

Largo mundo alumiado

Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva

Centro de Estudos Humanísticos
Universidade do Minho



Viljo Kauniskylä

Largo mundo alumniado

Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva

organização de

CARLOS MENDES DE SOUSA

e

RITA PATRÍCIO

I

VOLUME



CENTRO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS
UNIVERSIDADE DO MINHO

BRAGA • 2004

Los géneros literarios y la teoría de la ficción: *el mundo del autor* y *el mundo de los personajes*

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
(Universidad de Valladolid)

En este entrañable homenaje al Profesor Vitor Manuel de Aguiar e Silva *, me es grato presentar un estudio conjunto de la teoría de los géneros literarios y de la teoría de la ficción literaria. Para ello, parto del supuesto de que para proponer una teoría de la ficcionalidad es preciso tener en cuenta previamente los distintos tipos de géneros literarios, de cara a examinar posteriormente sus características particulares y cuáles de ellos pueden ser considerados ficcionales. Así pues, me propongo, en primer lugar, establecer una clasificación de los denominados «modos» o géneros naturales, y, en segundo lugar, examinar la relación de cada uno de esos géneros con la ficcionalidad literaria.

La teoría contemporánea sobre los géneros literarios ha establecido una clara distinción entre los géneros teóricos o naturales y los géneros históricos (Todorov, 1972: 22-23; Guillén, 1985: 163; Genette, 1986; García Berrio y Huerta Calvo, 1989; Aguiar e Silva, 1990: 339-401). Como es bien sabido, la primera tentativa de realizar una clasificación de los géneros naturales aparece en el libro III de la *República* de Platón, el cual se basa en los modos de enunciación para establecer un sistema genérico que contempla tres posibilidades: o habla el autor, o hablan los personajes, o hablan el autor y los personajes (Platón, 1988: 160-163). La ventaja de esta clasificación reside en su evidente carácter ahistórico y totalizador, por cuanto no solo es capaz de dar cuenta de las formas literarias de la época de Platón, sino de cualquier

* Me gustaría manifestar en este momento toda mi gratitud, mi admiración y mi afecto al profesor Aguiar e Silva, no solo por todo lo que de él aprendí desde que realicé bajo su dirección mis estudios de postgraduación en la Universidade do Minho durante el curso académico 1989-1990, sino también y muy especialmente por su cordialidad y generosidad inolvidables.

forma de expresión literaria hoy en día existente o imaginable. Sus limitaciones, empero, son también evidentes, pues determinar la responsabilidad de la enunciación no es suficiente para explicar completamente la naturaleza de las obras literarias, ya que un mismo modo de enunciación puede ser utilizado por obras que en otros aspectos son muy diferentes. Consciente de las ventajas e inconvenientes de una clasificación como la de Platón, Hegel (1986) quiso establecer un sistema genérico que mantuviera su carácter totalizador y se basara a la vez en criterios de contenido más reveladores, estableciendo un sistema tripartito basado en la confrontación entre una tesis caracterizada por la objetividad (épica), una antítesis de naturaleza subjetiva (lírica) y una síntesis a la vez objetiva y subjetiva (drama). Sin embargo, la clasificación de Hegel resulta inadecuada para explicar todas las formas de expresión literaria, pues no es capaz de dar cuenta satisfactoriamente ni de formas literarias hoy más consolidadas (como los llamados géneros ensayístico-argumentativos) ni de la verdadera naturaleza de otras formas literarias complejas.

A mi modo de ver, es posible establecer una clasificación de las formas naturales o transtemporales que mantenga el carácter totalizador de la clasificación platónica y que, superando los inconvenientes de la de Hegel, dé cuenta a la vez de todas las formas de expresión literaria existentes o imaginables. Para ello, basta con sustituir los criterios enunciativos de la clasificación de Platón por otro tipo de criterios de contenido basados en la identidad y la alteridad, estableciendo una clasificación que contemple no *quién habla* en las obras literarias, sino *de quién* se habla en las mismas. Al sustituir el *habla* del autor o de los personajes por la *representación* del autor o de los personajes, nos encontramos con dos categorías básicas y una tercera resultante de la mezcla de las mismas: o se habla del autor, o se habla de los personajes, o se habla a la vez del autor y de los personajes¹. Si nos servimos de la terminología suministrada por la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1986, 1992), podemos considerar que existen tres categorías naturales básicas: el desarrollo del *mundo del autor*, el desarrollo del *mundo de los personajes*, o el desarrollo conjunto del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*. La totalidad de las posibilidades de expresión literaria pasan por la representación de alguna de esas tres categorías transtemporales y ahistóricas, que se relacionan con la expresión de la propia identidad del autor o con la representación de universos poblados por personajes autónomos.

En el intento de establecer una clasificación de las formas genéricas naturales, resulta aclaratorio considerar la existencia de un texto literario general o *émico* (Pike, 1967: 37-38), de índole potencial, capaz de incluir las

¹ De hecho, si el mismo Platón no llegó a contemplar una posibilidad semejante fue probablemente debido al carácter abiertamente público, resaltado por Werner Jaeger (1978) o Mijail Bajtin (1989), de la sociedad griega de su tiempo, en la que no existía aún una conciencia afianzada de la propia intimidad, y en la que la producción literaria tenía también un carácter eminentemente exterior y ajeno en gran medida a la representación de la identidad del autor.

categorías propuestas y, en consecuencia, todas las posibilidades de expresión literaria. Así, dicho modelo contemplaría las categorías extratextuales del *autor* y del *receptor* empíricos o reales, e incluiría las categorías intratextuales del *mundo del autor*, del *mundo de los personajes* y de la representación conjunta de ambos tipos de mundos, organizándose como un sistema natural y limitado capaz de abarcar todos los textos *éticos* o particulares creados o imaginables.

Para dar cuenta de las formas genéricas denominadas mixtas o híbridas (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 147-150), como las baladas, las églogas o los diálogos, las cuales participan de distintas categorías genéricas, es imprescindible considerar la posibilidad de incluir un nuevo texto en el interior del *mundo de los personajes*. Las dificultades de clasificación de esas formas quedan resueltas al considerar que, de igual manera que el autor empírico desarrolla el texto primigenio, un personaje ficcional puede producir un nuevo texto inserto en el interior del texto originario. Así, las formas denominadas mixtas se explicarían por la creación inicial de un personaje ficcional que crea después un nuevo texto.

En otro lugar he propuesto, razonándolo por extenso, un modelo del texto literario *émico* que recoge las categorías genéricas mencionadas (Martín Jiménez, 1993b), el cual me propongo simplificar en algunos aspectos y completar en otros mediante la inclusión de nuevos elementos, con la finalidad de representar un modelo textual que permita dar cuenta de las categorías genéricas y de las instancias implicadas en la comunicación literaria.

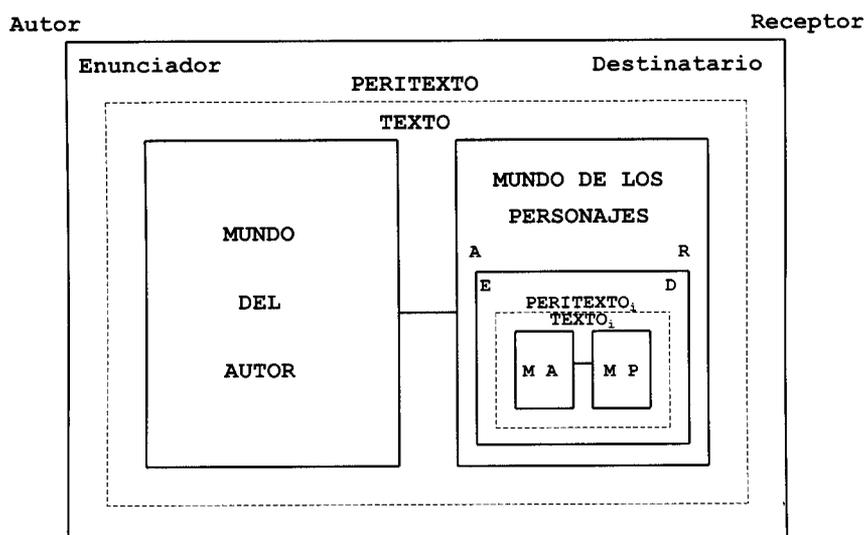
El conjunto de las categorías hasta ahora propuestas (*mundo del autor* y *mundo de los personajes*) constituyen el *enunciado* del texto. Dicho enunciado puede ser emitido por un *enunciador* intratextual que puede dirigirse a un *destinatario* intratextual, instancias reclamadas por la crítica contemporánea (Benveniste, 1966; Greimas y Courtés, 1979, Genette, 1989) que incluyo en el modelo propuesto del texto literario *émico*². El grado de identidad existente en los distintos tipos de obras entre el *autor* extratextual y el *enunciador* intratextual será analizado en la segunda parte de este trabajo³. Además, creo imprescindible representar en el modelo la categoría del *peritexto*, propuesta por Gérard Genette para denominar al conjunto de elementos que rodean el texto y figuran en el mismo volumen, como el título,

² No es necesario incluir en un modelo textual de los géneros las categorías del «autor implícito» (Booth, 1961) ni del «lector implícito» (Iser, 1972), puesto que, a pesar de que resultan importantes para explicar respectivamente la imagen del autor y del lector que se proyecta en los textos, no poseen una relevancia genérica equivalente a la del resto de las instancias contempladas.

³ A propósito de las instancias relacionadas con la emisión de los distintos tipos de textos literarios, Aguiar e Silva contempla la categoría extratextual del *autor empírico*, que «possui existência como ser biológico e jurídico-social», y la categoría intratextual del *autor textual*, «entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto» (1990: 227). Dichas categorías equivaldrían respectivamente a las del *autor* y el *enunciador* del modelo propuesto, aunque será preciso realizar algunas matizaciones sobre la naturaleza ficcional del enunciador.

el prefacio, los títulos de los capítulos o las notas, y que, junto al *epitexto* o conjunto de mensajes relacionados con la obra que se sitúan en un emplazamiento exterior al libro (entrevistas, correspondencia, diarios íntimos...) constituyen el *paratexto* (Genette, 1987: 10-11).

El modelo de texto literario *émico* propuesto adquiere así la configuración que se observa en el gráfico.



Las categorías del *enunciador* y del *destinatario* intratextuales afectan tanto al *peritexto* como al *texto*, ya que el enunciador intratextual puede ser responsable de la enunciación del propio texto y de otros elementos peritextuales, como el prólogo o las notas, y el destinatario puede figurar en el propio texto o en el peritexto⁴. Es de advertir que dichas categorías pueden ser plurales (por ejemplo, puede haber varios enunciadores de prólogos diversos), o estar ausentes o disminuidas en determinadas obras (así, puede no existir destinatario intratextual, o el enunciador puede cumplir un escaso

⁴ En efecto, puede haber destinatarios *extratextuales* que aparezcan en el peritexto, como el lector al que el enunciador se dirige en el prólogo, o la persona o entidad a la que se dedica la obra mediante la dedicatoria, y destinatarios *intratextuales* que formen parte del propio texto, ya sea como una persona empíricamente existente a la que se dirigen comentarios, elogios o diatribas, o un ser imaginario: un «tú» o un «vosotros» desconocidos por el autor, el desdoblamiento del propio «yo», el lector al que se alude en el propio texto, o un ente que solo posee una capacidad de interpretación semiótica atribuida simbólica o antropomórficamente, como la amada muerta, la luna, la soledad, el Amor, la Fortuna... (Aguilar e Silva, 1990: 304-313). En conformidad con Aguiar e Silva (1990: 698-699), preferimos limitar la categoría del «narratario» propuesta por Prince (1973) a los casos en los que un personaje ficcional se dirige a otro personaje que figura como narratario o destinatario del discurso del primero en el interior del *mundo de los personajes*.

o nulo papel en el *texto* de las obras dramáticas sin acotaciones) ⁵. El *peritexto* y el *texto* figuran separados por una línea discontinua que permite reflejar la relación del enunciador y del destinatario con ambos ámbitos.

Dentro del texto propiamente dicho, el enunciado está formado por el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, categorías que aparecen unidas por una línea horizontal que representa la eventualidad de una aparición conjunta de las mismas. Y en el interior del *mundo de los personajes* aparece reflejada la posibilidad de que los personajes creen nuevos textos en el texto original mediante el esquema textual inserto en el mismo. Hay que precisar que el texto incluido en el mundo de los personajes posee las mismas características que el texto original, y, como él, contempla las categorías extratextuales del *autor* (A) y el *receptor* (R) y las intratextuales del *enunciador* (E) y el *destinatario* (D), el *peritexto* y el *texto* insertos (PERITEXTO_i y TEXTO_i), el *mundo del autor* (MA) y el *mundo de los personajes* (MP).

Los distintos géneros literarios habitualmente considerados pueden enmarcarse en alguna de esas categorías, pero conviene señalar que las denominaciones de dichos géneros no definen completamente su naturaleza. Por ello, es preferible relacionar dichas denominaciones con las categorías propuestas, de cara a explicar en mayor medida la naturaleza real de los textos a los que se refieren. Como veremos, los términos *lírica*, *drama* o *narración* se suelen utilizar para denominar diversos tipos de textos que, contemplados desde el punto de vista de las categorías propuestas, muestran diferencias sustanciales, por lo que dichas categorías resultan necesarias para explicar la verdadera naturaleza de los distintos tipos de obras literarias.

En este sentido, cabe decir que el *mundo del autor* se extiende desde el polo racional-argumentativo, característico de las obras ensayístico-argumentativas y de la generalidad de las formas que podríamos denominar *temáticas* (Hernadi, 1978: 122-129), hasta el polo perceptivo-emotivo, propio de las manifestaciones poéticas de carácter más o menos intimista (desde la poesía laudatoria o satírica, hasta la lírica más emotiva o sentimental). Mientras que las formas líricas se sirven de los objetos para expresar a su través la subjetividad del autor, las formas temático-ensayísticas manifiestan la visión del autor sobre los objetos mismos, de manera que ambos tipos de expresión son constituyentes del *mundo del autor* ⁶.

De igual modo, en el *mundo de los personajes* pueden incluirse los textos narrativos y los textos dramáticos. La diferencia esencial entre ambos tipos

⁵ La categoría del enunciador se relaciona con el sistema de los modos de enunciación platónico, de manera que el «habla del autor» de Platón se asimila a la del enunciador, el «habla de los personajes» a la ausencia de enunciador, y el «habla del autor y de los personajes» a la modalidad en la que se desarrolla tanto el habla del enunciador como la de los personajes ficticios que se incluyen en el *mundo de los personajes*.

⁶ A este respecto, en el prólogo de los *Essais* (1589) de Michael Montaigne, obra que introdujo el género ensayístico, se lee lo siguiente: «Píntome a mí mismo con mis defectos crudamente y mi forma de ser innata [...]. Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro» (Montaigne, 1985: 35). El ensayo, por lo tanto, surge desde sus orígenes como una clara representación del *mundo del autor*.

obedece a que en los primeros cobra gran importancia la instancia del *enunciador* (que en este caso podemos denominar *narrador*), mientras que en los segundos, debido a que los personajes se encargan de emitir los enunciados, el *enunciador* cumple un papel mucho menor, limitándose a exponer, eventualmente, los elementos peritextuales y las acotaciones. Asimismo, en el *mundo de los personajes* cabe cualquier tipo de forma real o imaginable no específicamente dramática ni narrativa, como es el caso de todos aquellos textos en los que figuran personajes sin que tenga lugar un desarrollo argumental similar al de la novela o el drama.

Existe también la posibilidad de representar conjuntamente el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, y eso es lo que ocurre, por ejemplo, en determinadas obras consideradas narrativas en las que no solo se desarrolla el universo de los personajes, sino que presentan además un notable desarrollo del *mundo del autor* a través de los frecuentes comentarios del narrador. Este hecho debe prevenirnos sobre la tentación de identificar la narración con el *mundo de los personajes*, pues muchas de las denominadas obras narrativas desarrollan también notablemente el *mundo del autor*, generalmente en su vertiente temático-argumentativa, como ocurre en las obras de Milan Kundera, en las que no solo se narra la historia de los personajes, sino que aparecen además amplias disertaciones del enunciador de índole ensayística (Martín Jiménez, 1993c). Igualmente, cabe la posibilidad de que determinadas obras dramáticas desarrollen excepcionalmente el *mundo del autor* a través de las acotaciones del enunciador (aunque dicha posibilidad solo atañe al texto escrito, y se pierde en el representado, lo que sin duda ha determinado su escaso desarrollo). Y existen determinados textos literarios, como los que Mario Benedetti denomina «entreveros», constituidos por diversos fragmentos de variada naturaleza⁷, que son muy difíciles de definir desde la perspectiva de las clasificaciones tradicionales, pero que resultan fácilmente explicables al distribuir sus diversos fragmentos en las categorías del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes* y al considerar que el texto, contemplado en su globalidad, desarrolla conjuntamente ambas categorías.

Por último, las formas denominadas mixtas se explican a través del texto inserto en el *mundo de los personajes*⁸. Así, el carácter dramático-lírico de las baladas obedece a la creación inicial de un personaje ficcional que crea después un nuevo texto en el que desarrolla el *mundo del autor* en su vertiente lírico-emotiva. Algo similar ocurre en las églogas (si bien en este caso se crean varios personajes que construyen varios textos) o en otras

⁷ En el «Envío» o prólogo de su obra *Despistes y franquezas*, Mario Benedetti escribe lo siguiente: «Este libro [...], es algo así como un entrevero: cuentos realistas, viñetas de humor, enigmas policíacos, relatos fantásticos, fragmentos autobiográficos, poemas, parodias, graffiti» (Benedetti, 1990: 13).

⁸ Aunque en el modelo solo se dibuja un texto inserto en el texto principal, conviene precisar que cabe la posibilidad de injerir nuevos textos en los textos insertos, hasta donde permitan los límites de la inteligibilidad.

formas de poesía lírica enunciada por personajes ficticiales, como en las cantigas gallego-portuguesas, caracterizadas por la creación de un personaje ficcional femenino que enuncia un nuevo texto en el que desarrolla igualmente el *mundo del autor* en su vertiente emocional. Y es también el caso de los «heterónimos» de Fernando Pessoa (Martín Jiménez, 1993d), los cuales, como queda bien patente en la correspondencia personal de Pessoa (es decir, en el *epitexto*), en la que se les otorga rasgos biográficos caracterizadores, son personajes ficticiales que crean nuevos textos en los que se desarrolla el mundo del autor en su faceta lírico-intimista, si bien se diferencian de los protagonistas de las baladas, las églogas o las cantigas en que no solo aparecen en el texto, sino que saltan a la portada del volumen, situándose en el *peritexto*⁹. El carácter dramático-ensayístico de formas como los diálogos obedece a un mecanismo similar, aunque los personajes crean un nuevo texto en el que se desarrolla el *mundo del autor* en su vertiente temático-argumentativa¹⁰. Y otra forma asociada sin más distinguos a la narración, como es la denominada novela en primera persona, expuesta 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*. 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* originario a través de los comentarios 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 didascalias emitidas por el enunciator¹¹.

A este respecto, es necesario determinar la naturaleza del *mundo del autor* y del *mundo de los personajes*, para lo que puede resultar de utilidad la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1986, 1992; Rodríguez Pequeño, 1990, 1995). En conformidad con dicha teoría, existen tres tipos de modelos de mundo por los que se rigen todas las obras narrativas. 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; el *tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil*, al que corresponden los

⁹ Así, en la portada de una de las ediciones portuguesas de la poesía de Álvaro de Campos (1986), uno de los «heterónimos» (que no «pseudónimo») de Pessoa, no aparece el nombre de su verdadero autor, sino que puede leerse lo siguiente: *Poesías de Álvaro de Campos*.

¹⁰ La diferencia entre los dramas y formas como los diálogos 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 – es decir, «hacen cosas con palabras» (Austin, 1971) –, mientras que el esfuerzo racional de los diálogos puede considerarse con toda propiedad como la creación voluntaria de un nuevo texto argumentativo.

¹¹ El narrador homodiegético puede desarrollar también su propio *mundo del autor* en el texto inserto con los comentarios efectuados en el momento de narrar, pero dicho mundo es ajeno al autor empírico.

modelos de mundo cuyas reglas, sin ser las del mundo real objetivo, están construidas de acuerdo con éstas; y el *tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil*, al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas implican una trasgresión de las normas del mundo real objetivo. Debido a que en las obras literarias pueden aparecer elementos de varios tipos de modelo de mundo, Albaladejo establece una *ley de máximos semánticos*, según la cual el modelo de mundo del 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).

No obstante, la teoría de los mundos posibles realiza a este respecto una precisión que resulta de gran interés, al considerar que el mundo general de la obra está compuesto por tantos mundos como personajes formen parte de ella, y que cada uno de esos mundos es susceptible, a su vez, de ser dividido en un *submundo real efectivo* y una serie de *submundos imaginarios*. En el primero se sitúan los sucesos efectivamente sucedidos a los personajes, por lo que sustenta el carácter temporal de la trama argumental, mientras que los segundos dan cuenta de las diferentes actitudes de experiencia de los personajes (conocimiento, fingimiento, deseo, temor, etc.), y colaboran a establecer el desarrollo de la trama al interactuar con el submundo real efectivo. Los submundos imaginarios reflejan los procesos mentales de los personajes, explicables a través de una serie de submundos como el submundo conocido, el submundo fingido, el submundo deseado, el submundo temido, etc. Teniendo en cuenta esta distinción, cabe matizar que la ley de máximos semánticos antes enunciada solo atañe a los submundos reales efectivos de los personajes. Así, aunque un personaje de una novela realista finja, imagine o sueñe algo inverosímil, la obra seguirá siendo del tipo II, pues esa actitud de experiencia del personaje no corresponde a su submundo real efectivo, sino a sus submundos imaginarios (Albaladejo, 1986: 69-74).

La clasificación de los tres tipos de modelo de mundo propuesta para las obras narrativas puede extenderse sin dificultad a la categoría del *mundo de los personajes*, de tal forma que dicha categoría incluye esas tres posibilidades. En este sentido, puede afirmarse que una autobiografía literaria desarrolla fundamentalmente el *mundo de los personajes* siguiendo un modelo de mundo del tipo I, y que una obra dramática realista desarrolla el *mundo de los personajes* en conformidad con un modelo de mundo del tipo II. Y retomando el caso de los relatos ficcionales con narrador homodieético, podemos ahora precisar que consisten en la creación inicial de un personaje ficcional de acuerdo con un modelo de mundo del tipo II o del tipo III, el cual construye después un nuevo texto en el que desarrolla fundamentalmente el *mundo de los personajes* según un modelo de mundo del tipo I, es decir, como si realmente estuviera narrando su autobiografía, de manera que el carácter ficcional de la obra proviene de la propia naturaleza ficticia del personaje.

En el *mundo de los personajes* caben tanto los submundos reales efectivos como los submundos imaginarios que interactúan con ellos. Y aunque la teoría de los mundos posibles ha sido desarrollada para explicar los textos narrativos (es decir, el tipo de texto que desarrolla fundamentalmente el *mundo de los personajes*), podríamos trasladar sus principios al *mundo del autor*. Y a este respecto, es de advertir que el *mundo del autor* está compuesto por *submundos imaginarios*. En efecto, el *mundo del autor* no necesita una estructura temporal en la que sustentarse, ni ha de desarrollar por ello el submundo real efectivo, que, como se ha dicho, recoge los sucesos acaecidos en el tiempo, y constituye el soporte temporal de la trama argumental de relatos o dramas. Cuando en un poema o en un ensayo aparecen elementos de la vida real, suele ser como pretexto para desarrollar a su través la subjetividad del autor (Aguiar e Silva, 1990: 582-587) o su pensamiento con respecto a los mismos.

Por lo tanto, una diferencia esencial entre el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes* es que el primero desarrolla los submundos imaginarios, mientras que el segundo despliega tanto el submundo real efectivo como los submundos imaginarios. En consecuencia, si un texto que aparentemente mostrara una naturaleza predominantemente lírica o ensayística tuviera una presencia abundante de elementos del submundo real efectivo, habríamos de considerar que desarrolla conjuntamente el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, el cual se establecería en conformidad con un modelo de mundo del tipo I¹². Un texto de ese tipo probablemente se entendería como *lírico* según las clasificaciones tradicionales, pero para explicar su verdadera naturaleza habría que considerar que desarrolla conjuntamente el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*, lo que le distinguiría de otro tipo de textos también considerados líricos que solo desarrollan el *mundo del autor*.

Una vez explicadas las características del modelo textual propuesto (el cual sólo recoge categorías naturales, por lo que debe ser completado, para establecer una teoría global de los géneros literarios, con la consideración de las convenciones literarias que en cada momento determinan la naturaleza

¹² Arturo Casas, basándose en el carácter ficticio que atribuye al enunciador lírico, sostiene que los textos líricos se rigen por un modelo de mundo ficcional del tipo II o del tipo III (Casas, 1994), sin advertir que el modelo de mundo no viene determinado por el enunciador, si no por la naturaleza de los submundos reales efectivos de los personajes, ausentes en muchos textos líricos. Lo cierto es que en ocasiones los textos líricos incorporan el suceso de la vida real desencadenante del proceso creador del autor, en cuyo caso se regirían por un modelo de mundo del tipo I. Y si no presentan elementos del submundo real efectivo, y teniendo en cuenta la relación de identidad del *mundo del autor* que despliegan con el autor empírico, que se sitúa en el mundo real, habría que considerar igualmente que se rigen *indirectamente* por el tipo I de lo verdadero, y no por los tipos II o III, limitados a los casos expuestos de creación de personajes ficcionales que crean un nuevo texto en el interior del *mundo de los personajes* del texto originario.

de los géneros históricos), estamos en disposición de realizar algunas consideraciones sobre la teoría de la ficción. En la teoría literaria contemporánea se ha intentado explicar la ficcionalidad desde planteamientos pragmáticos basados en el tipo de acto de habla que realiza el autor, considerando que sus enunciados literarios son fingidos (Searle, 1975; Ohmann, 1987a, 1987b; Levin, 1987), o sustentándola en una serie de convenciones específicas propias del sistema social de la literatura (Schmidt, 1990). Dichas aproximaciones no siempre establecen distinciones nítidas entre las diversas formas de expresión literaria. Otros acercamientos se centran en la propia naturaleza textual de las obras para precisar cuáles de ellas pueden ser consideradas literarias y cuáles no. En este sentido, cabe destacar la distinción establecida entre *ficción* y *dicción* por Gérard Genette, quien engloba bajo el membrete de *ficción* la narración y el drama e incluye en el de *dicción* la lírica y la «prosa no ficcional» (denominación con la que se refiere a los diversos géneros temático-ensayísticos). Tres de esos géneros, la narración, el drama y la lírica, poseen un régimen constitutivo de literariedad, es decir, son admitidos sin vacilación como literarios, mientras que la «prosa no ficcional» permanece en un régimen condicional de literariedad, de manera que las obras de este grupo unas veces son consideradas literarias y otras no (Genette, 1993: 11-34). Así, Genette, reserva el término *ficción* para los textos narrativos y dramáticos, y no considera ficcionales los textos líricos o ensayísticos. Al desarrollar sus planteamientos, Genette expone con claridad las dos posturas mediante las que se ha intentado definir la literariedad: una *temática* basada en la ficción (establecida desde la *Poética* aristotélica), y otra *formal* basada en la puesta en evidencia de las características particulares del lenguaje literario, y especialmente del lenguaje de los textos líricos (cuyo ejemplo paradigmático sería la «función poética» de Jakobson). Así, mientras que la literariedad de los textos narrativos y dramáticos se ha tratado de explicar a través de su carácter ficcional, la literariedad de los textos líricos o argumentativos se ha querido justificar atendiendo a sus características formales. De ahí que unos textos literarios puedan definirse por la *ficción* que despliegan, y otros por su forma especial de *dicción*.

Esa forma de distinguir los tipos de textos, basada en criterios heterogéneos, presenta un claro inconveniente, ya que el criterio *formal* de la literariedad es común en mayor o menor medida a todos los tipos de textos, por lo que dicho criterio no posee suficiente especificidad para establecer distinciones genéricas. Pero sobre todo, presenta la desventaja de hurtar a los textos líricos y ensayísticos su criterio temático de definición: el de desarrollar fundamentalmente el *mundo del autor*.

En efecto, la literariedad de los textos líricos y ensayísticos puede ser definida por un criterio *temático* tan relevante como la de los narrativos y dramáticos: si éstos desarrollan el *mundo de los personajes*, y son por ello ficcionales, los primeros despliegan el *mundo del autor*, y por eso no son ficcionales. Desde este punto de vista, solo la creación de personajes ficticios determinaría y garantizaría la ficcionalidad.

Esta posición contravendría un planteamiento que se ha venido afianzando en las últimas décadas, según el cual la ficcionalidad de los textos literarios no reside en el carácter ficcional del enunciado, sino en la naturaleza ficcional del propio enunciador (Pozuelo Yvancos, 1993), el cual, debido precisamente a ese carácter ficcional, en ningún caso podría ser identificado con el autor real. La reflexión más coherente en este sentido ha sido realizada por Francisco Martínez Bonati (1983, 1992), quien en su trabajo *La estructura de la obra literaria* analiza los textos narrativos bajo el supuesto de que sus conclusiones serían extensibles a todos los tipos de textos. Para Martínez Bonati, los hechos expuestos en la obra narrativa no constituyen una «mentira», ni puede pensarse, como sostendría Searle (1975), que el autor finja al escribir la obra, por lo que se pregunta qué tipo de verdad se refleja en los textos literarios. Para ello, parte de la distinción entre las frases no miméticas del narrador (constituídas por sus juicios, opiniones...), las frases miméticas del narrador (que describen la historia de los personajes) y las propias frases de los personajes, y llega a la conclusión de que las frases miméticas del narrador son estrictamente verdaderas, de manera que si un personaje afirma algo distinto a lo que sostiene el narrador, las afirmaciones de éste tienen siempre preeminencia. La comprensión de la obra exige que el lector otorgue veracidad a las frases miméticas que expone el narrador, pero no así las consideraciones realizadas en sus frases no miméticas, que ponen de manifiesto la personalidad del narrador y pueden ser compartidas o no por el lector (1983: 66-68). Por lo demás, las frases no miméticas del narrador y las frases de los personajes son percibidas como lenguaje, mientras que no ocurre lo mismo con las frases miméticas del narrador, que se *enajenan* en mundo y presentan directamente la historia de los personajes. Además, Bonati establece una distinción entre las *frases reales auténticas*, propias de la vida real y producidas en una situación comunicativa concreta, y las *frases imaginarias*, que son las que aparecen en las obras narrativas y carecen de contexto y situación: son pseudofrases que, siendo irreales, quieren representar frases reales. Pues bien, estas frases imaginarias no son frases del autor, sino del enunciador intratextual, es decir, del narrador, que es una categoría ficcional. Las frases imaginarias son por ello verdaderas para el narrador, que nos invita a creer en su veracidad. La ficcionalidad del texto narrativo, en consecuencia, no dependería del carácter ficcional de los enunciados, sino de la propia naturaleza ficcional de su enunciador.

Aunque Bonati centra sus análisis en los textos narrativos, extiende sus conclusiones a cualquier tipo de texto (y, a mi modo de ver, sin ofrecer una justificación suficientemente convincente para hacerlo), considerando que los versos líricos no son frases que dice el autor, sino el hablante o enunciador inmanente del texto, que es una entidad imaginaria (1983: 134). Bonati reconoce que la imagen del enunciador ficticio del texto lírico puede adecuarse a la imagen del propio autor, pero insiste en que se trata solo de una posibilidad entre otras, puesto que puede darse también el caso de que el poeta finja y tal adecuación no exista. No obstante, y aunque Bonati afirma que «la naturaleza del poema no excluye ni que el hablante ficticio

sea réplica fiel del autor, ni que sea totalmente diferente» (1983: 152-153, 160-164), se ha llegado a extremar su planteamiento, hasta el punto de poner en entredicho cualquier posibilidad de identificación 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 ficcional, sustituyendo erróneamente el criterio *temático* que caracteriza su literariedad como un tipo de texto que desarrolla el *mundo del autor* por un criterio *formal* aplicable a cualquier tipo de obra literaria que nada tiene que ver con la ficcionalidad.

En efecto, los motivos aducidos para sostener la ficcionalidad de todos los textos literarios no siempre resultan verificables. Así, la idea de Martínez Bonati de que todos los textos literarios carecen de contexto y situación, defendida también por los autores que han desarrollado la teoría de los actos de habla, no ha llevado a explicar la especificidad ficcional de las obras literarias, puesto que, como afirma Van Dijk (1987), es una característica común a otro tipo de lenguajes no ficcionales, y dicha idea, como otras originariamente pensadas para los textos narrativos y extendidas de manera injustificada a otro tipo de textos, es susceptible de ser matizada, pues hay determinados textos líricos cuyo mismo enunciado nos ofrece una idea suficiente sobre la situación contextual en que fueron escritos, la cual puede ser completada con elementos paratextuales¹³. De igual forma, resulta generalmente injustificada la idea de que todos los enunciadores literarios son ficcionales con independencia de la naturaleza de lo que enuncien.

Para analizar la verdadera naturaleza del enunciador, conviene examinar su papel en los distintos tipos de textos. De entrada, el hecho de que los textos dramáticos sean claramente ficcionales a pesar de que puedan carecer de enunciador (como ocurría en los dramas clásicos sin acotaciones), ya debería prevenirnos con respecto a la idea de que la ficcionalidad resida en dicha instancia, y no en el propio enunciado. A este respecto, si las ideas de Bonati presentan problemas para ser trasladadas a los textos líricos (los cuales, según una caracterización generalizada, atraen la atención sobre su propio lenguaje, por lo que sus frases mal podrían «enajenarse» en mundo), son inaplicables en los dramáticos, ya que la naturaleza de los personajes que pronuncian los enunciados en dichos textos es claramente distinta a la del narrador heterodiegético. Pero podemos analizar más a fondo la cuestión centrándonos en la propia naturaleza del enunciador de los textos narrativos. Y a este respecto, es preciso recordar que dicho enunciador,

¹³ Así, el lector de las *Coplas* de Jorge Manrique comprende perfectamente que están escritas tras sufrir la pérdida de su padre, y el lector de la *Elegía* a Ramón Sijé de Miguel Hernández sabe por la indicación peritextual introductoria («En Orihuela, su pueblo y el mío, se me ha muerto como el rayo Ramón Sijé, con quien tanto quería») que han sido escritas tras la pérdida del amigo, por lo que entiende el contenido de esos poemas como lo experimentado, sentido o pensado por los autores, Jorge Manrique y Miguel Hernández, en esas situaciones concretas; no se puede decir lo mismo de los textos narrativos o dramáticos, pues la historia de los personajes ficticios no indica nada sobre la situación de su autor.

como expone el propio Bonati, no solo emite frases miméticas verdaderas, que sirven para desarrollar el *mundo de los personajes*, sino también frases no miméticas, esencialmente distintas a las primeras por cuanto no tienen el atributo de veracidad, las cuales, según Bonati, reflejan la personalidad del narrador, y, a mi modo de ver, desarrollan el *mundo del autor*. Y esto es así porque, en rigor, el enunciador no puede tener personalidad propia, y, como tampoco es un personaje, ha de sustentar su personalidad en la del autor.

Al desarrollar las ideas de Searle (1975) sobre la naturaleza pragmática de la ficción narrativa, Gérard Genette establece una diferencia nítida entre el narrador homodiegético, que a su modo de ver es claramente ficcional, y el narrador heterodiegético, explicando la narración heterodiegética como un acto de habla fingido del autor, el cual además hace otra cosa, que es crear o producir una obra de ficción (Genette, 1990, 1993: 40-41). Martínez Bonati, por su parte, se esfuerza en rebatir a Searle y a Genette situando siempre la ficcionalidad narrativa en la naturaleza ficticia del enunciador, y para ello mitiga la diferencia entre la narración homodiegética y la heterodiegética, llegando a decir 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). Así, Bonati llega a convertir al narrador heterodiegético casi en una *persona* ficticia, o, si se quiere, en un personaje ficcional cercano al narrador homodiegético. Sin embargo, y como hemos visto, la diferencia entre la narración heterodiegética y la homodiegética es sustancial, y el narrador homodiegético, personaje-narrador que puebla el *mundo de los personajes*, poseedor de una personalidad nítida y bien definida y completamente independiente del autor, no puede confundirse con el narrador heterodiegético, que es una *instancia* solo parcialmente ficcionalizada, que no llega a ser un personaje y que puede mantener por ello una relación con el autor.

El narrador heterodiegético, en cuanto enunciador de las frases miméticas, es diferente del autor, pues el primero «conoce» el *mundo de los personajes* que describe, mientras que el autor se limita a imaginarlo (Genette, 1989: 272). Pero en cuanto enunciador de las frases no miméticas (y esto no lo tiene Bonati suficientemente en cuenta), el narrador heterodiegético no imita el hablar ficticio de ninguna persona ficticia, sino que desarrolla el *mundo del autor*, y es identificable con el autor empírico. Así, el narrador heterodiegético posee, a mi modo de ver, una doble función, que se puede relacionar claramente con los dos momentos temporales del relato distinguidos por la narratología y los estudios semióticos de la narración (Genette, 1989: 273-279; Ricoeur, 1987: 136-144; Bobes Naves, 1985: 148, 155-156). En efecto, el narrador heterodiegético se sitúa en un presente convencional (que no aparece explícitamente en todas las narraciones, pero se supone igualmente implícito), y suele narrar en pasado la historia de los personajes, según la fórmula siguiente: «[Mientras yo, el narrador, *cuento*], el personaje *actuaba*...». Pues bien, desde ese presente en que se sitúa, el narrador heterodiegético puede exponer sus frases no miméticas, es decir, desarrollar en

mayor o menor medida el *mundo del autor*, mientras que suele expresar en pasado las frases miméticas que despliegan el *mundo de los personajes*¹⁴.

En mi opinión, el narrador heterodiegético se ficcionaliza, como sostiene Bonati, cuando expone en pasado la historia de los personajes, pues ofrece *su verdad* sobre la misma, que no es la verdad del autor, pero no cuando expresa en presente su propia cosmovisión. Y si el narrador heterodiegético no es ni puede ser un personaje, y como instancia enunciativa no tiene personalidad propia, dicha cosmovisión solo puede ser atribuida al autor, con el cual el narrador heterodiegético, en cuanto enunciador del *mundo del autor*, puede ser identificado. Por ello, el narrador heterodiegético mantiene una doble relación con el autor y con el enunciado ficcional. Y el carácter parcialmente ficcional del narrador proviene, a mi modo de ver, del propio enunciado, de manera que es el enunciado el que determina la naturaleza ficcional de su enunciador, y no al revés.

Para sustentar esta idea, resulta conveniente analizar con mayor detenimiento la naturaleza del enunciador del texto narrativo (narrador) y de los enunciadorees de otros tipos de textos no narrativos, y sopesar su carácter ficcional. Podemos dejar de lado todos los casos en los que un personaje ficcional crea un texto inserto en el texto original (como ocurre en los ejemplos comentados de las baladas, las églogas, los diálogos, las cantigas gallego-portuguesas, los «heterónimos» de Pessoa o los narradores homodiegéticos), pues la naturaleza claramente ficticia del personaje determina que todos los elementos del texto que construye, incluido su enunciador, sean también ficcionales, y centrarnos en los casos más problemáticos en los que el texto es emitido por el enunciador del texto originario.

A este respecto, uno de los motivos que se han aducido para justificar la ficcionalidad del enunciador es su capacidad de fingir, de manera que si

¹⁴ Como ha mostrado Genette, el tiempo de los personajes puede situarse también en un presente o en un futuro con respecto al tiempo del narrador (Genette, 1989: 274-279), pero estas posibilidades no suponen sino variaciones que no alteran la doble relación que el narrador establece con el autor (a través del presente convencional en que se sitúa) y con el mundo ficticio de los personajes (narrado en presente o en futuro). Pero si el tiempo por excelencia de la narración es el pasado, es debido a que su uso permite considerar lo enunciado como si perteneciera al pasado del narrador, con lo cual las narraciones ficcionales se asemejan a las de la vida real, en la que narramos lo que ha acontecido en el pasado (Ricoeur, 1987: 176-177). Sin embargo, el uso del pasado en la narración heterodiegética ficcional no determina que la historia sea percibida por el lector como algo que ha ocurrido ya, sino que éste puede seguir los acontecimientos como si se estuvieran desarrollando a medida que los lee (Bobes Naves, 1985: 170). Ello es debido a que el narrador heterodiegético, en cuanto enunciador de las frases miméticas, no es identificable con el autor ni es un personaje ficcional, y, contrariamente al narrador homodiegético, no tiene una temporalidad propia (Genette, 1989: 279). Por ello, no podemos interpretar los hechos que enuncia como pertenecientes a su pasado -si lo hacemos cuando se trata de un narrador homodiegético-, ya que el narrador heterodiegético, en rigor, no tiene un pasado semejante al que pueda tener el autor o un personaje (Martín Jiménez, 1993a: 138-140). De esta forma, el carácter atemporal del narrador heterodiegético y el uso que hace del pasado permiten a la vez asimilar sus narraciones ficticias a las de la vida real y que los acontecimientos que describe sean percibidos como si se produjeran a medida que los conocemos.

el enunciador *finge* sentir o creer algo que en realidad no siente ni cree, el texto habría de ser considerado ficcional. Nos encontramos así con un uso del término *fingir* que corresponde al que se otorga al vocablo en la vida real cuando una persona empírica *finge*, sin necesidad de inventar por ello mundos poblados por personajes ficcionales. Ahora bien, ese sentido del vocablo *fingir* no puede relacionarse con la *ficción* consistente en crear un universo poblado por personajes ficticios, pues son cosas claramente distintas. En este sentido, podemos considerar que un enunciador *finge* cuando expone algo 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 los modelos de mundo del tipo II o del tipo III.

Desde mi punto de vista, en esa precisión hay algo más importante que una simple distinción terminológica, pues no se trata solamente de elegir de manera aleatoria si utilizar los términos *ficción* y *ficcionalidad* para caracterizar las obras que desarrollan universos poblados por personajes ficcionales, o usarlos para referirnos a esas obras y también a aquellas en las que el enunciador *finge*, ya que si entendiéramos por *ficción* tanto el fingimiento del autor-enunciador sin crear mundos ficcionales como el hecho de crear universos ficticios, estaríamos eludiendo una distinción que resulta esencial para explicar las diferencias entre los distintos tipos de textos. Por ello, considero necesario reservar los términos *ficción* y *ficcionalidad* para caracterizar el *mundo de los personajes* cuando se rige por un modelo de mundo del tipo II o del tipo III.

Esa distinción entre el hecho de *fingir* y el de *crear un mundo ficcional* permite explicar con mayor propiedad la naturaleza de los textos narrativos. En ellos, el papel mediador del enunciador entre el autor y el enunciado permite compaginar la explicación pragmática de la narración ficcional como un acto de habla fingido del autor con el hecho de que el enunciador (o narrador) se ficcionalice parcialmente al narrar la historia ficcional. Desde este punto de vista, es preciso distinguir, por un lado, la doble función del narrador como emisor de frases no miméticas y como emisor de frases miméticas, y precisar, por otro lado, la relación entre el autor y el narrador.

Teniendo en cuenta la primera distinción, podemos considerar que el narrador, en su función de emisor de las frases no miméticas, puede exponer sin *fingir* su auténtica cosmovisión o sus verdaderos sentimientos sobre el mundo real, y puede además *fingir* al realizar sus comentarios sobre el mundo ficcional de la obra y presentarlo como verdadero; mientras que en su función de emisor de las frases miméticas, adquiere un carácter ficcional debido a la naturaleza ficcional del propio enunciado, que ficcionaliza a su enunciador.

Teniendo en cuenta la relación del autor con el narrador, cabe decir que éste se identifica con el autor en cuanto emisor de las frases no miméticas, y que, por lo tanto, puede exponer sin *fingir* su propia cosmovisión, y puede *fingir* al presentar el mundo ficcional como verdadero, lo que se adecua a la explicación pragmática de la ficcionalidad como un acto de habla fingido del

autor propuesta por autores como Searle o Genette¹⁵; 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 integrada como instancia ficcional en el mismo mundo ficticio que conoce y narra.

Las distinciones propuestas con respecto al enunciador de los textos narrativos pueden servir de base para explicar las características de los enunciadores de todos los tipos de textos. A este respecto, podríamos considerar y examinar las siguientes posibilidades de enunciación: a) el caso del narrador heterodiegético que puede desarrollar a la vez el *mundo del autor* y el *mundo de los personajes*; b) el caso del enunciador de textos dramáticos que, a través de las acotaciones, colabora a desarrollar el *mundo de los personajes*¹⁶; c) el caso de los textos líricos, ensayístico-temáticos o similares en los que se desarrolla el *mundo del autor*.

Por lo que respecta a los dos primeros casos, ya hemos comentado que el narrador se ficcionaliza parcialmente cuando despliega el mundo ficcional de los personajes, pero tiene a la vez un carácter no ficcional al desarrollar el *mundo del autor*, y lo mismo puede decirse del enunciador dramático que aparece en las acotaciones. Cabe insistir en el hecho de que solo serían ficcionales los enunciadores de textos construidos según modelos de mundo de los tipos II y III, y no del tipo I (éste sería el caso del enunciador de una autobiografía, que desarrolla el *mundo de los personajes* situándose en él como protagonista y puede desplegar a la vez el *mundo del autor* a través de los comentarios efectuados en el momento de narrar). Y en cuanto al tercer caso, podríamos contemplar las siguientes posibilidades: c.1) enunciador que expresa sus ideas, vivencias o sentimientos sin fingir; c.2) enunciador que finge sin inventar personajes ficcionales; c.3) enunciador que finge inventando personajes ficcionales. El caso c.1) sería el de aquellos poetas o ensayistas que exponen sinceramente lo que sienten

¹⁵ En determinadas obras narrativas que exponen abiertamente el mismo proceso de la creación, cabe la posibilidad de que el enunciador evidencie la naturaleza ficcional, y no verdadera, del mundo que se describe. Así ocurre, por ejemplo, en *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera, cuando un enunciador identificable con el autor, tras exponer cierta reflexión constituida por frases no miméticas en los dos primeros capítulos de su obra, expone en el inicio del tercero la forma en que fue imaginando la existencia del protagonista ficcional de la misma: «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). Recuérdese que, según Genette, el autor de una obra narrativa convencional realiza dos cosas a la vez: emitir un acto de habla fingido y crear una ficción (Genette, 1993: 40-41). Pues bien, en los casos como el de la obra mencionada de Kundera, que rompen con las convenciones habituales de la ficción narrativa, no se produce un acto de habla fingido del autor, sino un acto de habla no fingido que consiste en crear una ficción y en evidenciar su mecanismo de elaboración.

¹⁶ De hecho, y como se ha comentado, a través de las acotaciones el enunciador puede desplegar también el *mundo del autor*, aunque no sea un fenómeno corriente por no tener pertinencia en la representación.

o piensan; el caso c.2) podría ser ejemplificado con el poeta barroco que, por motivos artísticos, finge estar enamorado para componer un soneto amoroso, o por el poeta contemporáneo que, influido por las disquisiciones teóricas sobre el carácter ficcional del enunciador, pretende crear un enunciador que no sea identificable con él mismo; y el caso c.3) sería el del poeta que finge estar enamorado e inventa además una dama inexistente a la que ofrece su amor. Pues bien, solo en este tercer caso puede decirse con propiedad que el enunciador es ficcional, pues la presencia de un personaje ficticio conlleva el desarrollo del *mundo de los personajes* y la *creación de un mundo ficcional* en el que el mismo enunciador se incorpora como personaje ficcionalizado. Los otros dos casos suponen representaciones del *mundo del autor*, en los que el enunciador es por ello claramente identificable con el autor. La posibilidad de que el autor exponga sinceramente lo que sienta o piense no ofrece mayores dificultades, y en ese caso resulta evidente la identificación entre enunciador y autor. Pero incluso en el caso de que el enunciador finja sentir o creer algo que en realidad no siente o finge, está desarrollando los submundos imaginarios que constituyen el *mundo del autor*, y, más concretamente, su submundo fingido. En efecto, todo tipo de fingimiento, ya sea derivado de la asunción de las convenciones literarias o de los tópicos retórico-estilísticos de la época, de la intención de realizar alusiones intertextuales, de ofrecer a los lectores una imagen determinada, de incluir ciertas palabras que mantengan la rima, o de cualquier otro motivo imaginable, no supone sino un desarrollo del submundo fingido del *mundo del autor*, y por ello se puede adjudicar directamente al autor, que puede fingir al escribir un texto literario de la misma manera que puede fingir en su vida real sin dar por ello el paso de desarrollar el *mundo de los personajes*. Y si la persona que finge en su vida real espera engañar a sus destinatarios, también el autor que finge al escribir su texto debe esperar que los receptores le atribuyan lo expresado, a no ser que deje algún indicio textual o paratextual que permita sospechar lo contrario.

Evidentemente, el tipo de fingimiento que supone expresar algo que no se siente o comparte puede tener una finalidad artística diferente a la que persigue el fingimiento en la vida real, pero eso no hace que deje de ser una simulación o una recreación estética directamente atribuible al autor. Sólo la creación de personajes ficticios según un modelo de mundo del tipo II o del tipo III permite franquear la barrera que convierte el universo literario en auténticamente ficcional. Dicho de otro modo, la creación de un universo ficcional netamente independiente del autor requiere la creación de personajes distintos de sí mismo y ajenos a su entorno real, es decir, exige el desarrollo de un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo de tipo II o III.

El enunciador, en suma, no puede existir por sí mismo como una instancia autónoma y ficcional completamente independiente del autor y de los personajes, puesto 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*. En efecto, es inconcebible un enunciador ficcional como cate-

goría autónoma desligada del autor y de los personajes, pues *alguien* tiene que enunciar¹⁷, y no existen los enunciadores sin personalidad propia (ya sea real, la del autor, o ficcional, la de un personaje).

Si se pueden crear universos ficcionales sin la presencia de un enunciador (como ocurre en los textos dramáticos sin acotaciones), y si no se pueden considerar ficticios los enunciadores que emiten enunciados no ficcionales, cabe concluir que el carácter ficcional de las obras literarias depende de la propia naturaleza del enunciado, y no del enunciador. Es el enunciado el que otorga una categoría similar a la suya al enunciador, de tal manera que, si el enunciado es ficcional, también lo será (al menos parcialmente) su enunciador, pero éste no tendrá naturaleza ficticia si el enunciado no es ficcional.

En definitiva, el enunciador solo puede ser considerado propiamente ficcional si desarrolla un *mundo de los personajes* regido por un modelo de mundo del tipo II o III, y el mantenimiento de la distinción entre el autor y el enunciador que se refleja en el modelo propuesto obedece a la contemplación de esa posibilidad. Por lo tanto, debe entenderse que en los demás casos el enunciador, tanto si finge como si no, es identificable con el autor real, y aunque los artificios de la expresividad literaria pueden matizar esa relación de identidad, nunca alcanzan a suprimirla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. de (1990) – *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8.ª ed.
- ALBALADEJO, T. (1986) – *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- (1992) – *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- AUSTIN, J. L. (1962) – *How to Do Things with Words*, Cambridge, Mass., Harvard University Press (versión española: *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1971, 3.ª reimpr.).
- BAJTIN, M. (1989) – *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BENEDETTI, M. (1992) – *Despistes y franquezas*, Madrid, Alfaguara.
- BENVENISTE, E. (1966) – *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard.
- BOBES NAVES, M. C. (1985) – *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos.
- BOOTH, W. (1961) – *The rhetoric of fiction*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press (versión española: *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974).

¹⁷ 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).

- CASAS, A. (1994) – «Pragmática y poesía», en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, cit., pp. 229-308.
- CAMPOS, Á. (1986) – *Poesías de Álvaro de Campos*, Lisboa, Comunicação.
- 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.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA Calvo, J. (1992) – *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- GENETTE, G. (1986) – «Introduction à l'archytexte», en G. Genette et al., *Théorie des genres*, cit., pp. 89-159.
- (1987) – *Seuils*, París, Seuil.
- (1973) – *Figures III*, París, Seuil (versión española: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989).
- (1990) – «The Pragmatic Status of Narrative Fiction», en *Style*, 24, pp. 59-72.
- (1991) – *Fiction et diction*, París, Seuil (versión española: *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993).
- GENETTE, G. et al. (1986) – *Théorie des genres*, París, Seuil.
- GREIMAS, A. y COURTÉS (1979) – *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette.
- GUILLÉN, C. (1985) – *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
- HEGEL (1817-20) – *Lecciones de Estética*, Buenos Aires, Siglo XX, 1986.
- HAMBURGER, K. (1957) – *Die logik der Dichtung*, Stuttgart, E. Klett (versión francesa: *Logique des genres littéraires*, París, Seuil, 1986; versión inglesa, *The Logic of Literature*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1973; versión española: *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995).
- HERNADI, P. (1972) – *Beyond Genre. New Definitions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press (versión española: *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Bosch, 1978).
- ISER, W. (1972) – *Der implizite Leser*, Munich, Fink.
- JAEGER, W. (1978) – *Paideia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KUNDERA, M. (1990) – *La insoportable levedad del ser*, Barcelona, Tusquets, 22.^a ed.
- LEVIN, S. R. (1987) – «Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema», en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., pp. 59-82.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (1993a) – *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (1993b) – *Mundos del texto y géneros literarios*, La Coruña, Universidad de La Coruña.
- (1993c) – «La representación de mundos en la novela y el cine. A propósito de *La inmortalidad*, de Milan Kundera», en *Koinè*, 3, pp. 93-108.
- (1993d), «Géneros literarios y representación de mundos: Los heterónimos de Fernando Pessoa», en *Diacrítica*, 8, pp. 29-45.

- MARTÍNEZ BONATI, F. (1960) – *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel, 1983.
- (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.
- Montaigne, M. de (1589) – *Ensayos*, Madrid, Cátedra, 1985.
- OHMANN, R. (1987a) – «Los actos de habla y la definición de literatura», en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., pp. 11-34.
- (1987b) – «El habla, la literatura y el espacio que media ente ambas», en J. A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*, cit., pp. 35-57.
- PLATÓN (1988) – *Diálogos IV. República*, Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos.
- 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.
- RICOEUR, P. (1984) – *Temps et récit II*, París, Seuil, 1984 (versión española: *Tiempo y narración II*, Madrid, Cristiandad, 1987).
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J. (1990) – «La ciencia-ficción: una definición semántico-extensional», en *Diacrítica*, 5, pp. 53-78.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J. (1995) – *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- SCHMIDT, S. J. (1980) – *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, Braunschweig, Vieweg (versión española: *Fundamentos de la ciencia empirica de la literatura*, Madrid, Taurus, 1990).
- SEARLE, J. (1975) – «The logical Status of Fictional Discourse», en *New Literary History*, 6, pp. 319-332.
- TODOROV, T. (1970) – *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil (versión española: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).
- VILLANUEVA, D. (comp.) (1994) – *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.