral se dirige a los destinatarios intratextuales, ocurre algo en cierta forma equivalente a lo que pasa cuando el narrador de un texto narrativo se dirige a su destinatario intratextual (el desocupado o amable lector), pero con una importante salvedad: mientras que el enunciador y el destinatario se sitúan en el mismo nivel comunicativo, el actor dramático es un personaje que salta de nivel al dirigirse a los destinatarios intratextuales, dando lugar a una situación imposible. En el caso en el que el enunciador se dirige al destinatario, uno y otro se pueden identificar respectivamente con el autor real (en el momento de la escritura) y con el receptor real (en el momento de la recepción). Esa identificación se produce de manera automática, de manera que, al leer el prólogo de la primera parte del *Quijote*, en el que su enunciador se dirige al desocupado lector, el lector real asocia inmediatamente al enunciador con Cervantes y se identifica con el desocupado lector (y ello a pesar de que Cervantes pensara en su época en otro tipo de desocupados lectores). El hecho de que esa asociación se produzca de manera automática podría hacer que pareciera innecesaria la distinción entre autor empírico y enunciador intratextual, por un lado, y destinatario y receptor, por otro (Genette, 1998: 94-103). Pero esa distinción no solo es necesaria, como hemos visto, para aclarar las particularidades del enunciador (que, en el caso de los textos narrativos, cumple una doble función como emisor de las frases miméticas y de las frases no miméticas), sino también para explicar el mencionado caso en el que los personajes teatrales se dirigen no a los receptores empíricos, sino a los destinatarios intratextuales, con los que puede identificarse automáticamente cada uno de los lectores en el momento de la lectura, o cada uno de los espectadores durante la representación. Y como los personajes teatrales se sitúan en un universo ficcional, se produce un mundo imposible cuando tratan de entrar en contacto con los espectadores del mundo real.

Como apuntábamos, la posibilidad de que los personajes ficcionales se dirijan a los espectadores (a través del destinatario) ha sido explotada con cierta frecuencia en el cine. Basten como ejemplos la película *Annie Hall* (1977), de Woody Allen, en la que los personajes se dirigen directamente a la cámara para “hablar” de forma imposible a los espectadores, o la película *Funny Games* (1997), de Michael Haneke, en la que la ruptura de la lógica ficcional se utiliza de manera inquietante para el espectador. En esta película, dos jóvenes malvados o sicópatas se dedican a matar familias que residen en casas de vacaciones a la orilla de un lago. Tras entrar en una casa y aprisionar y maltratar a una familia compuesta por los padres y un niño pequeño, uno de los jóvenes realiza una apuesta, consistente en que los tres miembros de la familia morirán antes de doce horas: “Ustedes apuestan —dice el joven a la familia— que mañana a las 9 siguen vivos, y nosotros que están muertos”. En ese

momento, el joven vuelve su cara hacia la cámara y reta también (de manera imposible) a los espectadores: “¿Ustedes qué opinan? ¿Creen que [señalando con un gesto de su rostro a los miembros de la familia] tienen posibilidades de ganar? Porque están de su parte, ¿no? Venga: ¿por quién apuestan?”. De esta forma, la ruptura de la lógica ficcional sirve para incluir a los espectadores en la apuesta que se desarrolla en el interior del universo ficticio de la obra. Sin duda los espectadores, como el propio joven ha supuesto, están de parte de la familia y desearían que se salvara, pero los dos jóvenes acaban matando al hijo, al padre y a la madre antes del plazo previsto. Cuando el joven apostante se dispone a entrar en la casa de otra familia para reproducir su macabro ritual, mira de manera desafiante a los espectadores, haciéndoles ver que han perdido la apuesta, momento en el que culmina la película. En este caso, se crea un mundo imposible destinado a resaltar que la obra se aparta de las convenciones del género y de lo que los espectadores esperarían: si en muchas películas similares se provoca su deseo de que triunfen los personajes “buenos” y de que los “malos” sean castigados, en esta no solo gana el personaje malvado (lo que en sí mismo ya causaría el desasosiego del receptor), sino que dicho personaje se dirige de manera insolente a los espectadores para hacerles ver que ha triunfado (lo que acrecienta en el receptor la sensación de malestar y de impotencia, al verse burlado por un personaje ficticio)⁹.

9 *Funny games* presenta otro interesante artificio: en un momento en que los jóvenes se descuidan, la mujer coge una escopeta y dispara en el pecho a uno de ellos (lo que origina cierta esperanza de salvación para algunos de los miembros de la familia). Pero el otro joven (el apostante) le quita la escopeta y busca desesperadamente el mando a distancia de la televisión. Cuando lo encuentra, da a la tecla “rebobinar”, y las imágenes de la película se rebobinan hacia atrás, hasta que vuelven a un momento anterior a aquel en el que la mujer había cogido la escopeta. La película se reanuda entonces en su sentido normal, y la mujer vuelve a intentar coger la escopeta, pero el joven, ya prevenido, lo impide, salvando así a su compañero. Y a partir de ese momento, la película transcurre normalmente hasta el final. Este recurso produce un doble efecto: por un lado, resalta que la película pretende romper con todas las convenciones del género, pues niega a los personajes amenazados una de sus pocas posibilidades de salvación; por otro, recuerda al espectador que está viendo una película ficcional, ya que el propio universo que se le presenta es susceptible de ser rebobinado hacia atrás, como puede hacer el espectador con una cinta de vídeo. El hecho de sugerir así al espectador que está viendo una película constituye un original recurso próximo a la *metaficción*, con la salvedad de que no es el propio autor-enunciador, como ocurre en algunos textos narrativos, quien nos hace ver que estamos ante una obra de ficción, sino que nos lo sugiere la acción de un personaje. En este caso no se produce una ruptura de la lógica ficcional, pues el personaje no sale de su universo, ni pide a los espectadores que rebobinen la cinta, sino que lo hace él mismo. Al pulsar la tecla del mando a distancia, el joven rebobina de forma mágica su propia vida y la repite a su antojo, lo cual supone un elemento ficcional no verosímil adscribible a un modelo de mundo de tipo III, ya que en un universo ficcional regido por un modelo de mundo

Formas similares de metalepsis se encuentran en algunos cómics. Recordemos, a este respecto, la última viñeta de *El secreto del Unicornio* (creado por Hergé en 1943), en el que Tintín se dirige al lector para decirle lo siguiente: “Desde luego no será cosa fácil de conseguir [el tesoro de Rackham el Rojo] y supongo que tendremos que pasar bastantes aventuras. Estas aventuras las contaremos, amiguitos, en *El tesoro de Rackham el Rojo*”. Así, el autor no se limita a incluir el clásico rótulo “Continuará...” (“*To be continued...*”), sino que hace que el propio personaje ficcional emplace a los lectores a que lean el cómic que continúa las aventuras narradas en *El secreto del Unicornio*, lo cual, tal vez, pueda resultar más efectivo para conseguir el efecto deseado, dado que el lector es tildado de “amiguito” e incitado por el propio Tintín. En cualquier caso, el recurso crea un mundo imposible, pues el personaje ficcional traspasa los límites del *mundo de los personajes* para dirigirse al destinatario/receptor. Este ejemplo plantea la cuestión de hasta qué punto una sola intervención imposible (como la que ocurre en esa última viñeta del cómic) puede determinar el carácter imposible de toda la obra. En conformidad con la teoría de los mundos posibles, basta con que haya un solo elemento de un determinado tipo de modelo de mundo en una obra para que esta alcance el máximo nivel semántico correspondiente a ese tipo, y pueda ser considerada en su conjunto como regida por el mismo. Así, si una obra presenta casi en su totalidad elementos de tipo II de modelo de mundo, pero incluye al final un único elemento de tipo III, puede ser considerada en su conjunto como regida por un modelo de mundo de tipo III (y ello a pesar de que el receptor pueda tener la sensación de que la obra pertenece al tipo II, pues ese es el modelo de mundo que la rige en su mayor parte). De igual modo, si una obra presenta en casi toda su extensión elementos pertenecientes al tipo II de modelo de mundo (posible), como ocurre en *El secreto del Unicornio*, pero incluye en su parte final un único elemento imposible, habría que considerar, desde un punto de vista estructural, que toda la obra se rige por un tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible. No obstante, el hecho de que el elemento imposible se limite a una única viñeta situada al final de la obra, y que dicho elemento tenga la clara función de invitar a leer su continuación, hace que el receptor lo perciba como algo independiente del resto del texto, y pueda esperar que lo narrado en la continuación pertenezca (como así ocurre) a un mundo ficcional posible.

de tipo II no es posible “rebobinar” hacia atrás el submundo real efectivo de los personajes. Así, aunque casi todos los elementos de la película se ajusten a un modelo de mundo de tipo II, basta con que haya en ella ese único elemento ficcional no verosímil para que se rija en su conjunto por un modelo de mundo de tipo III. Y el que se le permita al joven hacer esa “trampa” para ganar su apuesta acrecienta el desasosiego final del espectador.

La posibilidad de que un personaje ficcional se dirija al destinatario/receptor podría producirse también en otro tipo de obras, como los cuentos o las novelas. Así, cabe imaginar que un personaje de una novela con narrador heterodiegético se dirija de forma imposible a los lectores que la están leyendo; el narrador heterodiegético sí que podría dirigirse de forma lógica al lector, pues ambos, como enunciador y destinatario, se sitúan en el mismo nivel comunicativo, pero no puede hacerlo un personaje del *mundo de los personajes* sin romper la lógica comunicativa.

Más difícil parece imaginar el proceso inverso: que sea el destinatario/receptor el que se incorpore en el *mundo de los personajes*. En *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, el narrador pide al lector que cierre la puerta o que ayude al Sr. Shandy a meterse en la cama (Genette, 2006: 22-23). Si Sterne hubiera llegado un poco más lejos, afirmando que el lector cierra efectivamente la puerta o que acompaña al Sr. Shandy hasta su cama, se produciría una ruptura de la lógica ficcional consistente en la irrupción del lector en el mundo ficcional de los personajes. Como en el caso de los apartes teatrales, sería el destinatario el que se introduciría en el mundo del Sr. Shandy, y cada receptor particular se identificaría con el destinatario en el momento de la lectura.

Asimismo, se pueden crear situaciones imposibles en los relatos homodiegéticos de carácter ficcional. Este tipo de relatos, como hemos visto, implican la creación de un texto inserto por parte de un personaje. Pues bien, el autor/enunciador inserto puede dirigirse al destinatario/receptor inserto de manera lógica, pues ambos se sitúan en el mismo nivel comunicativo; pero si el autor/enunciador inserto se dirige al destinatario/receptor del texto primario, se produce un tipo de comunicación imposible, ya que un personaje ficcional no puede entrar en contacto con una persona real. En *The black cat*, de Edgar Allan Poe, el narrador homodiegético dice lo siguiente del gato: “It followed my footsteps with a pertinacity which it would be difficult to make the *reader* comprehend. [...] The *reader* will remember that this mark, although large, had been originally very indefinite”¹⁰. Cabría pensar que el autor/enunciador inserto se dirige al destinatario/receptor inserto, en cuyo caso no habría una comunicación imposible, pero el uso del término “lector”,

10 “[El gato] Seguía mis pasos con una pertinacia que me sería difícil hacer comprender al *lector* [...]. El *lector* recordará que esta mancha, aunque era grande, había sido al principio muy indefinida” (Poe, 1997: 334-335).

empleado frecuentemente por los narradores heterodiegéticos para dirigirse (a través del destinatario) al lector real, causa como mínimo la ambigüedad, por lo que cabe pensar que el personaje ficcional se esté dirigiendo directamente al lector real, en cuyo caso se produciría una ruptura de la lógica ficcional.

Por otra parte, un personaje del *mundo de los personajes* o del *mundo de los personajes inserto* podría entrar en contacto de forma imposible no solo con los destinatarios que se mencionan o que están implícitos en el propio texto (esto es, con los destinatarios que en su momento denominamos *intratextuales*), sino también con un destinatario *extratextual* al que el autor/enunciador (o el autor/enunciador inserto) dedica la obra en el peritexto (o en el peritexto inserto). Así ocurriría si un personaje ficcional del *mundo de los personajes* o del *mundo de los personajes inserto* se dirigiera, por ejemplo, a una persona o institución real que figurara como destinatario de la obra en la dedicatoria.

Pero el modelo textual propuesto nos permite, además, imaginar otras formas de ruptura de la lógica ficcional que no son tan frecuentes, y que puede incluso que no se hayan producido. Como hemos comentado, la Teoría de la Literatura no solo analiza los casos literarios efectivamente existentes, sino que tiene una faceta proyectiva relacionada con los casos que podrían llegar a existir, y el modelo propuesto nos facilita imaginar esas posibilidades.

Por ejemplo, podemos suponer casos paralelos a los más frecuentes, pero que se produzcan a partir del texto inserto. Así, de igual manera que Unamuno se introduce de forma imposible en el mundo de los personajes del texto primario, podríamos imaginar que un autor inserto se introdujera de forma paralela en el mundo de los personajes inserto.

Es lo que habría ocurrido si Unamuno hubiera creado a Augusto Pérez, si Augusto Pérez hubiera escrito una novela ficcional, convirtiéndose en autor inserto, y si el propio Augusto Pérez se pusiera en contacto de forma imposible con los personajes ficcionales de su novela, ya fuera por iniciativa del propio Augusto Pérez o de los personajes (figura 37).

Y de la misma forma que los personajes teatrales pueden dirigir sus apartes a los destinatarios, también los personajes del texto inserto podrían dirigir sus apartes a los destinatarios insertos, o a los destinatarios del texto primario (figura 38).

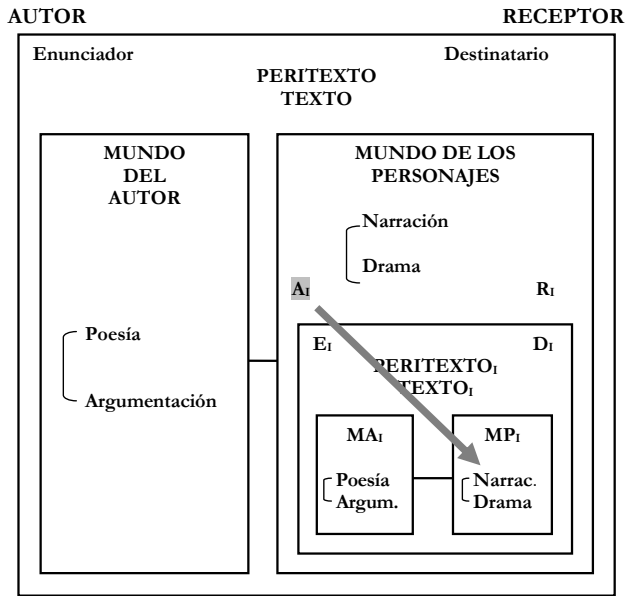


Figura 37: El autor inserto entra en contacto de forma imposible con el mundo de los personajes inserto.

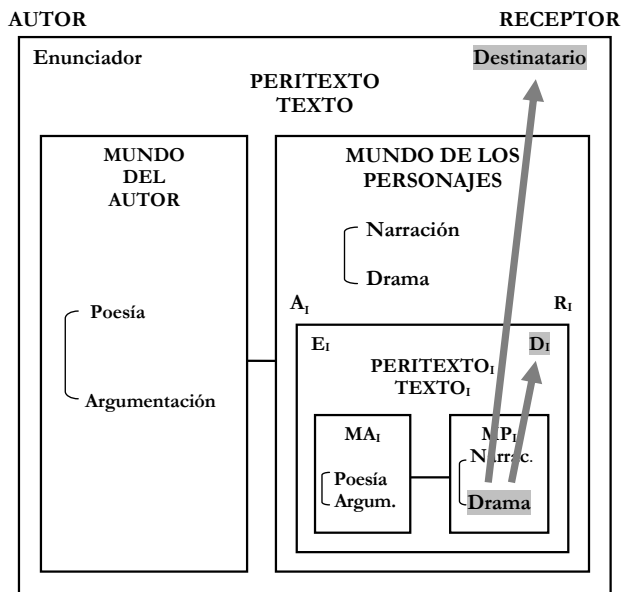


Figura 38: "Aportes" de los personajes del mundo de los personajes inserto.

E incluso el destinatario o el destinatario inserto podrían incorporarse al *mundo de los personajes inserto*.

Al comentar la naturaleza de los textos líricos y de los argumentativos, apuntábamos otra posible forma de ruptura de la lógica ficcional. Hay textos poéticos o ensayísticos que se originan por algún suceso ocurrido en la realidad (por ejemplo, la muerte de un ser querido puede provocar la escritura de un poema, o un acontecimiento social originar algún tipo de reflexión ensayística). En este tipo de textos, como comentábamos en su momento, no solo se desarrolla el *mundo del autor* en su vertiente poética o argumentativa, sino que también está presente el *mundo de los personajes*, regido por un tipo de modelo de mundo de tipo I, en el que se incluye el acontecimiento real que sirve como impulsor del texto. Pues bien, cabría imaginar que el acontecimiento que actúa como incitador del texto no fuera real, sino ficticio, es decir, perteneciente a un mundo de los personajes regido por el tipo II o por el tipo III de modelo de mundo. Así, un poeta podría imaginar y describir un acontecimiento ficcional, protagonizado incluso por personajes ficcionales, y expresar las emociones que tal acontecimiento supuestamente le ha producido; y, de igual forma, un ensayista puede suponer un suceso ficcional y exponer las reflexiones que le provoca (no me refiero al caso de que un ensayista recurra a algún hecho supuesto como ejemplo para ilustrar sus argumentos, pues en ese caso quedaría claro que se trataría de un acontecimiento imaginario, perteneciente al submundo imaginario del *mundo del autor*, sino a que se desarrolle un *mundo de los personajes* ficcional sin proponerlo como ejemplo y sin cuestionar su carácter real). En estos casos, también se produciría una ruptura de la lógica ficcional, puesto que el autor/enunciador no solo desarrollaría el *mundo del autor*, sino que se incluiría de forma imposible en un *mundo de los personajes* ficcional, dándolo por real y tomándolo como base de sus emociones o argumentos (estaríamos ante un caso similar al que se produce cuando el autor/enunciador de una novela irrumpe de forma imposible en el mundo ficcional de los personajes, como en el *Rāmaiaṇa* o en *Niebla*).

En suma, y como tratamos de representar en la figura 39, pueden producirse mundos imposibles siempre que se transgreden los límites marcados por las distintas categorías del modelo textual, y, más concretamente, cuando se establece una relación incoherente entre el autor/enunciador, el destinatario/receptor, el autor/enunciador inserto o el destinatario/receptor inserto y un personaje ficcional del *mundo de los personajes* o del *mundo de los personajes inserto*, ya sea en el texto o en el peritexto (posibilidades que intentamos reflejar con las flechas que unen las distintas categorías), o cuando el texto primario y el texto inserto se identifican y se presentan como si fueran el mismo (lo que reflejamos resaltando las cuadrículas que los delimitan).

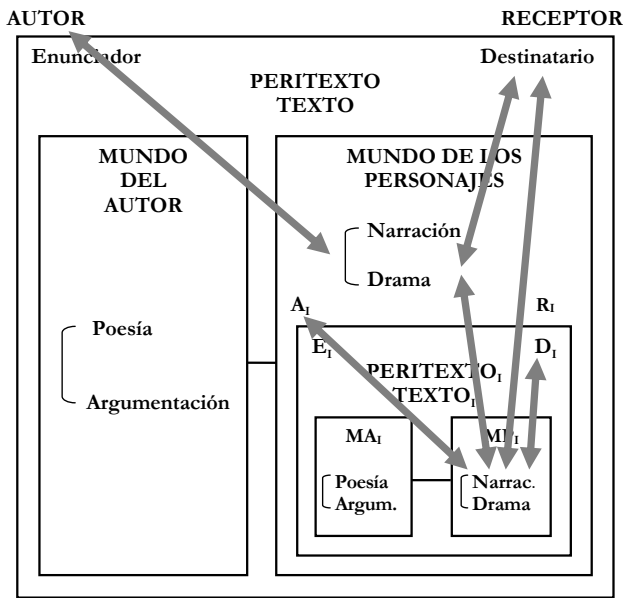


Figura 39: Mundos imposibles.

En dicha figura vemos que el autor real puede entrar en contacto con sus personajes, incorporándose de forma imposible al mundo ficticio de sus criaturas, y convirtiéndose él mismo en un personaje ficcional, como ocurre en *Niebla*, en el *Rāmaiaṇa* o en el *Quijote*, o en el caso comentado de textos poéticos o ensayísticos que incluyeran un mundo de los personajes de carácter ficcional, cuyos acontecimientos ficticios supuestamente produjeran las emociones o argumentos del autor; los personajes del mundo de los personajes del texto primario pueden dirigirse de forma imposible a los destinatarios, como ocurre en los “aportes” de las obras teatrales, o en la película *Annie Hall*; los personajes del mundo de los personajes inserto pueden saltar de forma imposible al mundo de los personajes del texto primario, como sucede en *Continuidad de los parques* o en *Seis personajes en busca de autor*; y cabe imaginar que un autor inserto se ponga en contacto con las criaturas del mundo de los personajes inserto, o que estas se dirijan al destinatario inserto o al destinatario real. Además, es posible que el texto primario tienda a identificarse con el texto inserto, como ocurre en el *Rāmaiaṇa*.

Y conviene recordar que también puede producirse un mundo imposible cuando se produce una relación ilógica entre dos o más mundos de los personajes (o entre dos o más mundos de los personajes insertos) desarrollados simultáneamente, lo que

intentamos reflejar en la figura 40, en la que, limitándonos al *mundo de los personajes*, se representa un texto que desarrolla un *mundo de los personajes* doble.

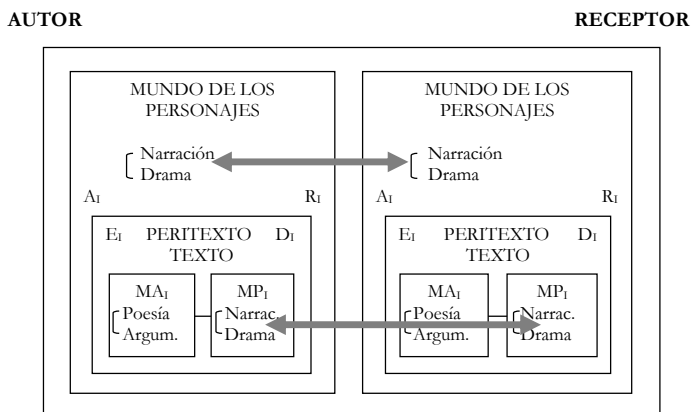


Figura 40: Relación imposible entre dos mundos de los personajes o dos mundos de los personajes insertos.

Para referirse a estos y a otros tipos de transgresiones, Gérard Genette, en su obra *Figuras III* (1989: 169, 289-292), toma el nombre de la figura retórica de la *metalepsis del autor* y la traslada al ámbito de la narratología. Dicha figura

consiste en fingir que el poeta “produce él mismo los efectos que canta”, como cuando decimos que Virgilio “hace morir” a Dido en el canto IV de la *Eneida* o cuando Diderot, de forma más equívoca, escribe en *Jacques el fatalista*: “¿Qué me impediría casar al señor y hacerlo cornudo?”, o bien, dirigiéndose al lector, “Si eso os agrada, volvamos a poner a la campesina de grupa tras su conductor, dejémoslos ir y volvamos a nuestros dos viajeros”. Sterne llegaba hasta el extremo de solicitar la intervención del lector, a quien pide que cierre la puerta o ayude al señor Shandy a volver a su cama, pero el principio es el mismo: toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegtico, etc.) o, inversamente, como en el caso de Cortázar [*Continuidad de los parques*], produce un efecto de extravagancia, ora graciosa [...] ora fantástica (Genette, 1998: 289-290).

Genette denomina *metalepsis narrativas* a todas estas transgresiones, que abarcan desde las frases en las que el narrador guía a los lectores, hasta las incoherencias de obras como *Continuidad de los parques* o *Seis personajes en busca de autor*, ya que todas ellas se las ingenian para rebasar, despreciando la verosimilitud, el límite que marca la narración (o la representación) misma: “frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (Genette, 1998: 291). Es decir, y en conformidad con nuestro modelo textual, esa frontera se

situaría entre el polo del autor/enunciador, que se dirige al destinatario/receptor (o del autor/enunciador inserto, que se dirige al destinatario/receptor inserto) y el *mundo de los personajes* (o el *mundo de los personajes inserto*).

En *Nuevo discurso del relato* (1998: 59-60), Genette indica que la *metalepsis* se produce “cuando un autor (o su lector) se introduce en la acción ficticia de su relato o un personaje de esa ficción se inmiscuye en la existencia extradiegética del autor o el lector”. Posteriormente, en su obra *Metalepsis*, Genette amplía sus consideraciones sobre este tipo de transgresiones. Como punto de partida, recoge la definición de la *metalepsis de autor* que ofrece Fontanier en su *Commentaire des Tropes* (1818), según el cual dicha figura consiste en “transformar a los poetas en héroes de los hechos que celebran [o en] representarlos como productores ellos mismos de los efectos que describen o cantan”, es decir, cuando un autor “es representado o se representa como productor él mismo de algo que, en el fondo, sólo cuenta o describe” (Fontanier, 1968: 128; Genette, 2006: 9-10). Fontanier también relaciona con la *metalepsis* los casos en los que el narrador, en lugar de contar algo, manda que se haga, como hace Voltaire en su poema de Fontenoi:

Maison du roi, marchez, assurez la victoire...
 Venez, vaillante élite, honneru de nos armées;
 Partes, fêches de fey, grenades enflammées...
 (Casa del Rey, avanzad, asegurad la victoria...
 Venid, valerosa minoría, honor de nuestros ejércitos;
 Partid, flechas de fuego, granadas encendidas...).

Genette advierte un punto en común entre las dos variantes: en el primer caso, el poeta finge haber producido el acontecimiento que cuenta; en la segunda finge ordenar que se produzca, de manera que en ambos pretende intervenir en la historia que simplemente está representando (2006: 12). Pues bien, Genette pretende extender su análisis de las trasgresiones ficcionales pasando de la simple figura retórica de la *metalepsis de autor* al campo más extenso de la ficción, esto es, a la *metalepsis ficcional*, que para él constituye un modo ampliado de la figura, justificando esa traslación en el hecho de que algunas figuras (como la metáfora, la antífrasis, la lítote o la hipérbole) puedan considerarse “ficciones verbales y ficciones en miniatura” (Genette, 2006: 17), y en que el carácter figural y ficcional de la *metalepsis de autor* autoriza a emplear el término *metalepsis* para denominar determinadas manifestaciones literarias que subvierten la lógica ficcional.

Genette dedica su libro a comentar diversos casos de obras literarias, cinematográficas o pictóricas que, a su juicio, presentan *metalepsis* (es decir, una trasgresión de la lógica ficcional). Sin embargo, Genette usa el concepto de manera

muy general para denominar diversos tipos de usos literarios que, en conformidad con los parámetros establecidos en nuestro modelo textual, no siempre pueden considerarse como trasgresiones o creaciones de mundos imposibles. Por mi parte, considero necesario distinguir claramente los casos en los que hay una auténtica trasgresión de la coherencia textual de otros en los que dicha trasgresión no se produce.

En palabras de Genette,

decir que Virgilio «hace morir» a Dido es una figura cuyo significado verdadero todo el mundo puede advertir y restablecer; contar que Virgilio, al introducirse en la diégesis de su poema, acude a encender la hoguera de Dido, sería un relato ficcional sumamente inverosímil y que, independientemente de cualquier interpretación simbólica [...], correspondería al género fantástico o maravilloso.

Naturalmente, entre esos dos polos podemos encontrar o imaginar toda clase de grados intermedios... (Genette, 2006: 19-20).

Y todos los usos que se extienden del uno al otro extremo, que Genette analiza en su obra, son considerados *metalepsis*.

Pues bien, el modelo textual propuesto y la formulación de la teoría de los mundos imposibles nos permiten precisar algunas de las consideraciones que realiza Genette sobre la *metalepsis*. Conviene matizar, en primer lugar, que el hecho de que Virgilio acuda en persona a encender la hoguera de Dido no determina la creación de “un relato ficcional sumamente inverosímil” que “correspondería al género fantástico o maravilloso”, es decir, que se regiría por un tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil, sino que supondría una ruptura de la lógica ficcional, por lo que dicho relato correspondería al tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible. Hay cierta tendencia a asimilar los universos de tipo III ficcionales no verosímiles con los casos de ruptura de la lógica ficcional, cuando son casos claramente distintos. Como hemos visto, la ruptura de la lógica ficcional no corresponde al tipo III de modelo de mundo de lo ficcional verosímil, sino a un universo de lo imposible que puede corresponder a cualquiera de los tres tipos de modelo de mundo: al tipo I de lo verdadero-imposible, al tipo II de lo ficcional verosímil-imposible, o al tipo III de lo ficcional no verosímil-imposible. Y habida cuenta de que en la *Eneida* hay elementos de tipo III (como la presencia de dioses, o la bajada a los infiernos del protagonista), si Virgilio acudiera en persona a encender la hoguera de Dido, el texto se ajustaría a un modelo de mundo de tipo III de lo ficcional no verosímil-imposible.

Por otra parte, el hecho de recurrir a la figura retórica de la *metalepsis* para nombrar el procedimiento de ruptura de la lógica ficcional ocasiona que se denomine

metalepsis a distintos tipos de procedimientos que poco tienen en común, y que son claramente diferenciables. En este sentido, Genette denomina *metalepsis* al recurso que emplea Alexandre Dumas cuando escribe en *Mes Mémoires* lo siguiente: “*A mi regreso de Soissons* veremos lo que hizo [el Sr. Thiers]”, de forma que el lector entiende que “a mi regreso” significa “cuando haya acabado esta digresión sobre mi viaje”. También considera *metalepsis* el siguiente comentario que realiza el narrador de *Ilusiones perdidas*, de Honoré de Balzac: “*Mientras* el venerable eclesiástico sube las cuevas de Angulema, no es inútil explicar...”. Y también los comentarios que formula Diderot en *Jacques le fataliste*: “Si os parece bien, volvamos a poner a la campesina en su grupa detrás de su conductor, dejémosles alejarse y volvamos a nuestros viajeros”, o “¿Qué me impediría *casar* al Maestro y *hacerlo cornudo*?”. Esta última intervención, según Genette,

rompe lisa y llanamente con la ficción (en el sentido de *convención*) inherente a la narración novelesca, según la cual el novelista-narrador relata acontecimientos efectivamente sucedidos. Esta forma de “desnudar el procedimiento”, como decían los formalistas rusos, es decir, de revelar, aunque sea de paso, el carácter totalmente imaginario y modificable *ad libitum* de la historia contada, devalúa de paso el contrato ficcional, que consiste precisamente en negar el carácter ficcional de la ficción. Nadie se deja engañar por ese contrato [...], pero no por ello desgarrarlo deja de constituir una transgresión que menoscaba por fuerza la famosa “suspensión voluntaria de la incredulidad” (Genette, 2006: 21-22).

Sin embargo, las expresiones recogidas por Genette no constituyen una ruptura de la lógica ficcional, por cuanto el autor-narrador no entra en contacto con el mundo de los personajes. Muy al contrario, los ejemplos de Genette constituyen frases no miméticas del narrador, formalmente independientes del mundo desarrollado en sus frases miméticas, aunque se refieran a dicho mundo. Ya hemos visto que, a través de esas frases no miméticas, el narrador puede emitir sentimientos o emociones, puede guiar al lector a través de la historia, puede comparar el pasado ficcional de los personajes con el presente de la narración, o puede también fingir que cree (o que no cree) en la veracidad de la historia que presenta. Las expresiones de las obras de Dumas y de Balzac, y la primera de las expresiones de la novela de Diderot (“Si os parece bien, volvamos a poner a la campesina en su grupa...”),

son frases no miméticas del narrador que pretenden guiar al lector por la historia que narra, y que no suponen una intrusión del autor en dicha historia, por lo que no producen mundos imposibles. Y tampoco la segunda expresión de la obra de Diderot (“¿Qué me impediría *casar* al Maestro y *hacerlo cornudo*?”) implica un

mundo imposible, ya que el autor no se inmiscuye en el universo ficcional de los personajes, sino que constituye una frase no mimética en la que el autor-narrador evidencia el carácter ilusorio del mundo que describe. Veíamos en su momento que hay frases no miméticas del narrador que sirven para apuntalar el mecanismo de la ficcionalidad desde un nivel pragmático, de manera que el autor, a través de las expresiones del narrador, puede afirmar explícitamente que cree en la veracidad de la historia ficcional que presenta. Pero también puede hacer lo contrario (como en su momento comprobábamos que pasaba en *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera): evidenciar, a través de esas frases no miméticas, que la historia que narra no es verídica, sino inventada por él (procedimiento que se ha denominado *metaficción*), y que puede modificar a voluntad el mundo ficcional que está creando. Y aunque esto suponga, como dice Genette, desnudar el procedimiento ficcional y mostrar el carácter ilusorio de la ficción, no llega a implicar un mundo imposible, puesto que el autor no se introduce en el *mundo de los personajes*, limitándose a resaltar su carácter imaginario. Por lo tanto, las frases no miméticas del narrador que aparecen en novelas como las de Balzac o Diderot pueden considerarse figuras retóricas (*metalepsis de autor*), pero no implican una ruptura de la lógica ficcional.

Genette señala después que Laurence Sterne, en *Tristram Shandy*, da un paso más en el empleo de este tipo de expresiones, al pedir al lector que cierre la puerta o que ayude al Sr. Shandy a volver a su cama. Sin embargo, se trata nuevamente de frases no miméticas del narrador que pretenden involucrar al lector en la historia contada, pero sin llegar a introducirlo de forma imposible en el universo ficcional del personaje. Otra cosa sería, como advierte el propio Genette —y como ya hemos comentado—, si Sterne hubiera afirmado que el Sr. Shandy fue acompañado a la cama por el lector de la novela: en ese caso sí que se produciría ya una clara transgresión de los límites que separan el universo ficcional del personaje del mundo real del lector, por cuanto se pondrían en contacto de forma imposible el *mundo de los personajes* y el destinatario, con el cual cada lector se identificaría en el momento de la lectura. Pero solo en este caso estaríamos ante un mundo imposible, y hay que insistir en que las otras posibilidades apuntadas no constituyen auténticas trasgresiones de la lógica ficcional. Así lo admite el propio Genette, quien advierte que, en este último caso,

la metalepsis ya no sería sólo una simple figura, sino una ficción enteramente, [...] con el exclusivo matiz de que el lector, a quien se atribuye un papel manifiestamente imposible, no puede darle crédito: ficción, cierto es, pero de tipo fantástico o maravilloso, que no puede aspirar a una plena y entera suspensión de la incredulidad, sino sólo a una simulación lúdica de credulidad.

Así pues, Genette distingue claramente, dentro del ámbito de lo que denomina *metalepsis*, los usos que constituyen figuras retóricas de aquellos que instauran un mundo imposible. Por lo demás, Genette indica que la ficción que se crea a través de estos mundos imposibles es “de tipo fantástico o maravilloso”, lo cual puede inducir a confusión, ya que los términos “fantástico” o “maravilloso” remiten a universos ficcionales regidos por un tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil, cuando lo que en realidad se produce es un tipo de modelo de mundo de lo imposible (que puede ser de tipo I de lo verdadero-imposible, de tipo II de lo ficcional verosímil-imposible o de tipo III de lo ficcional no verosímil-imposible).

Genette se refiere luego al relato *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, en el que el lector de la novela se sitúa en el nivel diegético (o en el *mundo de los personajes*), y el personaje asesino de la novela en el nivel metadieético (o en el *mundo de los personajes inserto*), de manera que este último salta la barrera que separa ambos mundos (el “real” del lector y el ficcional con respecto al mismo del personaje asesino). Pero la ruptura de la lógica ficcional podría darse en ambas direcciones: también el lector de la novela podría saltar dentro de la misma; es decir, desde el nivel diegético al metadieético, o, en conformidad con nuestro modelo textual, desde el *mundo de los personajes* al *mundo de los personajes inserto*. Así ocurre, como indica Genette, en el relato de Woody Allen *Yo seduje a Madame Bovary por veinte dólares*, cuyo protagonista, el profesor Kugelmass, se introduce en la novela de Flaubert (de la diégesis a la metadiégesis) y se hace amante de Emma, a la que lleva después a la Nueva York del siglo XX (de la metadiégesis a la diégesis). En este caso, dentro del *mundo de los personajes* del texto primario se incluirían el profesor Kugelmass y el propio Flaubert, como autor de *Madame Bovary*. Recuérdese que, en el universo de una obra, puede haber elementos pertenecientes a distintos tipos de modelo de mundo, y que la obra se regirá, en conformidad con la ley de máximos semánticos, por el máximo nivel semántico alcanzado por alguno de sus elementos. Así, el profesor Kugelmass sería un elemento de tipo ficcional verosímil (correspondientes a un tipo II de modelo de mundo), mientras que Flaubert y su novela constituyen elementos reales (tipo I), por lo que la obra en su conjunto pertenecería al tipo II. Y el personaje del profesor Kugelmass se introduce de forma imposible en el *mundo de los personajes* de la novela *Madame Bovary* (regida también por un tipo II de modelo de mundo) para entrar en contacto con su protagonista, a la cual lleva después, también de manera imposible, al *mundo de los personajes* primario. En el relato de Woody Allen, por consiguiente, tanto el personaje del profesor Kugelmass como el de Madame Bovary saltan de forma imposible desde sus respectivos mundos al del otro personaje. Genette denomina

antimetalepsis a la transgresión que se produce cuando un personaje de la meta-diégesis (o del *mundo de los personajes inserto*) salta a la diégesis (o *mundo de los personajes* del texto primario).

Genette pone después otro claro ejemplo de obra transgresora: *Noé*, de Jean Giono, en la que su autor, cómodamente instalado en su habitación un día de otoño de 1946, recibe la visita de los personajes de la novela *Un roi sans divertissement*, cuya redacción acaba de terminar, y cuya acción transcurre en 1843, a la vez que él mismo se incorpora al universo ficcional de sus personajes, en un salto imposible recíproco. Genette indica que la propia novela *Un roi sans divertissement* presenta

un cambio de estatuto muy metaléptico de su narrador, que primero es un historiador heterodiegético (digamos para simplificar el propio Giono en 1946) y después se va volviendo progresiva y subrepticamente [...], al retroceder un siglo, un personaje testigo y participante en dicha acción, y, por tanto, narrador homodiegético (Genette, 2006: 25-26).

Veámos que algo parecido sucedía en *Niebla*, cuando el propio autor, que empezaba contando la historia de Augusto Pérez como un narrador heterodiegético, acababa incorporándose, como un personaje más, al *mundo de los personajes* ficcional de su protagonista, con lo cual ya no narraba la historia de Augusto, sino también la suya propia, convirtiéndose en un narrador homodiegético, y que algo similar ocurría también en la primera parte del *Quijote*. En los casos en los que se produce una ruptura de la lógica ficcional, y el autor/enunciador, que en un principio era un narrador heterodiegético, se incorpora de forma imposible al *mundo de los personajes*, hay también un cambio del estatuto del narrador, que pasa a ser homodiegético, por cuanto relata su propia historia, o aquella de la que es testigo.

A este respecto, Genette comenta otro llamativo caso de cambio en la voz narrativa “por eclipse del narrador homodiegético”: en los dos primeros capítulos de la inacabada novela de Stendhal titulada *Lamiel*, el narrador anónimo es un miembro de la localidad de Carville. Pero al final del segundo capítulo dice lo siguiente: “Todas esas aventuras, pues no han faltado precisamente, giran en torno a la pequeña Lamiel, adoptada por los Hautemare, y se me ha antojado escribirlas para llegar a ser un hombre de letras. Así, ¡oh lector benévolo!, adiós, no volverás a oír hablar de mí”. Y Genette afirma al respecto lo siguiente:

Se ve claramente —espero— en qué sentido esa impertinente despedida constituye una metalepsis: pura y simplemente en que el narrador, que hasta entonces pertenecía a la diégesis de la novela, sale de ella bruscamente cruzando deliberada (y ruidosamente) el umbral que separa el nivel diegético de las aventuras de Lamiel del nivel extradiegético, que es el nuestro y el del hombre

de letras que en adelante va a contarlas desde el exterior y a quien algunos no vacilarían en llamar Sthendal (Genette, 2006: 26).

En conformidad con nuestro modelo textual, el personaje que en un primer momento ejerce de narrador homodiegético actúa como autor/enunciador inserto del texto inserto que constituye la historia de Lamiel, de la cual es testigo, y si, como dice Genette, pasa a ser un narrador heterodiegético (que sería identificable con Stendhal en cuanto enunciador —si las hubiera— de las frases no miméticas), se convertiría en el autor/enunciador del texto primario. Es un caso que opera en una dirección contraria a la de *Niebla* o el *Quijote*: si en estas obras el narrador comenzaba siendo heterodiegético y después se convertía en homodiegético, aquí ocurre lo contrario: el narrador comienza siendo homodiegético y pasa a ser heterodiegético. En ambos casos se produce un mundo imposible, ya que entran en contacto el *mundo del autor* con el de los personajes ficcionales.

Algunos otros casos contemplados por Genette no llegan a constituir, a mi modo de ver, mundos imposibles. Es el caso de las novelas con un doble final (Genette, 2006: 31-33), en las que se crea más bien un *mundo de los personajes* que se bifurca en dos finales distintos, creando dos relatos alternativos, pero sin poner en contacto categorías independientes, es decir, sin crear un mundo imposible. Genette ofrece otros ejemplos de *metalepsis* en obras narrativas, como *La Semaine Sante*, de Louis Aragon, o *Le Capitain Fracasse*, de Théophile Gautier (Genette, 2006: 31-43), y pasa después a comentar algunas obras que incorporan una representación dramática. A este respecto, Genette comenta el episodio de maese Pedro de la segunda parte del *Quijote* cervantino (Genette, 2006: 47), en el cual se representa *El retablo de la libertad de Melisendra*, cuyos acontecimientos son tomados por reales por don Quijote (ya que malinterpreta su tipo de modelo de mundo, que es de tipo II, ficcional verosímil, tomándolo por real, es decir, por un tipo I de lo verdadero), y trata de irrumpir en el mundo ficcional del retablo para ayudar a don Gaiferos y Melisendra. Estamos ante otro caso de creación de un texto inserto: dentro del *mundo de los personajes inserto* en el que se sitúan don Quijote y maese Pedro¹¹, se incluye un nuevo texto inserto de tipo dramático (el representado en el retablo), y don Quijote pretende incorporarse al *mundo de los personajes inserto* de don Gaiferos y Melisendra. Sin embargo, en este caso no se produce una auténtica irrupción del personaje en el universo representado en el retablo, puesto que esa intrusión solo ocurre en

11 En conformidad con lo representado en la figura 31, don Quijote y maese Pedro se sitúan en un *mundo de los personajes inserto* porque el propio Cervantes, como hemos explicado, se convierte en autor inserto de su historia.

un submundo imaginario de don Quijote (submundo creído o imaginado), pero no el submundo real efectivo del personaje. Es decir, don Quijote cree que lo representado en el retablo es verdadero, pero todos los demás personajes que le rodean (Sancho, maese Pedro...) saben que no lo es, y también lo sabe el lector, puesto que el narrador se encarga de indicárselo. De esta forma, no se produce una intrusión imposible de don Quijote en el universo ficcional del retablo, sino que estamos ante un personaje que cree poder irrumpir en el mismo, aunque sin conseguirlo, pues solo logra destrozar sus figuras. Este ejemplo nos indica que, para que haya una intromisión imposible de un personaje en otro *mundo de los personajes* diferente al suyo, dicha intromisión debe producirse en el submundo real efectivo del personaje, y no solo en sus submundos imaginarios¹².

Genette comenta también el caso de *Esta noche se improvisa*, de Luigi Pirandello, en la que “el juego metaléptico se apodera de la propia sala: el director de escena dirige desde su sillón lo que es a la vez un ensayo y un psicodrama y unos «espectadores» intervienen en la acción” (Genette, 2006: 50). Se trata de conectar así de forma imposible el mundo real de los espectadores, en el que supuestamente se sitúan los actores que hacen de “espectadores”, con el *mundo de los personajes* que se representa en escena.

Genette interpreta también como metalepsis el caso de los actores dramáticos que, tras acabar la representación, pasan bruscamente, como comediantes de carne y hueso, a saludar al público que inmediatamente antes, como personajes ficticios, fingían ignorar (Genette, 2006: 53). No obstante, cabe cuestionar si este “desdoblamiento ontológico” de los actores (como lo denomina Étienne Souriau [1947]) supone realmente una ruptura de la lógica ficcional (pues no hay nada en el propio texto escrito ni representado que implique la creación de un mundo imposible), o si constituye más bien un simple acto de comunicación extraescénica perfectamente posible, una vez que los actores, acabada la representación, dejan de actuar, y, como seres reales, se dirigen a otros que también lo son.

Comenta después Genette algunas obras cinematográficas, como la película *His Girl Friday* (*La luna nueva*), de Howard Hawks, en la que se pide al protagonista, Walter Burns (interpretado por Cary Grant), que describa a su rival, Bruce Baldwin, y Walter responde que es el vivo retrato del actor Ralph Bellamy. El hecho

12 Un caso similar se había dado previamente en el *Quijote* de Avellaneda, cuyo protagonista interrumpía la representación de una comedia de Lope de Vega realizada por una compañía de comediantes en una venta cercana a Alcalá (Martín Jiménez, 2005: 208-216), sin que tampoco en ese caso pueda hablarse de una auténtica irrupción del don Quijote de Avellaneda en el universo ficticio de la comedia, ya que dicha irrupción solo se producía en su imaginación.

de comparar a un personaje ficcional con un actor real no supone ninguna ruptura de la lógica ficcional: solo se trata de incluir un elemento del tipo I de modelo de mundo (el actor real Ralph Bellamy, o cualquier otro actor con el que se hubiera comparado al personaje) en un universo del tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil, por lo que, en conformidad con la ley de máximos semánticos, la obra pertenecería al tipo II. Pero el “gag metafísico” consiste en que Bruce Baldwin es interpretado, precisamente, por el actor Ralph Bellamy. Se juega así con el hecho de que el personaje ficcional no solo *se parece* al actor real, sino que *es* el actor real en otro nivel: el de los actores que interpretan a los personajes. Estos se sitúan en el nivel de la realidad, en el que también se sitúa el director de la película y los espectadores, de manera que se establece una relación entre dicho nivel y el *mundo de los personajes* del texto primario, en el que se encuadran los personajes ficcionales de la película. No obstante, el hecho de que sea el actor Ralph Bellamy el que interpreta el papel del personaje ficcional Bruce Baldwin, y el que la frase de Walter Burns establezca una relación humorística entre ambos, no supone una ruptura de la lógica ficcional, pues *alguien* tenía que haber interpretado necesariamente el papel de Baldwin, y el que lo interprete Ralph Bellamy (o el hecho de que Burns diga que Baldwin se parece a Bellamy) no es más que un añadido aprovechable con efectos humorísticos, sin que haya una auténtica ruptura de la lógica ficcional.

Pero sí que se origina un mundo imposible en otros casos comentados por Genette, que tienen lugar cuando un actor sale de la pantalla para incorporarse al mundo de los espectadores, o cuando un espectador se introduce de manera imposible, a través de la pantalla, en el universo ficticio de la película que contempla. Es lo que ocurre en *La rosa púrpura del Cairo* (1985) de Woody Allen, en la que el personaje de Cecilia (interpretado por Mia Farrow), asidua de la sala cinematográfica local, ve un día salir de la pantalla a su actor favorito, Tom Baxter (interpretado por Jeff Daniels), con quien mantiene un idilio en el mundo “real” de Cecilia. Posteriormente, Tom Baxter y Cecilia vuelven a atravesar la pantalla para entrar en el universo mágico del cine. Entonces se presenta Gil Shepherd, el actor que hizo en la película el papel de Tom Baxter, y convence a Cecilia para que abandone a este último, basándose en que es un personaje ficcional. Es así como Cecilia decide abandonar a Tom Baxter, y, tras atravesar la pantalla hacia el mundo del que proviene, se va con Gil Shepherd, el cual no tarda mucho en abandonarla, pues solo pretendía sacarla de la película para que las cosas volvieran a su cauce. Cecilia se sitúa en el *mundo de los personajes* del texto primario, y la película que ve constituye un texto inserto. Así, se ponen en contacto de forma imposible el *mundo de los personajes* del texto primario con el *mundo de los personajes inserto*, y en un viaje de ida y vuelta,

pues no solo Tom Baxter salta al mundo de Cecilia, sino que esta también entra posteriormente con Tom Baxter en el mundo que hay en el interior de la pantalla (Paczynska-Martín, 2012). En *Stardust Memories* (1980), también de Woody Allen, el protagonista alarga el brazo a través de la pantalla para recibir una condecoración póstuma, lo que pone en juego un mecanismo similar: quienes otorgan la condecoración habitan en el *mundo de los personajes* del texto primario, y el que la recibe en el *mundo de los personajes inserto*. Y en *The Family Jewels* (1965), Jerry Lewis interpreta al sobrecargo de un avión en el que se proyecta una película, y una turbulencia hace que vuelque un plato de sopa sobre uno de los personajes de esa película. En este caso, el sobrecargo y el avión forma parte del *mundo de los personajes* del texto primario, y la película proyectada constituye un texto inserto, de manera que la sopa salta de forma imposible desde el *mundo de los personajes* del texto primario hasta el *mundo de los personajes inserto*. Y este tipo de recursos, como indica Genette, son también frecuentes en la publicidad actual (Genette, 2006: 55-57).

Genette también comenta algunos casos en los que hay una película dentro de la película principal (*Cantando bajo la lluvia* [1952], de Stanley Donen y Gene Kelly, *La noche americana* [1973], de François Truffaut...), o una obra dramática en el interior de la película (*Ser o no ser* [1942], de Ernst Lubitsch). En estos casos, los autores pueden jugar a confundir al espectador, que en un primer momento puede creer que asiste al desarrollo del *mundo de los personajes* del texto primario, para comprender después que se trataba del *mundo de los personajes inserto*, si bien el hecho de crear un texto inserto no implica necesariamente que se produzca una ruptura de la lógica ficcional (que solo se da si entran en contacto el *mundo de los personajes* del texto primario y el *mundo de los personajes inserto*). A juicio de Genette (2006: 63-64), se produciría también una metalepsis en *Show People* (1928), de King Vidor. En ella, los dos actores que se besan en el plató como personajes de una película inserta, prolongan su beso “mucho más allá del *Cut!* final, sin que el director pueda poner fin a esa metalepsis suma y doblemente transgresiva” (Genette, 2006: 63-64). Sin embargo, el hecho de que los dos personajes se sigan besando tras acabar la escena que estaban interpretando no implica la creación de un mundo imposible, ya que ni los personajes del texto inserto saltan al texto primario ni los de este al texto inserto. Simplemente, los personajes que actúan en la película, llevados por su pasión, dejan en un momento dado de comportarse como actores del texto inserto, y pasan a mostrar sus sentimientos como integrantes del *mundo de los personajes* del texto primario. De hecho, una escena similar es imaginable en la vida real: dos actores reales podrían besarse interpretando un papel, y seguir

haciéndolo tras el ¡*Corten!* del director, sin que eso supusiera la creación de un mundo imposible (que no puede darse en la realidad), lo que prueba que la misma escena trasladada al cine tampoco implica la creación de un mundo imposible.

Genette también incluye en el ámbito de la metalepsis los juegos resultantes de trasladar a la ficción las relaciones de parentesco que existen en la vida real entre los actores. Así, el matrimonio real formado por Katharine Hepburn y Spencer Tracy tiene su correlato en la película de Stanley Kramer *Adivina quién viene a cenar esta noche* (1967), en la que ambos interpretan el papel de marido y mujer, y Henry Fonda y su hija Jane Fonda interpretan los papeles de padre e hija en la película *El estanque dorado* (1981), de Mark Rydell. En estos casos, según Genette, se recurre a “la relación, eminentemente metaléptica, entre la realidad extrafílmica y la ficción intrafílmica” (Genette, 2006: 64). Pero en estos casos no se produce un mundo imposible, ya que la barrera entre el *mundo de los personajes* y el mundo real se mantiene inalterada: ni los actores reales se incorporan a la película, ni los personajes de esta saltan al mundo real. Se trata de un recurso en cierta forma similar al que se explotaba en *La luna nueva*, película en la que, como hemos visto, Walters Burns decía que su rival, Bruce Baldwin, era el vivo retrato del actor Ralph Bellamy, que era quien interpretaba a Baldwin: en ambos casos hay una *relación* entre el mundo real y el *mundo de los personajes* que es aprovechada con determinada finalidad (humorística, comercial...), pero sin que dicha relación implique una ruptura de la lógica ficcional, ya que no se produce un verdadero contacto entre el mundo real y el mundo ficcional. Así, de igual manera que alguien tenía que interpretar a Baldwin, y de que se aprovecha el hecho de que sea Ralph Bellamy quien lo haga para decir que Baldwin se parece a él, alguien tiene que interpretar a los personajes que forman el matrimonio de *Adivina quién viene a cenar esta noche* o al padre y a la hija de *En el estanque dorado*, y se aprovecha que los actores mantengan en la vida real una relación similar a la de sus personajes para lograr determinados efectos (lo que no quita, claro está, que se pueda buscar ese tipo de relaciones desde el primer momento en que se pergeña la película).

Comenta después Genette otro efecto propio del cine, consistente en que un actor o una celebridad figure en una película interpretando su propio papel (*as himself* o *herself*), lo que origina que se introduzca “en una diégesis ficcional una presencia extraficcional” (Genette, 2006: 66). Alfred Hitchcock acostumbraba a salir en sus propias películas, sin que quedara claro si se interpretaba a sí mismo o a un extraño. Y Dean Martin se interpreta a sí mismo en la película de Billy Wilder *Kiss me stupid* (*Bésame, tonto*, 1964). La presencia de personajes reales se produce también en la novela: “Luis XI *as himself* en *Quentin Durward*, Richelieu en *Los tres mosqueteros*

o Napoleón en *Guerra y paz*” (Genette, 2006: 120). Pero en estos casos y en otros parecidos no se produce un mundo imposible. La presencia de una persona real en un universo ficcional es perfectamente posible. En conformidad con la teoría de los mundos posibles y su ley de máximos semánticos, cuando en una obra hay elementos del tipo I (por ejemplo, personajes históricos reales) y elementos de tipo II (personajes ficticiales), la obra pertenecería al máximo nivel semántico alcanzado (el tipo II). En estos casos, los personajes reales que entran en contacto con los personajes ficticiales tienen un doble papel: su existencia como seres realmente existentes los relaciona con la realidad, pero su contacto con seres ficticiales y la posible realización de acciones que no llevaron a cabo en la vida real (como el simple hecho de encontrarse con un personaje ficticio) les otorga un carácter ficcional. Recuérdese, a este respecto, que la teoría de los mundos posibles establece que el mundo de una obra está formado por una serie de *seres, estados, procesos y acciones*. Los personajes históricos de una novela o película histórica, en cuanto *seres*, mantienen una relación con la realidad, pero sus *estados, procesos y acciones* pueden ser tanto reales (si reproducen lo que efectivamente ocurrió en la realidad) como ficticios (si no reproducen lo que sucedió en la realidad, como la relación que puedan tener con un personaje ficcional). Y eso mismo es lo que ocurre en muchas películas en las que los personajes se interpretan a sí mismos: en cuanto seres reales, constituyen elementos del tipo I de modelo de mundo, pero sus acciones son ficticiales, ya que no pertenecen a la vida real y se producen en un universo poblado por personajes ficticiales. La diferencia estriba en que un personaje histórico, como Julio César, o como Napoleón, no puede, obviamente, interpretarse a sí mismo en una película, pero el que un actor lo haga no constituye un mundo imposible, sino el aprovechamiento de la relación entre el actor realmente existente y su personaje (similar al aprovechamiento de otro tipo de relaciones que hemos visto: Baldwin es el vivo retrato de Bellamy, Henry Fonda y su hija interpretan a un padre y su hija...), destinado a obtener algún tipo de beneficio artístico o económico.

Genette siente también la “tentación de anexionar a la metalepsis ese efecto propio del cine” (2006: 69) denominado *fundido sonoro*. Es un recurso muy frecuente en películas e incluso en series televisivas, que se produce cuando al final de una escena se introduce el sonido que corresponde a la escena siguiente, de manera que, por un momento, la primera escena tiene como fondo un sonido que no le corresponde (por ejemplo, al final de una escena en la que aparece un hombre solo en una habitación se introduce el sonido de una fiesta que se desarrolla en la escena siguiente). Genette ejemplifica el caso con dos escenas de la película *Flic Story* (1975), de Jacques Deray: un gánster llamado Émile Buisson se fuga de la cárcel y entabla el siguiente diálogo con sus cómplices: “Me apetece ir al baile esta tarde.

—Eso puede esperar un poco, ¿no? —No me gusta hacer esperar a las chivatas”. Entonces se empieza a oír en *off* una melodía de acordeón. Y en la escena siguiente, aparece un acordeonista que está tocando dicha melodía, esta vez en *in*, en un baile popular. En el siguiente plano, Buisson dispara al acordeonista, y el espectador llega a comprender por qué Buisson quería ir al baile y quién era la “chivata” que unos años antes le había entregado a la policía. A juicio de Genette, cuando el espectador ve una escena y al final de la misma escucha una música o un sonido que no le corresponde, sino que es propio de la escena siguiente, percibe una intrusión del autor (guionista, director o ambos) que puede considerarse como una figura metaléptica, similar a otras ya comentadas que aparecen en las novelas de Balzac o Diderot (Balzac en *Ilusiones perdidas*: “Mientras el venerable eclesiástico sube las cuestas de Angulema, no es inútil explicar...”; Diderot en *Jacques le fataliste*: “Si os parece bien, volvamos a poner a la campesina en su grupa detrás de su conductor, dejémosles alejarse y volvamos a nuestros viajeros” o “¿Qué me impediría casar al Maestro y hacerlo cornudo?”). Como indicábamos en su momento, esas frases de las novelas de Balzac y Diderot constituyen frases no miméticas de los respectivos narradores, mediante las cuales guían al destinatario/receptor por los acontecimientos descritos o realizan comentarios sobre el carácter imaginario de la ficción que despliegan (de igual modo que podrían hacerlos sobre su veracidad), por lo que no constituyen intrusiones del autor/narrador en la historia narrada ni mundos imposibles. En conformidad con el amplio conjunto de recursos que Genette incluye en el ámbito de la *metalepsis* (que abarca desde las figuras retóricas relacionadas con la *metalepsis del autor* hasta los casos en los que se produce una auténtica trasgresión de la lógica ficcional), esas frases no miméticas del narrador pueden considerarse figuras retóricas relacionadas con la *metalepsis del autor*, pero nunca trasgresiones de la lógica ficcional. Y lo mismo ocurre con la técnica del *fundido sonoro*, que es un recurso cinematográfico destinado a enlazar una escena con la siguiente, sin que se cree por ello un mundo imposible. Al oír al final de una escena un sonido que no le corresponde, el espectador puede experimentar cierta sorpresa (al menos las primeras veces que se enfrenta a ese recurso), pero en cuanto ve la escena siguiente comprende sin ninguna dificultad que la música o el sonido pertenece a la segunda escena, y no a la primera, por lo que no hay una mezcolanza de realidades ni ruptura de la lógica ficcional. Si el narrador de la novela de Diderot guía a sus lectores al decir “Si os parece bien, volvamos a poner a la campesina en su grupa detrás de su conductor, dejémosles alejarse y volvamos a nuestros viajeros”, la técnica del *fundido sonoro* pretende ser su equivalente cinematográfico, de manera que se indica al espectador que se abandona una escena para pasar a otra distinta (en el ejemplo de

Genette, se sugeriría algo así como “Dejemos esta charla de Buisson con sus cómplices y pasemos a ver qué pasa por la tarde en el baile con el acordeonista”), sin que eso suponga la creación de un mundo imposible.

Los casos en los que un mismo actor (en el teatro o en el cine) interpreta dos personajes en la misma obra constituyen, según Genette (2006: 71), otra “ocasión metaléptica”, aunque tampoco constituyen una ruptura de la lógica ficcional, pues no conllevan necesariamente una irrupción transgresora de un personaje en un universo que no le corresponda. Se trata, en este caso, de la elección de un solo actor para representar dos (o más) papeles, pero si se eligieran actores distintos en nada afectaría a la lógica interna de la ficción, en la que los personajes siguen siendo los mismos con independencia de qué actor los interprete.

Trata después Genette algunos casos relacionados con la pintura, en la que es posible que se incluya un cuadro dentro de otro cuadro (es decir, un texto o cuadro inserto dentro del *mundo de los personajes* del texto o cuadro primario), aunque no se suelen producir contactos entre los personajes de cada uno de los cuadros. No se da un contacto imposible, por ejemplo, en las *Meninas* de Velázquez, a pesar de que no solo haya un cuadro inserto (que solo vemos parcialmente y por su parte posterior) y un espejo, y de que en dicho espejo se refleje una pareja de personajes que, o bien es exterior al espacio del cuadro que vemos, o bien (como algunos han supuesto) figura en el cuadro inserto. En cualquiera de los dos casos, el espejo se limita a reflejar el espacio exterior del cuadro o el cuadro inserto, sin que haya una irrupción imposible de los personajes en un mundo que no les corresponde. Más dadas a crear efectos metalépticos, según Genette (2006: 75-83), son las descripciones literarias de cuadros, en las cuales se puede animar lo representado, prolongando hacia el pasado o hacia el futuro el instante que se recoge en el cuadro. Pero eso constituye más bien algo imaginado por el narrador o el personaje que realiza la descripción, perteneciente a sus submundos imaginarios, sin que haya creación de un mundo imposible. Tampoco la hay en la animación ficcional que se produce en algunos relatos históricos, en los cuales el historiador describe tan minuciosamente algunas cosas o acontecimientos (como ocurre, por ejemplo, en distintos pasajes de la *Historia de la revolución francesa* de Jules Michelet) que produce la sensación de que está presente en el momento que describe, y que también pueden estarlo los lectores. En estos casos, se incluyen elementos del tipo II de modelo de mundo en un relato supuestamente histórico (que debería corresponder al tipo I), con la consiguiente ficcionalización del mismo.

Genette comenta después la posibilidad de que las intrusiones en la diégesis no afecten al polo de la autoría, sino al de la recepción (Genette, 2006: 87-96).

Por nuestra parte, ya hemos comentado que esa posibilidad se da en determinados apartes del teatro, del cine o del cómic en los que un personaje se dirige a los espectadores, y que puede darse también en cuentos o en novelas, cuando un personaje del *mundo de los personajes*, o del *mundo de los personajes inserto*, se dirige al destinatario/receptor (o cuando un personaje del texto inserto se dirige al destinatario/receptor inserto). Pero Genette no contempla la posibilidad de que un personaje ficcional se dirija al lector, rompiendo la lógica ficcional, sino la de que el propio lector sea introducido en la diégesis ficcional, como otro caso de figura. Así, en *La modificación* (1957), Michel Butor designa al propio protagonista con el pronombre de segunda persona (el *vous* francés): “Ha metido usted el pie izquierdo en la ranura de cobre...”, lo que lleva a los editores a realizar la siguiente interpretación en la contraportada de una de las ediciones de la novela: “Pero en ese compartimento de tercera clase, es usted, lector, quien es el personaje principal”. Sin embargo, y como advierte Genette, el protagonista de la novela de Butor no tarda en perder su carácter indefinido para convertirse en un personaje con nombre propio (Léon Delmont) con el que no podría llegar a identificarse ningún lector. En *Si una noche de invierno un viajero* (1979), Italo Calvino introduce explícitamente a un “Lector” y a una “Lectora”. En la obra hay diez relatos breves, que son leídos e interpretados por el Lector y la Lectora en una serie de capítulos interpolados, los cuales, como dice Genette, constituyen la única diégesis continua de la obra. La Lectora tiene nombre propio, Ludmilla Vipiteno (lo que la convierte en un personaje ficcional), pero el Lector permanece innominado para que, como dice el propio narrador en el capítulo séptimo, el lector real pueda identificarse con él: “Este libro ha procurado hasta ahora brindar al Lector que lee la posibilidad de identificarse con el Lector que es leído: por esa razón, no se ha dado a este último un nombre que lo habría asimilado automáticamente a una Tercera Persona, a un personaje”. Pero aunque el lector real, externo al texto, sea invitado en este momento a identificarse con el “Lector que es leído”, este mantiene una clara relación con la Lectora, como se observa en la siguiente expresión: “Estáis en la cama juntos, Lector y Lectora...”. Y antes de apagar la lámpara de cabecera, el Lector anuncia a su esposa, la Lectora: “Estoy acabando precisamente *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino”. Por ello, y aunque el Lector permanezca innominado hasta el final, su relación con el personaje de la Lectora lo convierte a él mismo en un personaje ficcional con el que ningún lector real podría identificarse, lo que evita cualquier posibilidad de crear un mundo imposible a través de ese recurso. Sí que constituye un mundo imposible, sin embargo, el hecho de que el Lector esté leyendo *Si una noche de invierno un viajero*: se trata de un caso similar al del *Rāmaiaṇa*, en el que se identifican

el texto primario con el texto inserto. En la obra de Calvino, el texto primario es la obra real *Si una noche de invierno un viajero*, pero el Lector, que es un personaje que se sitúa en el *mundo de los personajes* del texto primario, está leyendo una obra que constituye un texto inserto creado por un autor inserto innominado (podemos suponer que el propio Calvino). Y ese texto inserto es precisamente, y de manera imposible, *Si una noche de invierno un viajero*. Obviamente, el Lector no podría leer el texto primario, porque está dentro del mismo como personaje, y, para hacerlo, debería pertenecer al mundo real. Se realiza así literariamente la imposibilidad de que un personaje lea la propia obra en la que se incluye, con la consiguiente creación de un mundo imposible. Y, de paso, se insinúa que el propio Calvino se incluye también de forma imposible en el *mundo de los personajes* del texto primario, como autor inserto de la obra que lee el Lector.

En el caso de los relatos autobiográficos, factuales o ficcionales, es posible distinguir los hechos sucedidos y los narrados: una cosa son los hechos que sucedieron, y otra distinta contarlos, pues los oyentes de un relato autobiográfico no tienen acceso directo a los hechos, sino a la versión de los mismos que da el narrador, a la que se puede atribuir mayor o menor veracidad (no ocurre así en los relatos heterodiegéticos, que, según la expresión comentada de Martínez Bonati, se “enajenan” en mundo y poseen el atributo de veracidad). Esa distinción entre los sucesos y el hecho de narrarlos por parte de un narrador autodiegético, así como el carácter no necesariamente verídico de los mismos, lleva a Genette (2006: 99) a considerar que “el caso de un relato autobiográfico de primer grado (con narrador «real» y extradiegético) es de la misma naturaleza” que el relato metadiegético (o texto inserto) que hace Ulises en la *Odisea* ante la corte de Alcinoos. Así, una obra autobiográfica como las *Confesiones* de Rousseau también sería metadiegética con respecto a la diégesis histórica en la que se incluiría el propio Rousseau. No obstante, cabe recordar que hay una clara diferencia entre el relato autobiográfico factual y el ficcional: mientras que el primero suele desarrollar el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes* del texto primario, el segundo constituye un texto inserto que puede desplegar el *mundo del autor inserto* y el *mundo de los personajes inserto*. Y aun considerando que el relato autobiográfico factual pudiera constituir una metadiégesis con respecto a un supuesto relato histórico (pues los hechos realmente sucedidos no constituyen una narración, sino una realidad), el relato autobiográfico ficcional implicaría una doble metadiégesis: con respecto a ese supuesto relato histórico en el que se incluiría el autor real, y con respecto al texto creado por el mismo. Así pues, siempre existirá una clara diferencia estructural entre la autobiografía factual y la ficcional.

Según Genette, “la ambigüedad del pronombre *yo* —o del nombre propio común, por decirlo así, al narrador y al protagonista de una autobiografía— forma con bastante claridad lo que podemos llamar un *operador de metalepsis*”, y “la menor mención de uno mismo por uno mismo, [...] como en el más trivial «te quiero» pone en juego esa dualidad de instancias que encubre o, mejor dicho, niega la unidad (pro)nominal: querer es una cosa, decirlo, incluso sinceramente, es otra» (Genette, 2006: 101-102). Esa ambigüedad del *yo*, que puede referirse al narrador o al personaje, es explotada por François-René Chateaubriand en sus *Memorias de Ultratumba*: “Los que lean esta parte de mis *Memorias* no han advertido que las interrumpí dos veces: una, para ofrecer una gran cena al duque de York, hermano del rey de Inglaterra; otra, para dar una fiesta en el aniversario del regreso del Rey de Francia, que me costó cuarenta mil francos”. En cualquier caso, hay que considerar que en los relatos autobiográficos, factuales o ficcionales, también se pueden distinguir las frases miméticas del narrador de sus frases no miméticas. Y si hemos visto que a través de las frases no miméticas del narrador heterodiegético se pueden crear figuras relacionadas con la *metalepsis de autor*, sin que eso llegue a suponer la creación de un mundo imposible, se puede decir lo mismo de las frases no miméticas del narrador autodiegético: pueden servirse de la ambigüedad del *yo* para crear determinadas figuras, pero eso no implica una trasgresión de la lógica ficcional.

También se podrían anexionar a la *metalepsis*, según Genette (2006: 105-106), los relatos en los que la identidad de un personaje queda desmentida al final por un cambio del papel narrativo. Es lo que ocurre en *La forma de la espada* (1944), de Jorge Luis Borges, en la que un personaje cuenta a otro como un delator llamado Vincent Moon le traicionó, pero, al final de su relato, indica que ha distribuido los papeles al revés: “Le he contado toda la historia de este modo para que la escuchara hasta el final. Denuncié al hombre que me protegió: yo soy Vincent Moon. Ahora desprécieme”. En cualquier caso, tampoco en estos casos se produce una ruptura de la lógica ficcional, pues se trata de un simple fingimiento del personaje, que podría ocurrir perfectamente en la vida real si una persona se hiciera pasar por otra. En *La noche boca arriba* (1956), de Julio Cortázar, un hombre es hospitalizado tras sufrir un accidente de moto y sueña obsesivamente que es un guerrero moteca perseguido por los aztecas, hasta que al final se descubre que es el guerrero moteca, al que los aztecas van a sacrificar, el que sueña que es un motorista que tiene un accidente. El autor juega a despistar al lector, pero este, tras concluir el relato, llega a conocer lo que verdaderamente ocurre y lo que es un sueño, sin que se produzca una irrupción de un universo en el otro, sino un intercambio de papeles (el que sueña era el soñado), acentuado por el hecho altamente inverosímil de que un guerrero moteca pueda soñar que es un motorista del siglo XX.

La descripción de los sueños de algún personaje incluidos en un relato supone, según Genette (2006: 107-109), una metadiégesis. El propio sueño del personaje es un elemento de su submundo imaginario (submundo soñado), y como tal no constituye un relato secundario o texto inserto, pero sí que lo es, si se produce, el relato del mismo por parte del personaje. Por eso, si el universo del sueño entrara en contacto con el propio personaje que sueña estaríamos ante una ruptura de la lógica ficcional. A este respecto, hay determinados relatos en los que se empieza a contar un sueño sin advertirlo, con lo que se produce una elisión de la frontera entre los dos mundos. Es lo que ocurre en *Djoumane* (1868), de Prosper Mérimée, cuyo protagonista se queda dormido en su caballo sin que el lector pueda saber en qué momento ocurre, por lo que no es posible distinguir la frontera que separa la diégesis real (una cabalgada militar hacia Tremeccén) de la diégesis surreal del sueño (una visita al “saloncito subterráneo” de una hurí). Por último, el personaje es despertado por el sargento, de manera que el lector comprende que todo ha sido un sueño. Debido a que en el relato no se indica que el personaje comienza a soñar, el sueño no es relatado por el personaje, por lo que no constituye un texto inserto, sino una descripción de su submundo soñado como si fuera su submundo real efectivo, lo que incita al lector interpretar el sueño como un hecho verdadero. Ciertamente, el lector llega a comprender al final que lo que creía real era soñado, pero sigue habiendo una fusión entre el submundo real efectivo y el submundo soñado, pues no es posible discernir claramente dónde acaba uno y dónde empieza el otro. No obstante, esa fusión constituye una ambigüedad pretendida por el autor para despistar al lector, pero no constituye una ruptura de la lógica ficcional, puesto que no hay una auténtica irrupción del personaje en su sueño, ni de los elementos del sueño en la vida real.

Una parte del relato titulado *El sur* (1944), de Jorge Luis Borges, puede ser interpretado como un sueño o como algo realmente sucedido. El protagonista de ese relato sufre un accidente que le produce una grave septicemia, y, tras pasar unos días en el hospital, emprende un viaje hacia una hacienda del sur, siendo retado por un gaucho que le incita a luchar con cuchillos, cosa que él, a pesar de no saber manejar bien el arma, acepta, momento en que el relato concluye sin que el lector pueda cerciorarse de la previsible muerte del protagonista. En el propio relato no hay nada explícito que permita al lector interpretar que el personaje muere en el hospital, y que el viaje al sur es el último sueño que tiene, si bien hay indicios que relacionan la descripción del viaje con el mundo onírico de los sueños. Y fue el propio Borges quien declaró que el viaje al sur puede ser interpretado como el último sueño del protagonista, que habría muerto en el hospital. En este caso, no se trata de que se

elimine la frontera entre lo real y lo soñado, sino de que no se indique explícitamente que hay un sueño, por lo que el lector puede tomar el viaje al sur como un hecho real. No obstante, siguiendo la interpretación (tras conocerla) del propio Borges, se puede entender perfectamente que el sueño del protagonista comienza en el momento en el que sale del hospital y emprende el viaje al sur. El relato permite, por lo tanto, una doble interpretación: si el protagonista sale vivo del hospital y emprende un viaje al sur, dicho viaje pertenecería a su submundo real efectivo; si, por el contrario, se interpreta que el viaje al sur es un sueño del moribundo hospitalizado, pertenecería a su submundo soñado. En ninguno de los dos casos habría una ruptura de la lógica ficcional, pues, aun interpretando el viaje al sur como un sueño, no se produce una irrupción del personaje en el sueño ni de los elementos soñados en el mundo del personaje.

En el serial televisivo *Dallas* tenemos otro ejemplo del procedimiento consistente en revelar el carácter onírico de una acción que en un primer momento se presentaba como verdadera. Al final de la séptima temporada, en 1985, el actor Patrick Duffy, cansado de interpretar al personaje de Bobby Ewing, decidió abandonar el rodaje. Por ello, en la octava temporada, los guionistas hicieron morir al personaje. Pero un año después, Larry Hagman (J.R.) le convenció para que volviera, por lo que los guionistas tuvieron que ingeniárselas para “resucitar” a Bobby sin atentar contra la veracidad. Así, decidieron presentar toda la octava temporada como soñada por Pamela, la cual, tras despertar de su largo letargo, vuelve a encontrarse con Bobby. Pero este procedimiento tampoco constituye una ruptura de la lógica ficcional, ya que no hay irrupción de lo soñado en la realidad ni de esta en el sueño.

Por lo demás, las series televisivas son proclives a una particularidad que Genette denomina *metaleptógena*: el público llega a identificar al actor con el personaje que interpreta, hasta el punto de que casi no llegan a distinguirlos. Eso ocurrió con Larry Hagman y su personaje de J. R. en *Dallas*, o con Peter Falk y el teniente Colombo (Genette, 2006: 11-112). En cualquier caso, se trata de identificaciones realizadas por los receptores en la vida real, que ni en sus grados más extremos pueden llegar a producir que los personajes ficcionales salten efectivamente a la realidad.

Otro caso de *metalepsis* en el cine se produciría, según Genette (2006: 112), cuando un personaje propone su versión de un determinado hecho, y esa versión, que comienza siendo oral, pasa después a ser reproducida en imágenes, sin que nada indique el grado de veracidad de las mismas. En la retórica clásica, la figura de la *metalepsis del autor* se relacionaba con la *hipotiposis*, que era definida así por Fontanier: “La hipotiposis describe las cosas de un modo tan vivo y enérgico que las

coloca en cierto modo ante los ojos y convierte un relato o una descripción en una imagen, un cuadro o incluso una escena viva” (*apud* Genette, 2006: 10). Pues bien, esas versiones cinematográficas de los personajes que comienzan siendo orales y se transforman después en imágenes supondrían una auténtica realización de esa figura, por cuanto el relato mismo se transforma en imágenes.

La versión de un determinado personaje, que constituye un texto inserto creado por él, puede ser contradicha por la de otro personaje, también reproducida en imágenes. Se trata, por lo tanto, de los distintos puntos de vista de cada personaje, algunos de los cuales pueden estar equivocados en sus apreciaciones, o mentir. Hay que tener en cuenta que esas imágenes corresponden al discurso de un personaje ficcional. Recordemos que Martínez Bonati, al analizar la narración heterodiegética, distinguía las frases miméticas del narrador, las frases no miméticas del narrador y las frases de los personajes, indicando que solo las primeras poseen el atributo de veracidad, y que, en caso de contradicción entre lo que dicen los personajes y lo que afirma el narrador, es este quien dice la verdad. Esa distinción se puede trasladar perfectamente al cine, en el que las imágenes originarias o *miméticas* (podemos llamar así a las que no corresponden al relato de un determinado personaje) serían el equivalente a las frases miméticas del narrador (pues la propia cámara que selecciona las imágenes cumple un papel correlativo al del narrador heterodiegético de un relato), y tendrían por lo tanto el atributo de veracidad; mientras que las imágenes que reproducen la versión de un personaje equivalen a las frases de los personajes, que no poseen el atributo de veracidad, por lo que el espectador no tiene por qué otorgárselo. En estos casos, es posible que se acabe revelando cuál de las versiones anteriormente expuestas era la verdadera, o que se mantenga la incertidumbre hasta el final, como ocurre en *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, o en *Reversal of fortune* (*Mi secreto me condena*, 1990) de Barbet Schroeder, en las que se ofrecen varias versiones sobre el mismo hecho sin que el espectador llegue a saber cuál es la verdadera.

Pero hay veces en que se produce “una contradicción flagrante entre el relato oral y la escena que debe ilustrar”. Es el caso de la película de Yves Robert titulada *Un éléphant ça trompe énormément* (1976), en la que el personaje narrador, Étienne, se atribuye frecuentemente en su relato en voz en *off* un papel ventajoso que queda desmentido por la escena filmada correspondiente. No se trata, en este caso, de que el relato oral de un personaje se transforme en imágenes, puesto que el relato oral se mantiene a través de la voz en *off*, y es el encargado de ofrecer la versión del personaje, mientras que las imágenes no reproducen dicha versión, sino que son imágenes *miméticas*. En este caso, se pide al espectador que se fíe de la veracidad de la imagen. Y ello es así porque las imágenes equivalen a las frases miméticas del narrador, y

la voz en *off* del personaje a las frases de los personajes de un relato. Y como solo las primeras poseen el atributo de veracidad, y no lo poseen las segundas, es lógico que el espectador comprenda que son las imágenes las que reflejan la realidad de lo ocurrido. Dice Genette que no conoce ningún caso contrario, el de la imagen desmentida por el comentario del personaje, el cual resultaría “probablemente mucho menos convincente: lo que veo sólo puede ser (ficcionalmente) verdadero” (Genette, 2006: 113). Y es que ese caso no podría darse sin alterar la lógica narrativa, la cual exige que el narrador heterodiegético, o las imágenes miméticas de una película, posean el atributo de veracidad. De todas formas, en ninguno de los ejemplos comentados se produce un mundo imposible, sino que se ofrecen, simplemente, distintas versiones de cada personaje, que pueden resultar entera o parcialmente ciertas o falsas, y que pueden ser o no contradichas por las imágenes miméticas.

En suma, Genette extiende el ámbito de la *metalepsis* desde la simple figura retórica hasta los casos en los que se produce una auténtica trasgresión de la lógica ficcional, relacionando además la *metalepsis* con otros recursos que no constituyen la creación de un mundo imposible. A mi modo de ver, conviene distinguir con claridad los casos que conllevan la creación de un mundo imposible de los que no lo hacen, así como limitar, de cara a evitar equívocos, el concepto de *metalepsis ficcional* para los primeros. Y estos se producen, como hemos visto, cuando se ponen en contacto algunas categorías (autor/enunciador, destinatario/receptor, autor/enunciador inserto, destinatario/receptor inserto, *mundo de los personajes* o *mundo de los personajes inserto*) que, desde un punto de vista lógico, no podrían hacerlo, cuando el texto primario y el texto inserto tienden a identificarse y se presentan como si fueran el mismo, o cuando entran en contacto dos o más mundos de los personajes o dos o más mundos de los personajes insertos.

EPÍLOGO

En este trabajo se ha elaborado un modelo del texto literario émico o general capaz de integrar las categorías genéricas básicas y de servir de sustento a una teoría sobre la ficcionalidad, de cara a mostrar que existen géneros literarios ficcionales y no ficcionales.

Hemos comenzado por proponer un modelo textual de los géneros literarios basado en categorías universales y atemporales. Partiendo de la clasificación platónica de los géneros, basada en los modos de enunciación, y del intento hegeliano de establecer una clasificación equiparable pero basada en criterios de índole temático-referencial, hemos propuesto un modelo del texto literario émico, capaz de integrar todas las formas literarias existentes o imaginables, que integra dos categorías temáticas básicas, el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, y que contempla además la posibilidad de representar conjuntamente las mismas. Dichas categorías se relacionan con la representación de la identidad y de la alteridad, y podrían tener un sustento neurobiológico, relacionado con la capacidad cerebral de comprender a los demás mediante la simulación interna de sus actos y de autorreconocer nuestra propia identidad en relación con los otros. En el *mundo del autor* se integran el género poético y el género argumentativo en toda la variedad de sus manifestaciones, mientras que en el *mundo de los personajes* se incluyen el drama y la narración, así como otras formas no propiamente dramáticas ni narrativas que implican la creación de personajes.

El modelo textual propuesto se centra en las categorías intratextuales, aunque sin olvidar su relación con el autor y el receptor empíricos, los cuales, a pesar de su carácter pragmático y extratextual, se añaden al modelo debido precisamente a la relación que mantienen con las categorías intratextuales. Así pues, el modelo contempla las categorías del *autor* y del *receptor* (empíricos y extratextuales) y del *enunciador* y el *destinatario* intratextuales. El enunciador se encarga de enunciar el *peritexto* y el propio *texto*, que están formados por las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, contemplando la posibilidad de que ambas categorías se desplieguen a la vez. En conformidad con la teoría de los mundos posibles, el *mundo de los personajes* puede regirse por tres tipos diferentes de modelo de mundo: el tipo I de lo verdadero, el tipo II de lo ficcional verosímil y el tipo III de lo ficcional no verosímil, de manera que solo los universos que se rigen por el tipo II o por el tipo III de modelo de mundo pueden considerarse ficcionales. La teoría de los mundos posibles establece que el mundo de cada obra está formado por el submundo real efectivo, en el que se incluyen los acontecimientos verdaderamente ocurridos a los personajes, y una serie de submundos imaginarios (submundo conocido, creído, sentido, fingido, imaginado, temido...)

que recogen sus procesos mentales. En los textos que desarrollan el *mundo de los personajes*, como los narrativos o los dramáticos, se suelen desarrollar tanto el submundo real efectivo como los submundos imaginarios de los personajes. En el *mundo del autor*, sin embargo, se desarrollan los submundos imaginarios, atribuibles al propio autor.

El modelo propuesto también integra la posibilidad de que se desarrollen de manera conjunta el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, como ocurre en algunas novelas que no solo cuentan una historia a través de las denominadas por Francisco Martínez Bonati frases miméticas del narrador heterodiegético, sino que desarrollan abundantemente los juicios o sentimientos del autor a través de las frases no miméticas del narrador heterodiegético, o en los textos configurados por fragmentos de distinta naturaleza (relatos ficcionales o autobiográficos, escenas dramáticas, poemas, graffiti...).

A este respecto, hemos ampliado el concepto de “frases no miméticas del narrador”, incluyendo en el mismo no solo los juicios y opiniones del narrador, sino también sus sentimientos, sus actos de fingimiento con respecto a la historia que cuenta y las frases destinadas a comparar la situación presente con el pasado, así como las frases organizativas que sirven para estructurar las partes del relato y guiar a los destinatarios (algunas de las cuales conllevan actos de fingimiento implícitos o explícitos del autor sobre la existencia real de la historia ficcional que presenta) o las frases metaficcionales del narrador destinadas a evidenciar el carácter ficcional del mundo que presenta.

Asimismo, hemos comprobado que es posible compaginar las distintas teorías sobre la ficcionalidad: las que sitúan la ficcionalidad en el nivel pragmático, considerando que crear una novela es un acto de habla fingido del autor empírico; las que basan la ficcionalidad en el carácter ficticio del enunciador intratextual, y las que consideran que la ficcionalidad se basa en el propio carácter ficcional del enunciado: los enunciados ficcionales que se rigen por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III determinan que el propio narrador que los enuncia, en cuanto emisor de frases miméticas, se ficcionalice al presentar el mundo narrado como verdadero, y el autor/narrador puede fingir que cree en la existencia real de ese mundo, invitando al destinatario/receptor a compartir esa creencia a través de sus frases no miméticas. La ficcionalidad, por lo tanto, depende tanto del nivel intratextual (en el que se sitúan el enunciador, el destinatario y el enunciado) como del nivel pragmático propio del autor y del receptor.

Además, la distinción entre las frases miméticas del narrador, las frases no miméticas del narrador y las frases de los personajes puede extenderse a la generalidad

de las formas literarias; sustituyendo el término *narrador* por el más amplio de *enunciador*, es posible considerar la existencia de las *frases del enunciador*, de las *frases miméticas del enunciador* y de las *frases de los personajes* (que se aplican a cualquier tipo de texto y corresponden, respectivamente, a las frases no miméticas del narrador, a las frases miméticas del narrador y a las frases de los personajes del texto narrativo establecidas por Martínez Bonati), de manera que las primeras no presentan un carácter ficcional, mientras que sí lo tienen las otras dos. A través de estos tres tipos de frases puede explicarse la naturaleza de los distintos géneros literarios: así, los textos narrativos son proclives a desarrollar las frases miméticas del enunciador (narrador) y las frases de los personajes, y pueden incorporar también las frases del enunciador; los textos dramáticos tienden a desarrollar en mayor medida las frases de los personajes (presentes en las réplicas), que las frases miméticas del enunciador (dramatizador), las cuales figuran en las acotaciones, y no suelen desplegar las frases del enunciador (aunque podrían hacerlo en las acotaciones); y los textos poético-líricos y los argumentativos desarrollan fundamentalmente las frases del enunciador. El *mundo del autor*, que está compuesto de submundos imaginarios atribuibles al propio autor, se construye con las frases del enunciador, mientras que el *mundo de los personajes*, que consta de los submundos reales efectivos y de los submundos imaginarios de los personajes, se crea con las frases miméticas del enunciador y con las frases de los personajes.

Asimismo, el modelo contempla la posibilidad de incluir un nuevo texto en el interior del *mundo de los personajes*, el cual tendría las mismas características que el texto primario, aunque su autoría correspondería a un personaje. De esta manera, los géneros literarios híbridos, o formas como la narración homodiegética, pueden explicarse como la creación inicial de personajes que crean un nuevo texto.

La consideración del texto inserto permite establecer una distinción esencial entre los géneros líricos y argumentativos ficcionales y no ficcionales: los géneros líricos y argumentativos que desarrollan el *mundo del autor* del texto primario, cuyo enunciador es identificable con el autor empírico, no son ficcionales, y ello a pesar de que el autor pueda expresar sentimientos propios o fingidos, pues las emociones simuladas o imaginadas forman parte del submundo imaginado o del submundo fingido del *mundo del autor*, al igual que las verdaderas corresponden a su submundo sentido. Por ello, la poesía, en todas sus manifestaciones (lírica, elegíaca o satírica/laudatoria) contempla la doble posibilidad de expresar los verdaderos sentimientos del autor o de crear un “yo impersonal” que manifieste emociones fingidas o imaginadas, pero en uno u otro caso desarrolla el *mundo del autor*. Sólo la creación de personajes ficcionales que crean a su vez nuevos textos de carácter lírico

o argumentativo puede otorgar un carácter ficcional a la lírica o a la argumentación: cuando un personaje ficcional desarrolla el *mundo del autor inserto* en su vertiente emocional o persuasiva, se produce un tipo de poesía lírica ficcional o un tipo de género argumentativo ficcional. La lírica y la argumentación, por lo tanto, pueden tener un carácter no ficcional (si desarrollan el *mundo del autor* del texto primario) o un carácter ficcional (cuando despliegan el *mundo del autor inserto*). Por lo demás, la distinción entre el hecho de crear ficciones y el de fingir, y entre la simple mentira y el que hemos denominado “fingimiento literario”, cuya finalidad no es la de engañar a los receptores, sino la de producir determinados efectos estéticos, nos ha permitido establecer una taxonomía de las principales formas de fingimiento que afectan al desarrollo del *mundo del autor*, del *mundo de los personajes* o de ambos a la vez, en relación con la posible inclusión en la invención fingida de personas reales o de personajes ficticiales.

A través del modelo propuesto es posible explicar las diferencias entre formas literarias que se han solido agrupar bajo la denominación de “géneros didáctico-ensayísticos” o de “prosa no ficcional”, aunque, de hecho, resultan muy diferentes. Así, algunas de esas formas (como el ensayo, el apotegma, el refrán, las máximas, los aforismos, las greguerías...) tienen un carácter argumentativo, y desarrollan únicamente el *mundo del autor* en su vertiente argumentativa, mientras que las distintas formas autobiográficas (autobiografías, confesiones, libros de viajes...) desarrollan un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo I, en el que se inscriben los sucesos que protagonizó el personaje y los procesos cerebrales que experimentó en el pasado, y pueden desplegar además el *mundo del autor*, en el que se inscriben los sentimientos u opiniones que realiza el narrador en el momento de escribir.

Los dos tipos de textos tradicionales que forman parte del *mundo del autor*, el poético-lírico y el argumentativo, no fueron considerados literarios en los orígenes de la Poética, debido a que el primero estaba unido a la música, y el segundo se relacionaba con la Retórica. El género lírico hubo de independizarse de la música antes de que llegara a ser considerado plenamente literario, y el régimen argumentativo mantiene aún hoy en día un régimen condicional de la literariedad, de manera que las obras pertenecientes a dicho género pueden ser consideradas o no como literarias, dependiendo de diversos factores. No obstante, el género argumentativo forma parte indiscutible de la literatura en los casos en los que aparece como un componente complementario de obras que son consideradas propiamente literarias (como ocurre en las novelas que desarrollan ampliamente las ideas del narrador). El género argumentativo posee un criterio temático de definición tan sólido como el

de los géneros lírico, narrativo y dramático, el cual podría posibilitar que, incluso en su forma autónoma, llegara a ser considerado como literario: se caracteriza por desarrollar un tipo de argumentación persuasiva sobre lo opinable relacionada con los juicios sobre comportamientos ocurridos en el pasado, con el intento de influir sobre decisiones futuras, o con el elogio y el vituperio.

El modelo propuesto también permite explicar la naturaleza de determinadas obras literarias o artísticas que presentan una ruptura de la lógica ficcional (o *metalepsis*), produciendo “mundos imposibles”, caracterizados por su naturaleza ilógica o contradictoria. Los mundos imposibles se producen cuando se ponen en contacto elementos del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, no podrían conectarse; cuando el texto primario y el texto inserto se identifican y se presentan como si fueran el mismo, o si se produce una relación ilógica entre dos o más mundos de los personajes (o entre dos o más mundos de los personajes insertos) desarrollados simultáneamente. Por ello, hemos propuesto ampliar la teoría de los mundos posibles elaborando una teoría complementaria de los mundos imposibles. Los mundos imposibles pueden definirse por medio de una clasificación paralela a la establecida para los mundos posibles, de forma que contempla tres tipos de modelo de mundo de lo imposible: El *tipo I de modelo de mundo de lo verdadero-imposible*, al cual corresponden los modelos de mundo contruidos en conformidad con un modelo de mundo de tipo I, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas de las categorías textuales o peritextuales que, lógicamente, deberían ser independientes, o al identificar el texto primario con el texto inserto; el *tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible*, al que corresponden los modelos de mundo contruidos en conformidad con un modelo de mundo de tipo II, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas de las categorías textuales o peritextuales que deberían ser independientes, o al identificar el texto primario con el texto inserto, y el *tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible*, al que corresponden los modelos de mundo contruidos en conformidad con un modelo de mundo de tipo III, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas de las categorías textuales o peritextuales que deberían ser independientes, o al identificar el texto primario con el texto inserto. Hemos tratado de representar gráficamente las distintas formas de ruptura de la lógica ficcional que se producen en textos concretos, elaborando además un modelo gráfico de todas las posibilidades de creación de mundos imposibles. Asimismo, hemos tratado de matizar el concepto de *metalepsis* de Gérard Genette, identificando nítidamente los casos que constituyen una auténtica ruptura de la lógica ficcional.

Por lo demás, y como trataremos de mostrar en una futura investigación, las categorías del modelo del texto literario propuesto (el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*) resultan de utilidad para explicar la naturaleza de los distintos géneros artísticos, y pueden servir de base para establecer algunas similitudes y diferencias entre la literatura y las demás manifestaciones artísticas, así como para fundamentar la universalidad de las artes.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1986), *Théorie des genres*, Paris, Seuil.
- AA.VV. (1999), *Teorías sobre la lírica*, compilación de textos y bibliografía de F. Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros.
- Abrams, M. H. (1975), *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral.
- Aguiar e Silva, V. M. de (1990), *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8ª ed., 2ª reimpr.
- Álamo Felices, F. (2012), “La ficcionalidad: las modalidades ficcionales”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 3, pp. 299-325, <<http://goo.gl/bDBbR5>> [consulta: 29/5/2014].
- Albaladejo Mayordomo, T. (1983), “La crítica lingüística”, en P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, cit., pp. 142-407.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1983a), “Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico textual”, en *Lengua e Stile*, 18, 1, pp. 3-46.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1986), “La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El Conde Lucanor*”, en *Revista de Literatura*, XLVIII, 95, pp. 5-18.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1986a), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1989), *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1990), “Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo”, en *Epos*, VI, pp. 303-314.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1990a), “Estructuras retóricas y estructuras semióticas. (Retórica y hecho literario)”, en *Investigaciones Semióticas III*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, t. I, pp. 89-96.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1992), *Semántica de la ficción: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1999), “Los géneros retóricos: clases de discurso y constituyentes textuales”, en I. Paraíso (coord.), *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*, cit., pp. 55-64.
- Albaladejo Mayordomo, T. (2008), “Poética de la traducción en el *Quijote*”, en M. Á. Garrido Gallarado y L. Alburquerque García (coords.), *Actas del Congreso Internacional “El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario*, cit., pp. 67-82.

- Albaladejo Mayordomo, T. (2012), “Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal”, en R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), *Literatures Ibèriques Medievales Comparades. Literaturas Ibéricas Medievales Comparadas*, cit., pp. 11-38.
- Albaladejo Mayordomo, T. y F. Chico Rico (1994), “La teoría de la crítica lingüística y formal”, en P. Aullón de Haro (coord.), *Teoría de la crítica literaria*, cit., pp. 175-293.
- Alemany Ferrer, R y F. Chico Rico (eds.), (2012), *Literatures Ibèriques Medievales Comparades. Literaturas Ibéricas Medievales Comparadas*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Álvarez Amorós, J. A. (1991), *Ulysses como paradigma de intertextualidad. La hipótesis del narrador citador*, Barcelona, Palas Atenea.
- Allén, S. (ed.) (1989), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlín-Nueva York, de Gruyter.
- Allen, W. y M. Brickman (1981), *Annie Hall* [guión], trad. de J. L. Guarner, Barcelona, Tusquets Editores.
- Arenas Cruz, M.^a E. (1997), *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Aristóteles (1985), *Retórica*, ed. bilingüe de A. Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- Aristóteles (1989), *Politeia (La Política)* (1989), prólogo, versión directa del original griego y notas por M. Briceño Jáuregui, S. J., estudio preliminar e introducciones por I. Restrepo Abondano, Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo-Yerbabuena.
- Aristóteles (2003), *Arte Poética*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de A. González, cit., pp. 44-147.
- Aristóteles (1990), *Retórica*, ed. de Q. Racionero, Madrid, Gredos.
- Aristóteles y Horacio (2003), *Artes poéticas*, ed. bilingüe de A. González, Madrid, Visor, pp. 44-147.
- Aullón de Haro, P. (coord.) (1983), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
- Aullón de Haro, P. (1984), *Los géneros ensayísticos en los siglos XIX y XX*, Madrid, Playor.
- Aullón de Haro, P. (1987), *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*, Madrid, Taurus.
- Aullón de Haro, P. (1987a), *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- Aullón de Haro, P. (1987b), *Los géneros ensayísticos en el siglo XX*, Madrid, Taurus.

- Aullón de Haro, P. (1992), *Teoría del ensayo como categoría polémica y programática en el marco de un sistema global de géneros*, Madrid, Verbum.
- Aullón de Haro, P. (coord.) (1994), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta.
- Austin, J. L. (1982), *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós.
- Bachelard, G. (1957), *Poética del espacio*, México, F. C. E.
- Bajtín, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Barthes, R. (1987), “La muerte del autor”, en Biblioteca Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- Bécquer, G. A. (1979), *Rimas* [1871], ed. de J. L. Cano, Madrid, Cátedra.
- Bécquer, G. A. (1989), *Leyendas* [1858-1864], ed. de P. Izquierdo, Madrid, Cátedra.
- Bélanger, J. (1970), *Teoría y práctica de la palabra en público*, Madrid, Paraninfo.
- Benedetti, M. (1992), *Despistes y franquezas*, Madrid, Alfaguara.
- Benveniste, E. (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- Bobes Naves, M. C. (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos.
- Bobes Naves, M. C. (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- Bobes Naves, M. C. (1992), *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- Bobes Naves, M. C. (1994), “El teatro”, en D. Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*, cit., pp. 226-232.
- Booth, W. (1974), *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch.
- Borges, J. L. (1997), “El arte nuevo y la magia”, en J. L. Borges, *Discusión, Obras completas*, vol. I, Barcelona, Emecé, pp. 217-221.
- Bowra, C. M. (1984), *Poesía y canto primitivo*, Barcelona, Bosch.
- Bruner, J. (1988), *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Madrid, Gedisa.
- Bruss, E. (1974), “L’autobiographie considérée comme art littéraire”, en *Poétique*, 17, pp. 14-26.
- Butcher, H. S. (1951), *Aristotle’s Theory of Poetry and Fine Art*, Nueva York, Dover.
- Cambridge Advanced Learner’s Dictionary*, <<http://dictionary.cambridge.org/es/>> [consulta: 29/5/2014].
- Campos, A. (1986), *Poesías de Álvaro de Campos*, Lisboa, Comunicação.
- Carballo Picazo, A. (1954), “El ensayo como género literario. Notas para su estudio en España”, en *Revista de Literatura*, 5, 9-10, pp. 93-156.
- Casares, J. (1982), *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 2ª ed., 11ª tirada.

- Casas, A. (1994), “Pragmática y poesía”, en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, cit., pp. 229-308.
- Cascales, F. (1975), *Tablas Poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe.
- Castilla del Pino, C. (1976), “Aspectos epistemológicos de la crítica psicoanalítica”, apéndice a A. Clancier, *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, cit., pp. 283-309.
- Castilla del Pino, C. (1983), “El psicoanálisis y el universo literario”, en P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria*, cit., pp. 251-345.
- Castilla del Pino, C. (ed.) (1989), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza.
- Cervantes, M. de (1973), *Viaje del Parnaso* [1614], Madrid, Castalia.
- Cervantes, M. de (1999), *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia.
- Cervantes, M. de (2002), *Poesía*, edición y prólogo de A. Martín Jiménez, Simancas Ediciones, Dueñas (Palencia), colección “El Parnasillo”, 2. vols.
- Cervera, V., B. Hernández y M.^a D. Adsuar (2005), *El ensayo como género literario*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Clancier, A. (1976), *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Cátedra.
- Combe, D. (1999), “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía”, en AA.VV., *Teorías sobre la lírica*, cit., pp. 127-153.
- Cortázar, J. (1991), *Continuidad de los parques* [1964], en J. Cortázar, *Los relatos*, Madrid, Alianza Editorial, 4 vols., vol. 2, pp. 7-8.
- Corti, M. (1985), *Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*, Milano, Bompiani.
- Champigni, R. (1967), *Pour une esthétique de l'essai*, Paris, Minard.
- Damasio, A. (2006), *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, Barcelona, Crítica.
- Dante Alighieri (1982), *De vulgari eloquentia* [c. 1303], edición, traducción, introducción y notas de M. Rovira Soler y M. Gil Esteve, Madrid, Universidad Complutense.
- Dante Alighieri (1987), *La vita nuova* [1292-1293], ed. bilingüe italiano-español de R. Pinto, Barcelona, Bosch.
- Darío, R. (1994), *Azul* [1888]. *Cantos de vida y Esperanza* [1905], ed. de Á. Salvador, Madrid, Espasa-Calpe.
- Derrida, J. (1989), *Márgenes de la filosofía*, trad. de C. González Martín, Madrid, Cátedra.
- Dicionario da Lengua Portuguesa*, Dicionarios Editora, Porto, Porto Editora, 1990.

- Diccionario de la Lengua Española* (DRAE) (2001), <<http://lema.rae.es/drae/>> [consulta: 29/5/2014].
- Dictionnaire de la langue française* (Le Petit Robert), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1990.
- Dijk, T. A. van (1972), “Foundations for typologies of texts”, en *Semiotica*, VI, 4, 1972, pp. 301-316.
- Dijk, T. A. van (1987), “La pragmática de la comunicación literaria”, en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., pp. 171-194.
- Divers, J. (2002), *Possible Worlds*, London, Routledge.
- Dizionario della lingua italiana*, <<http://goo.gl/i5jhj>> [consulta: 29/5/2014].
- Doležel, L. (1979), “Extensional and Intensional Narrative Worlds”, en *Poetics*, 8, 1-2, pp. 193-211.
- Doležel, L. (1985), “La construction de mondes fictionnels à la Kafka”, en *Littérature*, 57, febrero, pp. 80-92.
- Doležel, L. (1986), “Semiotics of literary Communication”, en *Strumenti critici*, 1, pp. 5-48.
- Doležel, L. (1989), “Possible Worlds and Literary Fictions”, en S. Allén (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, cit., pp. 221-242.
- Doležel, L. (1998), *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, London, The Johns Hopkins University Press.
- Doležel, L. (2010), *Possible Worlds of Fiction and History. The Postmodern Stage*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Ducrot, O. y T. Todorov (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- Eco, U. (1978), “Possible Worlds and Text Pragmatics: ‘Un dramma bien parisien’”, en *Versus*, 19-20, pp. 5-72.
- Eco, U. (1963), *Obra abierta*, Barcelona, Seix-Barral.
- Eco, U. (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- Eco, U. (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- Escarpit, R. et al. (1970), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion.
- Estébanez Calderón, D. (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- Fish, S. E. (1976), “How to Do Things with Austin and Searle: Speech act Theory and Literary Criticism”, en *Modern Language Notes*, 91, pp. 983-1025.
- Florescu, V. (1973), *La retorica nel suo sviluppo storico*, Bologna, Il Mulino.

- Florescu, V (1982)., *La rhétorique et la néorhétorique. Genèse, évolution, perspectives*, Paris/Bucarest, Les Belles Lettres-Editura Academiei.
- Fontanier, P. (1968), *Les figures du discours [1821-1827]*, Paris, Flammarion.
- Foucault, M. (1968), “Qu’est-ce qu’un auteur”, en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, LXIV, juillet-septembre, pp. 73-104 (versión española: *Qué es un autor*, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1985).
- Friedman, N. (1967), “Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept”, en P. Stevick (ed.), *The theory of the novel*, cit., pp. 108-138.
- Fubini, M. (1966), “Genesi e storia dei generi letterari”, en M. Fubini, *Critica e poesia*, Roma, Bonacci, 3ª ed., pp. 121-212.
- Gabriel, G. (1975), *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog.
- Gadamer, H. G. (1977), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme.
- Garbancito (Anónimo) (2006), Barcelona, Sol-El País.
- García Berrio, A. (1973), *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.
- García Berrio, A. (1979), “Lingüística, literaridad/poeticidad. (Gramática, Pragmática, Texto)”, en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, pp. 125-168.
- García Berrio, A. (1984), “Retórica como ciencia de la expresividad. (Presupuestos para una retórica General)”, en *Estudios de Lingüística*, 2, pp. 7-59.
- García Berrio, A. (1988), *Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales*, Madrid, Taurus.
- García Berrio, A. (1992), “Problemática general de la teoría de los géneros”, en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, cit., pp. 9-83.
- García Berrio, A. (1994), *Teoría de la literatura. (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. revisada y ampliada.
- García Berrio, A. y M.ª T. Hernández (1988), *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis.
- García Berrio, A. y M.ª T. Hernández Fernández (2004), *Critica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- García Berrio, A. y J. Huerta Calvo (1992), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- García Domínguez, P. y A. Gómez Font (comps.) (1990), *El idioma español en las agencias de prensa*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

- Garrido Gallardo, M. Á. (1988), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco.
- Garrido Gallardo, M. Á. (2000), *Nueva introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, Síntesis.
- Garrido Gallarado, M. Á y L. Alburquerque García (coords.) (2008), *Actas del Congreso Internacional "El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario*, Madrid, CSIC.
- Genette, G. (1986), "Introduction à l'architexte", en AA.VV., *Théorie des genres*, Paris, Seuil, pp. 89-159.
- Genette, G. (1989), "Discurso del relato. Ensayo de método", en G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, pp. 75-327.
- Genette, G. (1990), "The Pragmatic Status of Narrative Fiction", en *Style*, 24, pp. 59-72.
- Genette, G. (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- Genette, G. (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- Genette, G. (2001), *Umbrales*, México D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI.
- Genette, G. (2006), *Metalepsis*, Barcelona, Reverso.
- Gianformaggio, L. (1981), "La nuova retorica di Perelman", en Mosconi, G. et. al., *Discorso et retorica*, cit., pp. 110-186.
- Gogol, N. (2002), *La nariz* [1836], en S. Pitol, *Los cuentos de una vida. Antología del cuento universal*, cit., pp. 43-69.
- Gómez, J. (1988), *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra.
- Gómez Martínez, J. L. (1981), *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Gómez Moriana, A. y K. R. Gürttler (eds.) (1980), *Le vraisemblable et la fiction*, Montreal, Université de Montreal.
- Góngora, L. de (1983), *Fábula de Polifemo y Galatea* [1612], ed. de A. A. Parker, Madrid, Cátedra.
- Greimas, A. J. y J. Courtés (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Guillén, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica.
- Gumbrecht, U. (ed.) (1971), *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya.
- Hamburger, K. (1977), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil.
- Harshaw, B. (1984), "Fictionality and Fields of Reference: Remarks on a Theoretical Framework", en *Poetics Today (The Construction of Reality in Fiction)*, 5. 2, pp. 227-251.

- Hegel, G. W. F. (1985), *La poesía*, en G.W. F. Hegel, *Estética*, Buenos Aires, Siglo XX, 8 vols., volumen 1.
- Hermenegildo, A. (1995), *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, bosos, simples y graciosos del teatro clásico española*, Barcelona, José J. De Olañeta, 2ª ed.
- Hernadi, P. (1972), *Beyond genre. New Directions in Literary Classifications*, Ithaca, Cornell University Press (vers. esp.: *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978).
- Hernández Guerrero, J. A. y M.ª C. García Tejera (1994), *Historia breve de la retórica*, Madrid, Síntesis.
- Hernández Guerrero, J. A. y García Tejera, M. C. (2004), *El arte de hablar. Manual de Retórica Práctica y de Oratoria Moderna*, Barcelona, Ariel.
- Hintikka, J. (1989), “Exploding Possible Worlds” en S. Allén (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, cit., pp. 52-73.
- Horacio (2003), *Epístola a los Pisones*, en Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, ed. bilingüe de A. González, cit., pp. 148-185.
- Huerta Calvo, J. (1992), “Resumen histórico de la teoría de los géneros”, en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, cit., pp. 85-140.
- Huerta Calvo, J. (1992a), “Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios”, en A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, cit., pp. 141-232.
- Iacoboni, M. (2010), *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros*, Madrid, Katz Editores.
- Iglesias Santos, M. (1994), “El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas”, en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, cit., pp. 327-348.
- Iglesias Santos, M. (ed.) (1999), *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco Libros.
- Ingarden, R. (1972), *Des literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer.
- Iser, W. (1972), *Der implizite Leser*, Munich, Fink.
- Iser, W. (1987), *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
- Jaeger, W. (1988), *Paideia*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., reimpr.
- Jakobson, R. (1975), “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”, en *Ensayos de lingüística general*, cit., pp. 67-77.
- Jakobson, R. (1975a), “Lingüística y Poética”, en R. Jakobson, *Ensayos de Lingüística general*, cit., pp. 347-395.

- Jakobson, R. (1975b), *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Seix Barral.
- Jauss, H. R. (1971), “La Historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, en U. Gumbrecht (ed.), *La actual ciencia literaria alemana*, cit., pp. 37-114.
- Jauss, H.R. (1978), *Pour une esthétiqué de la réception*, Paris, Gallimard.
- Jauss, H. R. (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- Jauss, H. R. (1989), *Question and answer. Forms of dialogic urdenstanding*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Jeannerod, M. (1994), “The representing brain: neural correlates of motor intention and imagery”, en *Behavioral Brain Sciences*, 17, pp. 187-245.
- Jeannerod, M. (2009), *Le cerveau volontaire*, Paris, Odile-Jaboc.
- Kibédi Varga, Á (2000), “Universalité el limites de la rhétorique”, en *Rhetorica*, 18. 1, winter, pp. 1-28.
- Kundera, M. (1990), *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 22^a ed.
- Lausberg, H. (1990), *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3 vols.
- La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* [1572] (1972), ed. de A. Blecua, Madrid, Castalia.
- Lázaro Carreter, F. (1990), “El idioma del periodismo, ¿lengua especial?”, en P. García Domínguez y A. Gómez Font, (comps.), *El idioma español en las agencias de prensa*, cit., pp. 25-44.
- Lázaro Carreter, F. (1980), “El mensaje literal”, en F. Lázaro Carreter, *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, pp. 149-171.
- Lejeune, P. (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lesage, A. R. (1973), *Gil Blas de Santillane* [1715-1735], Paris, Gallimard, vol. I (traducción española: A. R. Lesage, *Historia de Gil Blas de Santullano*, versión española del Padre Isla, tomo I, libros 1 al 6, Oviedo, Ayuntamiento de Oviedo-Pentalfa Ediciones, 1991).
- Levin, S. R. (1987), “Sobre qué tipo de habla es un poema”, en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., pp. 59-82.
- Lozano, J. (1987), *El discurso histórico*, Madrid, Alianza.
- Lukács, G. (1975), “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en G. Lukács, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, pp. 13-39.
- Machado, A. (1977), *Campos de Castilla* [1912], ed. de J. L. Cano, Madrid, Cátedra.
- Maître, D. (1983), *Literature and Possible Worlds*, Middlesex Polytechnic Press, Pembridge Press.

- Marqués de Santillana [I. López de Mendoza] (1984), “El Prohemio e Carta”, en F. López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, pp. 51-63.
- Martín Jiménez, A. (1993), *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Martín Jiménez, A. (1993a), *Mundos del texto y géneros literarios*, A Coruña, Universidad de A Coruña.
- Martín Jiménez, A. (1993b), “La representación de mundos en la novela y el cine. A propósito de *La inmortalidad*, de Milan Kundera”, en *Koinè*, 3, pp. 93-108, <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2084>> [consulta: 29/5/2014].
- Martín Jiménez, A. (1993c), “Géneros literarios y representación de mundos: Los heterónimos de Fernando Pessoa”, en *Diacrítica*, 8, pp. 29-45, <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2082>> [consulta: 29/5/2014].
- Martín Jiménez, A. (1993d), “Modos, géneros y componente temporal imaginario. Una propuesta de explicación”, en *Tropelias*, 4, pp. 139-150, <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2089>> [consulta: 29/5/2014].
- Martín Jiménez, A. (1997), *Retórica y Literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Martín Jiménez, A. (2002), “Prólogo” a M. de Cervantes, *Poesía*, cit, vol. I, pp. 7-22.
- Martín Jiménez, A. (2004), “Los géneros literarios y la teoría de la ficción: el mundo del autor y el mundo de los personajes”, en C. Mendes de Sousa e R. Patrício (eds.), *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, cit., vol. I, pp. 61-80, <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3203>> [consulta: 29/5/2014].
- Martín Jiménez, A. (2008), “Mundos posibles y creencias personales: *Las palabras en la arena*, de Antonio Buero Vallejo”, en I. Morales Sánchez y F. Coca Ramírez (eds.), *Estudios de Teoría Literaria como experiencia vital. Homenaje al Profesor José Antonio Hernández Guerrero*, cit., pp. 227-239, <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4170>> [consulta: 29/5/2014].
- Martín Jiménez, A. (2010), «*Guzmanes*» y «*Quijotes*»: dos casos similares de continuaciones apócrifas, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Martín Jiménez, A. (2014), “La retórica clásica y la neurociencia actual: las emociones y la persuasión”, en *Rétor*, 4. 1 (junio) pp. 56-83, <http://www.revistaretor.org/pdf/retor0401_jimenez.pdf> [consulta: 15/10/2014].

- Martín Jiménez, A. (2015), "A Theory of Impossible Worlds", en *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 2015, pp. 1-40, <<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/385/413>> [consulta 3/2/2015].
- Martín Vivaldi, G. (1973), *Géneros periodísticos*, Madrid, Paraninfo.
- Marichal, J. (1971), *La voluntad de estilo*, Madrid, Revista de Occidente.
- Martínez Bonati, F. (1983), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
- Martínez Bonati, F. (1992), *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Mayoral, J. A. (comp.) (1987), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros.
- Mayoral, J. A. (comp.) (1987a), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros.
- Mendes de Sousa, C. e R. Patrício (eds.), *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Universidade do Minho, 2004, 2 vols.
- Menéndez Pelayo, M. (1974), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C.
- Mignolo, W. D. (1984), "Emergencia, espacio, 'mundos posibles' (Las propuestas epistemológicas de Jorge Luis Borges)", en W. D. Mignolo, *Textos, modelos y metáforas*, Barcelona, Grijalbo, pp. 133-152.
- Mihăilescu, C. A. y W. Hamarneh (eds.) (1996), *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press.
- Montaigne, M. de (1965), *Essais [1580]*, Paris, Gallimard, vol. I (vers. española: M. de Montaigne, *Ensayos Completos*, trad. de A. Montojo, Introducción, notas y traducción de los sonetos de La Boétie de Á. Muño Robledano, Madrid, Cátedra, 2003).
- Morales Sánchez, I. y F. Coca Ramírez (eds.) (2008), *Estudios de Teoría Literaria como experiencia vital. Homenaje al Profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía.
- Mortara Garavelli, B. (1991), *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra.
- Mosconi, G. et al. (1981), *Discurso et retorica*, Turín, Loescher.
- Mukarovsky, J. (1977), "Lenguaje *standard* y lenguaje poético", en J. Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 316-317.
- Ohmann, R. (1987), "Los actos de habla y la definición de literatura", en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., pp. 11-34.
- Ohmann, R. (1987a), "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas", en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., pp. 35-57.

- Paczynska-Martín, B. M., *La ruptura de la lógica ficcional en obras dramáticas y filmicas*, Trabajo de Fin de Máster inédito, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 2012.
- Paraíso, I. (coord.) (1999), *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Pavel, T. G. (1976), *La syntaxe narrative des trégédies de Corneille*, Paris-Otawa, Klincksieck-Éditions de l'Université d'Otawa.
- Pavel, T. G. (1980), "Les mondes possibles et la logique du vraisemblable", en A. Gómez Moriana y K. R. Gürttler (eds.), *Le vraisemblable et la fiction*, cit., pp. 182-194.
- Pavel, T. G. (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- Pavel, T. G. (1989), "Fictional Worlds and the Economy of Imaginary", en S. Allén (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, cit., pp. 250-259.
- Paz Gago, J. M^a. (1999), *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Kasel, Universidad de Oviedo-Edition Reichenberger.
- Perelman, Ch. (1988), *La lógica jurídica y la nueva retórica*, Madrid, Civitas.
- Perelman, Ch. (1989), *Rhétoriques*, Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Perelman, Ch., y L. Olbrechts-Tyteca (1952), *Rhétorique et Philosophie. Pour une théorie de l'argumentation en Philosophie*, Paris, P.U.F.
- Perelman, C. y Olbrechts-Tyteca, L. (1994), *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*, Madrid, Gredos.
- Pérez Galdós, B. (2004), *El amigo Manso* [1882], Madrid, Alianza Editorial.
- Pérez López, J. L. (2002), "Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda", en *Criticón*, 86, pp. 41-71.
- Pérez Parejo, R. (2002), *Metapoesía y crítica del lenguaje. (De la generación de los 50 a los novísimos)*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- Pessoa, F. (1986), *Páginas sobre Literatura e Estética*, organização, introdução, notas e biobibliografia básica actualizada de A. Quadros, Mira-Sintra, Publicações Europa-América.
- Petőfi, J. S. (1979), "Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo", en J. S. Petőfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., pp. 147-189.
- Petőfi, J. S. (1979a), "La representación del texto y el léxico como red semántica", en J. S. Petőfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., pp. 216-242.

- Petöfi, J. S. y A. García Berrio (1979), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979.
- Pike, K. L. (1967), *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, Le Hague-Paris, Mouton, 2ª ed. revisada.
- Pirandello, L. (2000), *Seis personajes en busca de autor* [1921]. *Cada cual a su manera* [1924]. *Esta noche se improvisa* [1930], Madrid, Cátedra.
- Platón (1988), *Diálogos*, vol. IV: *República*, traducción de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- Poe, E. A. (1997), “El gato negro” [1845], en E. A. Poe, *Relatos*, ed. de F. Martín, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 99), pp. 327-339 (versión inglesa: “The Black Cat” [1845] “El gato negro”, en <<http://poestories.com/read/blackcat>> [consulta: 29/5/2014]).
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1988), *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- Prince, G. (1973), “Introduction à l'étude du narrataire”, en *Poétique*, 14, pp. 178-196.
- Propp, V. (1998), *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 6ª ed.
- Pujante Sánchez, J. D. (2003), *Manual de Retórica*, Madrid, Castalia.
- Quevedo, F. (1981), *Poesía original completa*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta.
- Racionero, Q. (1990), “Introducción” a Aristóteles, *Retórica*, cit., pp. 7-133.
- Rey Hazas, A. (2005), “Aleman, Mateo”, entrada de la *Gran Enciclopedia Cervantina*, dirigida por C. Alvar, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos-Castalia, vol. I, pp. 265-304.
- Ricoeur, P. (1987), *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad.
- Ricoeur, P. (1987a), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad.
- Rizzolatti, G. y C. Sinigaglia (2006), *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*, Barcelona, Paidós.
- Rodríguez Pequeño, J. (1990) “La ciencia-ficción: una definición semántico-extensional”, en *Diacritica*, 5, pp. 53-78.
- Rodríguez Pequeño, J. (1995), *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez Pequeño, J. (1997), “Mundos imposibles: ficciones posmodernas”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 22, pp. 179-187, <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136237>> [consulta: 29/5/2014].

- Rodríguez Pequeño, J. (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.
- Rodríguez Pequeño, M. (1991), *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Gijón, Júcar.
- Ronen, R. (1994), *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ronen, R. (1996), "Are Fictional Worlds Possible?", en C. A. Mihăilescu y W. Hamarneh (eds.), *Fiction Updated: Theories of Fictionality*, cit., pp. 21-29.
- Rosales, L. (1971), «*Rimas*» y «*La casa encendida*», Madrid, Doncel.
- Ryan, M.-L. (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press.
- Ryan, M.-L. (1992), "Possible Worlds in Recent Literary Theory", en *Style*, 26, 4, pp. 528-553.
- Ryan, M.-L. (1998), "The Text as World vs the Text as Game: Possible Worlds Semantics and Postmodern Theory", en *Journal of Literary Semantics*, 27, 3, pp. 137-163.
- Sbisà, M. (a cura di) (1978), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milán, Feltrinelli.
- Schaeffer, J.-M. (1988), "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, cit., pp. 155-179.
- Schaeffer, J.-M. (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Paris, Seuil.
- Schelling, F. W. J. (1946), *Filosofía del arte [1802-1803]*, Buenos Aires, Nova.
- Schlegel, W. (1865), *Cours de littérature dramatique (1809-11)*, ed. de Mme. Necker de Saussure, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven y Cie.
- Schmeling, M. (ed.) (1984), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona-Caracas, Alfa.
- Schmidt, S. J. (1987), "La comunicación literaria", en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., pp. 195-212).
- Schmidt, S. J. (1991), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*, Madrid, Taurus.
- Searle, J. R. (1975), "The logical Status of Fictional Discourse", en *New Literary History*, 6, pp. 319-332.
- Searle, J. R. (1977), "Per una tassonomia degli atti illocutori", en M. Sbisà (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, cit., pp. 176-180.
- Searle, J. R. (1979), *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Searle, J. R. (1980), *Actos de habla. Ensayos de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra.
- Searle, J. R., F. Kiefer y M. Bierwisch (eds.) (1980), *Speech Act Theory and Pragmatics*, Dordrecht: Holland, D. Reidel Publishing Company.
- Semino, E. (1996), "Possible Worlds in Poetry", en *Journal of Literary Semantics*, 25. 3, pp. 189-225.
- Senabre Sampere, R. (1964), *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Šklovskij, V. (1970), "El arte como artificio", en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, cit., pp. 55-70.
- Soria, A. (1978), "El biografismo y la biografía: aspectos y perspectivas", en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1, pp. 173-188.
- Souriau, É. (1947), "Analyse existentielle de l'oeuvre d'art", en É. Souriau, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, pp. 46-50.
- Spadaccini, N. y J. Talens (eds.) (1988), *Autobiography in Early Modern Spain*, Minneapolis, Prisma Institute.
- Spang, K. (1991), *Teoría del drama*, Pamplona, Eunsa.
- Spang, K. (2000), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- Staiger, É. (1966), *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp.
- Starobinski, J. (1970), "Le style de l'autobiographie", en *Poétique*, 3, pp. 257-265.
- Stevick, P. (ed.) (1967), *The theory of the novel*, Nueva York, The Free Press.
- Todorov, T. (ed.) (1970), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos.
- Todorov, T. (1972), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, T. (1972a), "Genres littéraires", en O. Ducrot y T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, cit., pp. 193-196.
- Unamuno, M. de (1987), *Niebla* [1914], ed. de M. J. Valdés, Madrid, Cátedra.
- Vaina, L. (1977), "Introduction: Les «mondes possibles» du texte", en *Versus*, 17, pp. 3-11.
- Vajda, G. M. y J. Riesz (eds.) (1986), *The Future of Literary Scholarship*, Frankfurt, Peter Lang.
- Vālmīki (2010), *Rāmāyaṇa*, trad. de R. Frías, Girona, Atalanta.
- Vance, E. (1973), "Le moi comme langage: Saint Augustin et l'autobiographie", en *Poétique*, 14, pp. 163-177.

- Vega, G. de la (1979), *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, Madrid, Castalia.
- Vera Moreno, E. E. (2012), *Narraciones previsoras: cuentos que incorporan y ficcionalizan el momento de su propia lectura*, Trabajo de Fin de Máster inédito dirigido por Mercedes Rodríguez Pequeño, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid.
- Viëtor, K. (1952), “Die Geschichete literarischer Gattungen”, en *Geist und Form*, Bern, Francke (traducido al francés en *Poétique*, 32, 1977, pp. 490-506).
- Villanueva, D. (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar.
- Villanueva, D. (coord.) (1994), *Curso de teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus.
- Villanueva, D. (comp.) (1994a), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- Weinrich, H. (1974), *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos.
- Wellek, R. (1962), *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El Romanticismo*, Madrid, Gredos.
- Wellek, R. (1973), “Literature and its cognates”, en Ph. P. Wiener (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*, cit., vol. III, p. 81.
- Wellek, R. (1979), “La literatura y las demás artes”, en R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, cit., pp. 149-161.
- Wellek, R. y A. Warren (1979), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 4ª ed.
- Whitman, W. (1987), *The Complete Poems*, Harmondsworth, Penguin Books.
- Whitman, W. (1990), *Canto a mí mismo [1855]*, Madrid, PPP.
- Wiener, Ph. P. (ed.) (1973), *Dictionary of the History of Ideas*, Nueva York, Scribner's Son.
- Zahavi, D. (2001), “Beyond empathy: Phemonmenological approaches to intersubjectivity” en *Journal of Consciousness Studies*, 8, pp. 151-167.

