

SEMIÓTICA

Autor, enunciador, narrador

Desiderio Blanco

Los tres términos que figuran en el título de esta exposición han sufrido lamentables confusiones a lo largo del desarrollo de la teoría y de la crítica literarias, y de la crítica de arte en general. Las modernas ciencias del lenguaje han empezado a desmadejar sus interferencias.

Autor

Durante muchos siglos el *autor* fue prácticamente desconocido. La mayor parte de las obras de arte eran anónimas, sobre todo en los campos de la pintura, la arquitectura, la historia y la música. Pero también en el ámbito literario sucedía lo mismo. ¿Sabemos acaso quién fue el autor (o quiénes los autores) de los *Vedas*, del *Ramayana*, del *Génesis*, de los *Salmos*, del *Cantar de los cantares*? Hasta es dudosa la existencia de Homero y, en todo caso, sigue siendo dudosa su participación en la composición de *La Ilíada*. Y eso no tiene la más mínima importancia a la hora de captar su significación y de apreciar su belleza. Porque la significación y la belleza de una obra no radican en el autor sino en la estructura de la obra.

Dicho de otro modo, tanto la significación como la belleza son *inmanentes*, surgen de la obra misma y no del autor de la obra. En tal sentido, la obra *vale* por sí misma, y es la obra la que da valor al autor (“por sus obras los conoceréis”) y no el autor el que le da valor a la obra. No es en absoluto necesario conocer al autor para captar el sentido de la obra. Umberto Eco expresa este postulado de una manera brutal: “El autor debería morir después de haber escrito su obra. Para allanarle el camino al texto” (Eco, 1985, p. 14).

El humanismo del siglo XV centró la mirada en el hombre, y a partir de entonces comenzó a erigirse el mito del “autor”: el autor empezó a *valer* más que su obra; la vida del autor se impuso a la “vida” de la obra. La historia y la crítica literarias, así como la crítica de arte en general, se consagraron a rebuscar los más secretos escondrijos de la persona del autor y olvidaron por completo la obra literaria. Con el estructuralismo, la obra volvió a ponerse en el centro de la consideración analítica. El punto de partida fue el análisis que hicieron conjuntamente Jakobson y Lévi-Strauss del poema “Los gatos” de Baudelaire.

El “autor” se inscribe en la categoría antropológica del *homo faber*: él fabrica la obra indudablemente. Para hacerlo pone en marcha su experiencia vital y sus competencias culturales. La experiencia humana del autor, en la que se incluyen lo vivido y lo soñado, lo sentido y lo adivinado, lo observado y lo contado, lo pensado y lo imaginado, lo realizado y lo fantaseado, lo hecho y lo sufrido, constituye la “arcilla” con la que va a fabricar la obra: o sea, la materia. Las competencias culturales le darán las técnicas narrativas y discursivas para dar forma a esa materia vital. Las principales consisten, sin duda, en el manejo del lenguaje.

El autor, sin embargo, nunca puede aparecer en la obra que produce. La obra es un objeto de lenguaje, y el lenguaje crea siempre una realidad virtual, completamente distinta de la realidad del autor. Todo lo que aparece en la obra como figura del autor es un puro y simple *simulacro*, un “personaje” del mundo representado, que es siempre “otro” mundo. Cuando el texto dice:

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada; ...

Crea un personaje llamado “César Vallejo”, cuyo contenido consiste exclusivamente en los atributos que le asigna el texto: “ha muerto”, “le pegaban todos...”, “le daban duro con un palo”... De ese “César Vallejo” no sabemos más que lo que dice el texto. Ese “César Vallejo” no es ni real ni figuradamente el autor llamado César Vallejo. El “César Vallejo” del texto es una entidad semántica construida por el lenguaje, cuya existencia adquiere los límites que le fija el texto. Lo que a él le suceda, lo que él piense y sienta no tiene nada que ver con lo que piense y sienta el autor César Vallejo. En todo caso, lo que el autor César Vallejo piensa y siente no es relevante para desentrañar el *sentido* del poema, que es, en definitiva, lo que realmente importa, y no lo que piensa o siente el autor César Vallejo. Si el autor del poema fuera desconocido, el sentido del poema sería el mismo, y ese sentido emerge de las relaciones textuales establecidas por el lenguaje.

El simulacro del autor en el texto puede ir desde el nombre propio hasta el simple pronombre de primera persona: “yo”. El caso más extremo es el de la autobiografía, género que exige la presencia del autor en la estructura del texto literario. También en ese caso, el “autor” representado en el texto es un *simulacro* del autor empírico, extratextual, y la vida contada es una vida construida, radicalmente distinta de la vida vivida. Porque el que escribe su vida “inventa” su vida.

Y para cerrar este primer acto de mi exposición, dejo la palabra a Fernando Ampuero, quien escribe: “La poesía derrota el olvido, incluso desde el anonimato, desde todos los bellos versos sin dueño” (Ampuero, 2003).

Enunciador

El “enunciador” es una instancia semio-lingüística, de nivel noológico, siempre implícita, presupuesta siempre, que solo puede ser inferida a partir del enunciado. La producción del enunciado genera al mismo tiempo la instancia de enunciación. El enunciador solamente existe en la medida en que profiere enunciados. Dicho de otro modo, el enunciador es un “efecto de sentido” del enunciado (Parret, 1983). Ante un enunciado como: “La tierra es redonda”, tenemos la imperiosa necesidad de postular una instancia que lo profiera, pues el enunciado no se

dice a sí mismo; requiere una instancia que lo produzca. Esa instancia es la *instancia de enunciación*: enunciador/enunciatario.

La instancia de enunciación está constituida por la *deixis*: [Yo-aquí-ahora]. El que habla es siempre “yo”, y lo hace siempre “aquí” y “ahora”. “La tierra es redonda” supone siempre un [“Yo digo aquí, ahora”] que “La tierra es redonda”. Ese “yo” que dice, ¿es el autor? Sí y no: es el autor en la medida y solo en la medida en que dice, en la medida en que profiere el enunciado; pero no es el autor en cuanto persona. El enunciador no tiene rostro, no se puede “ver” ni “oír”, ni “tocar”. El enunciador es siempre implícito. Incluso en este momento, cuando me escuchan decir “La tierra es redonda” escuchan a una persona, con una identidad reconocida, con un determinado timbre de voz, pero lo único que llega a sus oídos de enunciatarios es el enunciado, que presupone irremediablemente un enunciador: un [“Yo digo que”]. “Yo” es una matriz lingüística vacía, que se llena en cada caso con enunciadores diferentes. En ese sentido, el enunciador no es el autor. Si así fuera, nadie más podría decir “yo”, un solo autor acabaría con todos los enunciadores del mundo. Por el contrario, si no hay acto de enunciación, no existe enunciador, aunque, obviamente, el autor como persona sigue existiendo.

El enunciador, pues, es una categoría semiótica; es, como dice Benveniste (1971), una “instancia”. Esa instancia designa el conjunto de operaciones, de operadores y de parámetros que controlan el discurso. El acto de enunciación produce la función semiótica, que es aquella función mediante la cual la instancia de enunciación (el enunciador, primero, y luego, en la lectura, el enunciatario) opera un reparto entre el mundo exteroceptivo (cosmológico), que le suministra los elementos del plano de la expresión, y el mundo interoceptivo (noológico), que le ofrece los elementos del plano del contenido.

El primer acto de la instancia enunciativa es el de la toma de posición en un campo de presencia: *enunciando, la instancia de enunciación enuncia su propia posición*. Aparece dotada de una *presencia*, que servirá de hito para el conjunto de las demás operaciones discursivas. Por consiguiente, “enunciar es hacer presente cualquier cosa con la ayuda del lenguaje” (Fontanille, 2001, p. 84). De cualquier “lenguaje”. Y como el primer acto de lenguaje consiste en “hacer presente” alguna

cosa, no se puede concebir más que en relación con un *cuerpo* susceptible de sentir esa presencia.

El operador de ese acto primordial de enunciación es el *cuerpo propio*, un cuerpo sintiente, que es la primera forma que adopta el actante de la enunciación. El *cuerpo propio* es, pues, *la forma significante de una experiencia sensible* (Fontanille, 2001, p. 85). Experiencia sensible de la presencia, claro está.

Una vez cumplida la primera toma de posición, ya puede funcionar la *referencia*: a partir de ahí, podrán ser reconocidas otras posiciones y puestas en relación con la primera. Ese es el segundo acto fundador de la instancia de enunciación: la operación de *desembrague* es la que realiza el paso de la posición original a otra posición cualquiera, mientras que el *embrague* se esfuerza por retornar a la primera posición.

El *desembrague* es de orientación disjuntiva. Gracias a él, el mundo del discurso se distingue de la simple “vivencia” personal, inefable, de la presencia: nuevos espacios, nuevos momentos pueden ser explorados, y otros actantes pueden ser puestos en escena, entre ellos el *narrador*. En cambio, el *embrague* es de orientación conjuntiva. Bajo su acción, la instancia de enunciación se esfuerza por volver a la *deixis* original [*Yo-aquí-ahora*]. Sin poder lograrlo jamás, porque el retorno a la posición original sería un retorno a lo *inefable*, al simple presentimiento de la presencia, y el discurso en ese caso se extinguiría. Pero puede al menos construir su *simulacro*. Para ello, la instancia de enunciación está en condiciones de proponer una representación simulada del momento [*ahora*], del lugar [*aquí*] y de los actantes de la enunciación [*Yo-Tú*]. El discurso donde mejor se aprecia ese esfuerzo del embrague por refugiarse en la posición original es el de la poesía lírica. Pero está igualmente presente en todos aquellos discursos en los que la instancia de enunciación proyecta en el enunciado los actantes de la enunciación: relatos en primera persona con todas sus variedades, desde la autobiografía hasta el intercambio de diálogos en el relato desembragado. El discurso queda siempre sembrado de marcas de la instancia de enunciación: deícticos, valoraciones, restricciones y ampliaciones discursivas, modalizaciones y aspectualizaciones diversas, así como la orientación predicativa y la asunción de esa predicación.

Porque es el enunciador el que maneja los hilos del discurso, el que decide el destino de los “personajes”, sus conjunciones y disjunciones con los objetos de valor, sus modalidades y sus competencias, así como los *valores* a los que aspiran. El enunciador es responsable igualmente de la orientación en que se desarrollan los programas narrativos, de la forma en que los actantes son asumidos por los actores, de los roles temáticos que identifican a los actores, de los tiempos y espacios de la acción, de la manera como los valores se transforman en temas y de cómo los temas son asumidos por los actores del discurso y cómo son figurativizados.

Por otro lado, aparecen en el enunciado ciertos efectos de sentido que pasan directamente del enunciador al enunciatario sin afectar en nada a los “personajes” del enunciado; más aún, efectos de los que los actores ni siquiera se enteran: son esos efectos a los que denominamos “efectos de la escritura”: el punto de vista, la perspectiva narrativa, las descripciones, las figuras del discurso en su totalidad, y en general todos los efectos de la predicación.

El sujeto del enunciado puede seducir, influenciar, persuadir, ordenar a otro sujeto, pero no puede *predicar* la seducción, la influencia, la persuasión o el mandato, a no ser que el enunciador le ceda la palabra. Pero se trata entonces de una delegación, de un *simulacro* de enunciación: *enunciación enunciada*.

La predicación es el acto propio y exclusivo de la instancia de enunciación (Fontanille, 2001, p. 232). En un primer momento, el enunciador *aserta* el enunciado: algo está ahí; algo tiene lugar; algo sucede; algo cambia. La *aserción* es el acto de enunciación por el cual el contenido de un enunciado adviene a la presencia y aparece en el campo diseñado por el discurso. Luego, el enunciador *asume* la aserción: lo que aparece en el campo de presencia afecta de algún modo a la instancia de discurso y la obliga a tomar partido frente a esa nueva presencia: la acepta o la rechaza, la acoge o la excluye, la atrae al centro o la relega a la periferia.

La *aserción* conduce a una *predicación existencial* por medio de la cual se hacen presentes los enunciados en el discurso y se modifica su campo de presencia. Al mismo tiempo, esa misma predicación atribuye al enunciado un modo de existencia, es decir, un grado de presencia. Jugando con la intensidad y con la extensidad de esa

presencia, la predicación existencial presentará cada enunciado como *realizado* [S \wedge 0] o *virtualizado* [S \vee 0], como *actualizado* [S ∇ 0] o *potencializado* [S $\bar{\wedge}$ 0].

La *asunción* es autorreferencial: para comprometerse en la aserción, para tomar la responsabilidad del enunciado, para apropiarse de la presencia asertada, la instancia de enunciación tiene que relacionarla consigo misma, con su posición de referencia y con el efecto que produce sobre su cuerpo. El acto de asunción es el acto por el cual el enunciador hace conocer su posición [existencial, ética, ideológica, política, estética y demás] en relación con lo que tiene lugar en su campo de presencia.

Tanto la predicación existencial como la predicación asuntiva son actos *metadiscursivos*: la enunciación es la propiedad del lenguaje que consiste en manifestar la actividad discursiva. La predicación existencial: "Ahí hay un árbol" aserta la presencia de la figura del árbol en el campo de discurso en *cuanto ser de lenguaje*. La presencia del "árbol" en el campo discursivo es siempre semio-lingüística, nunca "real". De la misma manera, la predicación asuntiva hace referencia a la presencia de la instancia de enunciación en el campo de discurso, pero a *su presencia en cuanto ser de lenguaje*, y nunca a la presencia del autor, que queda siempre fuera del texto.

Lo mismo sucede con los sentimientos, afectos y estados de ánimo que aparecen en el campo discursivo. Todos ellos no son otra cosa que *efectos de sentido* producidos por la organización textual y nada tienen que ver con los estados de ánimo, con los afectos y con los sentimientos del autor. Es obvio que el autor ha trabajado, ha fabricado esa estructura textual, pero no es nada obvio que sus estados de ánimo hayan sido la causa de esa organización. El lenguaje no es transparente; por el contrario, es siempre opaco; no copia la realidad, construye su propia realidad. Y con esos materiales están fabricados los "sentimientos" textuales: son, por tanto, igualmente *sentimientos de lenguaje*.

¿Y la autenticidad, entonces? La autenticidad y el temple de ánimo emergen única y exclusivamente del texto mismo, y no de las "vivencias" del autor. El bello libro de Pfeiffer (1936) lo hacía ver ya con toda claridad hace bastantes años. En todo caso, las vivencias del autor no son pertinentes para la valoración del texto.

Tampoco son pertinentes las “intenciones” del autor empírico, de esa persona de carne y hueso que se llama X o Z. La intención es de naturaleza psíquica, inaccesible si no es puesta en discurso, si no es desembragada. Tan pronto como está desembragada, adquiere carácter fenomenológico y puede ser descrita con métodos semio-lingüísticos. Esa intención textualizada se conoce como *intencionalidad*. La intención es una cualidad del espíritu, la intencionalidad es una cualidad del discurso, y se manifiesta en las diversas operaciones de la instancia de enunciación: orientación predicativa, predicación existencial y asuntiva, perspectiva narrativa, punto de vista, modalización y aspectualización, así como muchas más. De ahí que la pregunta ingenua que se oye con tanta frecuencia: “¿Qué quiso decir el autor?” carezca por completo de sentido. Jamás sabremos “lo que quiso” decir el autor. Porque eso que “quiso” decir, o está en el texto o no está en ninguna parte.

Narrador

El “narrador” es un “personaje” del texto narrativo. Es el primer actante desprendido por desembrague de la instancia de enunciación. En ningún caso es el autor. Vargas Llosa (1983) ha señalado con penetrante sagacidad esa diferencia: “... la operación de inventar a alguien que narre lo que uno quiere narrar, es acaso la más importante que realiza el novelista”. Y refiriéndose al autor de *Los miserables*, señala: “Como sus personajes, quien los cuenta es un simulacro, una transformación imaginaria y remota de alguien real: el Víctor Hugo que escribía obras maestras, convocaba espíritus en mesas giratorias, se propasaba con sus sirvientas y correspondía con medio planeta”. Por otro lado, Vargas Llosa es consciente de la importancia de esa categoría narrativa en el conjunto de la obra:

Este personaje es siempre el más delicado de crear, pues de la oportunidad con que este maestro de ceremonias salga o entre en la historia, del lugar y momento en que se coloque para narrar, del nivel de realidad que elija para referir un episodio, de los datos que ofrezca u oculte, y del tiempo que dedique a cada persona, hecho, sitio, dependerá exclusivamente la verdad o la mentira, la riqueza o pobreza de lo narrado (Vargas Llosa, 1983).

En la crítica literaria se ha confundido, y se sigue lamentablemente confundiendo, el narrador con el autor. Incluso se organizan frecuentemente “encuentros de narradores”. La narratología de los años sesenta y setenta, cuyo principal representante es G. Genette, inició la elucidación sistemática entre ambas categorías. Existen sin duda dificultades teóricas para abordar la instancia productora del discurso narrativo. Las vacilaciones –señala G. Genette (1972, p. 226)– se centran en el reconocimiento de la autonomía que debe atribuirse a la instancia narrativa, pues con harta frecuencia se confunde con la instancia de “escritura”; el narrador se identifica con el autor y el destinatario del relato con el lector de la obra. G. Genette hace, no obstante, algunas concesiones cuando señala: “Confusión tal vez legítima en los casos del relato histórico o de una autobiografía, pero no cuando se trata de un relato de ficción, donde el narrador cumple un rol ficticio, aunque sea directamente asumido por el autor, y en el que la situación narrativa puede ser muy diferente del acto de escritura”. Nada de eso. Cuanto más “legítima” parezca la confusión más tramposa es. Ni el narrador de un relato histórico ni el de una autobiografía se pueden confundir con el autor. Puesto que ambos son actantes proyectados por el enunciador en el enunciado, y tienen en todos los casos la misma autonomía que G. Genette reclama para el narrador de ficción. Los actos de lenguaje son todos de la misma naturaleza y producen los mismos efectos de sentido. Es una pura ilusión considerar que el “yo” que aparece en la autobiografía es más “real” o más “histórico” que el “yo” que figura en un relato de ficción. Los dos son entidades de lenguaje y uno no está más cerca del autor que el otro.

En lo que sí avanzó la *narratología* fue en la descripción de las funciones del narrador y en la clasificación de sus posiciones en relación con la historia narrada. Es de todos conocido el cuadro de doble entrada con el que culmina G. Genette su estudio sobre el “discurso del relato”. Haciendo trabajar simultáneamente las categorías de “nivel narrativo” (extradiegético/intradiegético) y de “relación a la historia” (heterodiegética/homodiegética), obtiene cuatro tipos fundamentales de narrador.

1. *Extradiegético-heterodiegética*, paradigma: Homero, narrador de primer grado que cuenta una historia de la que está ausente;
2. *Extradiegético-homodiegética*, paradigma: Gil Blas, narrador de primer grado que cuenta su propia historia;

3. *Intradiegético-heterodiegético*, paradigma: Scherezada, narradora de segundo grado que cuenta historias de las que está por lo general ausente.
4. *Intradiegético-homodiegético*, paradigma: Ulises (en los cantos IX-XII de *La Odisea*), narrador de segundo grado que cuenta su propia historia.

Es evidente que esa tentativa de clasificación, como todas las demás, es siempre reductora. La historia de la literatura está llena de narradores que rompen los esquemas y que desarrollan su propia actividad narrativa con absoluta libertad, pasando de uno a otro, mezclando dos o más tipos, y no pocas veces confundiéndolos expresamente. Existen, por otro lado, maneras muy diversas de asumir los diferentes tipos de narrador: narrador que escribe, narrador oral, narrador que piensa (monólogo interior, corriente de conciencia). Así mismo, no se habrá de confundir –precisa G. Genette– el carácter extradiegético con la existencia histórica real, ni el carácter diegético con la ficción.

La semiótica ha llevado más lejos el análisis de la categoría de “narrador” inscribiéndola en la dimensión del *saber*. Todo discurso comporta un “saber”, el cual supone al menos un *informador* y un *observador*. Se trata de una interacción mínima de carácter cognitivo entre sujetos. En ese dispositivo, el observador es el centro de la asunción y de la identificación. Con frecuencia, el *observador* no corresponde a ningún “personaje”, a ningún actor; es un puro *actante* semiótico; es solamente el efecto de sentido de diversas focalizaciones, selecciones y distorsiones que se le atribuyen en el texto. En torno de ese centro noológico, puede desarrollarse toda la problemática de la subjetividad semiótica: las variaciones del espacio observado, las variedades de las figuras que entran en el campo de presencia, los diversos roles pasionales y pragmáticos que asume el observador, las modalidades de su competencia y hasta las condiciones de la reapropiación de esa competencia por el enunciatario.

El “observador” es el *simulacro* desembragado mediante el cual el enunciatario manipula la competencia de observación del enunciatario. La problemática del observador se plantea de manera particular en el campo de la narratología. En primer lugar, en razón de la materia de

la expresión, un enunciatario real (empírico), de carne y hueso, considera obvia la existencia de un observador en un cuadro de pintura o en un filme puesto que la mirada (real) del enunciatario (el espectador) coincide con la mirada (ficticia y simulada) del observador. En cambio, el lector real, empírico no está acostumbrado a identificar su actividad perceptiva de lectura con la actividad cognitiva (ficticia y simulada) del observador en el texto literario. En función de esa diferencia de las materias de la expresión, se infiere alegremente una diferencia en la forma del contenido, incurriendo con ello en un craso error.

Fontanille (1989, pp. 44-50) ha derivado la categoría del *narrador* del metasemema del observador sobre la base de rasgos sucesivos de especificación muy concretos. En primer lugar, delimita las funciones generales que puede desempeñar el observador:

1. Si el rol del observador no es asumido por ninguno de los actores del discurso, si el texto no le atribuye *deixis* espacio-temporal precisa en el enunciado, se mantiene como un puro observador abstracto, mero "filtro" cognitivo de la lectura, que puede asimilarse a la "mirada" de la cámara cinematográfica (aunque en verdad la mirada de la cámara conlleva una posición espacio-temporal mínima: se coloca en una posición determinada y "mira" siempre en presente). En ese caso, se trata de un actante de discursivización, que podemos llamar *focalizador*, generado por un desembrague actancial. Se le reconoce únicamente por lo que hace: seleccionar, focalizar, ocultar elementos del campo de presencia del enunciado. Lo podemos descubrir en textos del género "ensayo" o del género filosófico, y en muchos relatos.
2. Si las competencias del focalizador reciben una determinación figurativa, de tipo espacial y temporal, el observador aparece entonces inscrito directamente en las categorías espacio-temporales del enunciado, como sucede con la perspectiva en la pintura. Se le reconoce entonces como *espectador*.
3. Cuando el focalizador es asumido por un actor del enunciado, cuya identidad es reconocida, pero que no desempeña ningún rol pragmático o pasional en los acontecimientos del enunciado, el observador es un *asistente*, y es el resultado de un desembrague actorial.

4. Finalmente, el observador que resulta de un desembrague completo (actancial + espacio-temporal + actorial + temático, es un *participante*. Al rol cognitivo del actor va asociado un rol pragmático o tímico (pasional).

A partir de las categorías clasemáticas precedentes, se generan los diversos tipos de narradores que pueden aparecer en el enunciado:

- a) Un focalizador dotado de un rol verbal en el enunciado es un *narrador* propiamente dicho; es el narrador omnisciente, omnipresente;
- b) Un espectador dotado de un rol verbal lo podemos denominar *relator*. Ése es el caso en que el focalizador se desplaza por los lugares y las épocas de la acción;
- c) Un asistente dotado de un rol verbal es un *testigo*: el narrador que asiste a los acontecimientos, los cuenta, pero no participa en ellos;
- d) Un participante dotado de un rol verbal es un narrador *participante*, que puede ser *protagonista* o simple participante.

De esa manera, el metasemema del *observador* da origen a los tipos de *narrador* siguientes:

- narrador propiamente dicho
- relator
- testigo
- participante
- protagonista

En términos de G. Genette, el *narrador*, el *relator* y el *testigo* pueden ser extra- o intradieгéticos, pero siempre heterodieгéticos; el *participante* y el *protagonista* pueden ser extra- o intradieгéticos, pero siempre homodieгéticos.

El *narrador* y el *relator* podrán utilizar únicamente la tercera persona; el desembrague en ese caso será enuncivo. El *testigo*, el *participante* y el *protagonista* podrán utilizar las tres personas: *yo-tú-él*, a partir de desembragues enuncivos [él] o enunciativos [yo-tú]. Un caso clásico de *protagonista* que usa la tercera persona [Él] para referirse

a sí mismo es Julio César al relatar sus hazañas en Las Galias. En algunos casos, el desembrague enunciativo recae en la segunda persona [tú]. Los roles actanciales “yo” y “tú” pueden ser asumidos por el mismo *actor* semiótico (por la misma persona). En esa figura, “yo” se desdobra, constituyéndose en enunciador y enunciatario al mismo tiempo, como en *País de Jauja*, de Edgardo Rivera Martínez. En la vida cotidiana ocurre ese desdoblamiento con frecuencia: cuando uno se habla a sí mismo [“No debiste decir eso”]. Pueden también ser asumidos por actores diferentes, como en los relatos con formato epistolar, por ejemplo. Pero es evidente que el enunciador es siempre “yo”; nunca “tú” puede decir tú; siempre es “yo” quien dice tú. La literatura contemporánea, a partir de *Ulises* y especialmente con la obra de Faulkner, nos ha acostumbrado a pasar del “yo” al “tú” y al “él” con toda fluidez. Un texto ejemplar a ese respecto es *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, en el cual el narrador pasa ordenadamente y en forma circular de “yo” a “tú” y a “él”. En otros casos, los intercambios de persona del narrador se mezclan incesantemente, como ocurre en *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa. Ni “yo” ni “tú” ni “él” son el autor de carne y hueso: son siempre simulacros, entidades textuales creadas por el lenguaje.

Y para hacer justicia al autor, terminaremos repitiendo que él es el maestro constructor de la obra, para lo cual aporta sus experiencias y su talento. A él todo honor y toda gloria; pero poniéndolo siempre en su sitio. Y repetiremos una vez más con Umberto Eco que lo mejor que le podría pasar sería morir al terminar su obra, y resucitar, claro, al tercer día para construir una nueva.

La crítica literaria, si pretende ser rigurosa, tiene que decidirse a distinguir las categorías de *autor*, *enunciador*, *narrador* y limpiar de una vez la mente de las telarañas que aún la obnubilan.

Bibliografía

- Ampuero, F. (2003). “Necrofilia y fotografía”. *El Comercio*. Lima, 13 de noviembre, p. a-4.
- Benveniste, E. (1971). *Problemas de lingüística general*. Tomo 1. México: Siglo XXI.

- Eco, U. (1985). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima.
- Fontanille, J. (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette.
- Genette, G. (1972). *Figures III. Discours du récit*. París: Éditions du Seuil.
- Greimas, A. J. (1974). "L'énonciation: Une posture épistémologique". *Significação* 1. São Paulo.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1991). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo 2. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo 1. Madrid: Gredos.
- Parret, H. (1983). "L'énonciation en tant que déictisation et modalisation". *Langages* 70. *La mise en discours*. Paris: Larousse.
- Pfeiffer, J. (1959). *La poesía. Hacia una comprensión de lo poético*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios. [Edición original: 1936].
- Vargas Llosa, M. (1983). "Los miserables: el último clásico". *Cielo Abierto*, Vol. VIII, 23.