

MUNDOS IMPOSIBLES: AUTOFICCIÓN

Alfonso Martín Jiménez
Universidad de Valladolid

ABSTRACT

This article tries to explain *autofiction* (which occurs when the author lives verisimilar or non-verisimilar fictional events), as a breach of the fictional logic (*metalepsis*), with the consequent creation of impossible worlds. In addition, different types of autofiction are analyzed and explained through a textual model of literary genres.

Key words: Impossible worlds. Metalepsis. Autofiction. World of the autor. World of the characters.

RESUMEN

En este artículo se trata de explicar la *autoficción* (que se produce en las obras literarias en las que el autor real experimenta sucesos ficticios, ya sean verosímiles o inverosímiles) como una ruptura de la lógica ficcional (*metalepsis*), con la consiguiente creación de mundos imposibles. Además, se analizan los distintos tipos de autoficción, y se tratan de explicar a través de un modelo textual de los géneros literarios.

Palabras clave: Mundos imposibles. Metalepsis. Autoficción. Mundo del autor. Mundo de los personajes.



Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2016.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2016.

El propósito de este trabajo consiste en colaborar a definir los distintos tipos de *autoficción*. Para ello, tendremos en cuenta algunas teorías elaboradas sobre la misma (Doubrovsky, Lecarme, Philippe, 1994; Molero, 2000; Casas, 2012), y las revisaremos desde la perspectiva que ofrece el modelo textual de los géneros literarios que hemos propuesto para explicar los géneros literarios y la ficcionalidad, así como la ruptura de la lógica ficcional (Martín Jiménez, 2015, 2015a). Esta última, que Gérard Genette (2006) engloba en el ámbito de la *metalepsis*, se produce cuando se ponen en contacto determinados niveles del modelo textual, que, en buena lógica, deberían ser independientes (por ejemplo, cuando el autor entra en contacto de forma imposible con sus personajes ficticiales, o cuando un personaje ficticio se dirige de forma imposible al lector real), y dan lugar a los que hemos denominado *mundos imposibles*. Teniendo en cuenta el modelo propuesto, definiremos los distintos tipos de autoficción como casos de ruptura de la lógica ficcional, o *metalepsis*, con la consiguiente producción de mundos imposibles. Por último, realizaremos algunas consideraciones sobre la autoficción y los procesos psicológicos con los que se puede relacionar.

Aunque el término *autoficción* se ha empleado de manera indiscriminada para referirse a distintos tipos de textos (Pozuelo, 2012: 152), preferimos limitarlo a los casos en los que el autor de una obra se presenta a sí mismo como un personaje de la misma protagonizando hechos ficticios. La autoficción así entendida se ha situado a medio camino entre la autobiografía y la ficción. Con respecto a la autobiografía, Philippe Lejeune propuso en 1975 el concepto de “pacto autobiográfico”, según el cual habría un pacto o acuerdo convencional entre el autor y el lector, consistente en que ambos dan por supuesto que los hechos expuestos en la obra son verídicos y se refieren a la realidad (Lejeune, 1994; Sánchez Zapatero, 2010). Aunque no hay diferencias formales entre la novela en primera persona y la autobiografía por lo que atañe al interior del texto, sí que las hay si se tiene en cuenta el paratexto, y, más concretamente, la página del título con el nombre del autor, que nos informa sobre la identidad del *nombre* (autor-narrador-personaje): “El pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad, y nos envía en última instancia al *nombre* del autor sobre la portada” (Lejeune, 1994: 64). Y de igual manera que el *pacto autobiográfico* indica que lo narrado en la obra es real, el *pacto novelesco* revela, a través de la misma página del título, la naturaleza ficcional del libro, ya que permite comprobar que el personaje ficticio no coincide con el autor. En ese mismo trabajo, Lejeune incluyó un cuadro en cuya entrada horizontal se situaban las distintas posibilidades relacionadas con el nombre del personaje

(distinto del nombre del autor, sin nombre o igual al nombre del autor), y en cuya entrada vertical se consideraba el tipo de pacto (novelesco, sin pacto conocido o autobiográfico):

Nombre del personaje ↓ Pacto →	≠ nombre del autor	=0	= nombre del autor
Novelesco	1a NOVELA	2a NOVELA	
=0	1b NOVELA	2b <i>Indeterminado</i>	3a AUTOBIOGRAFÍA
Autobiográfico		2c AUTOBIOGRAFÍA	3b AUTOBIOGRAFÍA

Figura 1. Tabla de Philippe Lejeune sobre el pacto y el nombre del personaje

En este cuadro se reflejan tres posibilidades de creación de novelas (que se producen cuando hay un pacto novelesco, siendo el nombre del personaje distinto al del autor o tratándose de un personaje innominado, o cuando no hay un pacto conocido y el nombre del personaje es distinto al del autor) y tres posibilidades de autobiografías (resultantes de los casos en los que no hay un pacto conocido y el nombre del personaje es igual al del autor, o en los que hay un pacto autobiográfico y el personaje permanece innominado o tiene un nombre igual al del autor). Y en el cuadro quedan dos casillas vacías, que Lejeune comentaba así:

Los casos ciegos: a) El héroe de una novela, ¿puede tener el mismo nombre que el autor? Nada impide que así sea y es tal vez una contradicción interna de la que podríamos deducir efectos interesantes. Pero, en la práctica, no se me ocurre ningún ejemplo [...]; b) en una autobiografía *declarada*, y dejando de lado el caso del seudónimo, ¿puede tener el personaje un nombre diferente al del autor? No me parece posible; y si, por un efecto artístico, un autobiógrafo eligiese esta fórmula, siempre le quedarían dudas al lector: ¿no está leyendo simplemente una novela? En estos dos casos si la contradicción interna fue elegida voluntariamente por el autor, el texto que resulta no es leído ni como autobiografía ni tampoco como novela, sino que aparece como un juego de ambigüedad pirandelliana. A mi entender, es un juego al que no se juega con intenciones serias (Lejeune, 1994: 70-71).

Dos años después, en 1977, Serge Doubrovsky publicó una obra titulada *Fils*, en cuya portada figuraba como subtítulo la indicación genérica “Novela”. Pero en la

contraportada, Doubrovsky matizaba lo siguiente: “¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*”. Y en un artículo publicado en 1980, titulado “Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis”, Doubrovsky consideraba que *Fils* venía a llenar el primero de los huecos del cuadro de Lejeune: “¡es como si *Fils* hubiese sido escrita para llenar esa casilla vacía!” (Doubrovsky, 2012: 52). En este artículo, Doubrovsky hacía saber que su obra recoge hechos estrictamente autobiográficos, pero enmarcados en un ámbito ficcional:

Como en una autobiografía escrupulosa, todas las andanzas del relato están literalmente sacadas de mi propia vida; los lugares y las fechas han sido maniáticamente verificados. La parte de invención novelesca se reduce a proporcionar el marco y las circunstancias de una pseudo-jornada, que sirve de cajón de sastre a la memoria [...]. ¿Por qué y cómo la autobiografía se transformó entre mis manos, por así decirlo, en lo que he acabado por denominar *autoficción*? (Doubrovsky, 2012: 53).

Doubrovsky explica que el sueño principal que aparece en *Fils* era verdadero, pero que él nunca había hablado de ese sueño a su psicoanalista, por lo que este último aspecto constituía una invención que establecía el marco ficticio de la obra. El término *autoficción*, propuesto por primera vez en la contraportada de *Fils* y refrendado en el artículo mencionado, se refería en un principio a un tipo de obra que mezclaba la autobiografía y la ficción, ya que narraba eventos estrictamente reales, pero enmarcados en un ámbito ficcional. Por ello, la obra “autoficcional” de Doubrovsky guardaba una estrecha relación con la autobiografía, y se situaba en los límites entre lo factual y lo ficcional. No obstante, el término *autoficción* ha sido empleado posteriormente de una forma más amplia, ya que bajo ese membrete se han llegado a incluir un tipo de obras que mezclan los sucesos autobiográficos con los ficcionales, o que llegan a describir solamente sucesos ficcionales que nunca le han ocurrido al autor. Basta con que el personaje tenga el mismo nombre que el autor para que la obra (ya contenga una amalgama de eventos factuales o ficcionales, ya presente exclusivamente sucesos ficcionales) se incluya en el ámbito de la autoficción. De hecho, la primera casilla vacía de Lejeune, dado que corresponde al “pacto novelesco”, cuadraría en mayor medida con un tipo de obra en la que los sucesos descritos, protagonizados por un personaje de nombre igual al del autor, fueran enteramente ficcionales.

Philippe Lejeune comentó la propuesta de Doubrovsky en un trabajo posterior, titulado “Autobiografía, novela y nombre propio”, de 1986, destinado a examinar “el

espinoso problema de las diferencias que existen entre autobiografía y novela” (Lejeune, 1994a). Lejeune constató que su primera casilla vacía había ido llenándose en los últimos años, y analizó el caso de *Fils*, la obra de Doubrovsky. Este se había referido a las dudas que producía su obra, resaltando la “Ambigüedad del nombre, a la vez real y ficticio” y “del texto, a la vez autobiográfico y novelesco” (Doubrovsky, 1979: 100). Pues bien, con respecto al nombre del autor, Lejeune niega que resulte ambiguo, y, por lo que toca al contenido de la obra, hace ver que el lector, sin tener en cuenta las declaraciones biográficas del autor, ajenas al propio texto, difícilmente podría llegar a la conclusión de que la exposición del sueño de Doubrovsky a su psicoanalista constituyera una invención, lo que indica que los textos autoficcionales pueden resultar ambiguos para el destinatario, incapaz de discernir, a partir únicamente del texto, lo que hay en él de verdadero y de inventado. Lejeune afirma al respecto lo siguiente:

Para que el lector considere una narración aparentemente autobiográfica como una ficción, como una “autoficción”, tiene que percibir la historia como imposible, o como incompatible con una información que ya posee de antemano. [...] La ambigüedad solo existe en la mente de Doubrovsky, que es sin duda el único [...] que podrá valorar la diferencia entre el texto y el “referente” real (Lejeune, 1994a: 181-182).

Conviene resaltar, como más adelante comentaremos, que la ambigüedad solo se produce si los sucesos que se relatan, aun siendo ficticios, resultan verosímiles, y que no habría ambigüedad en el caso de que los hechos narrados pertenecieran al ámbito de lo fantástico o inverosímil.

Por lo demás, en su trabajo “El pacto autobiográfico, veinticinco años después”, Lejeune sustituye la expresión “pacto autobiográfico” por “pacto de verdad”, de cara a incluir en el ámbito de su estudio los diarios, que también se rigen por el pacto (incluso si queda implícito), pues “todo diario tiene un destinatario, aunque éste sea uno mismo” (Lejeune, 2004: 169).

Gérard Genette, en su obra *Ficción y dicción* (1993), intenta establecer, desde un punto de vista pragmático, el estatuto de las obras ficcionales en cuanto “actos de habla”. Si John Searle (1975) había considerado que los textos de ficción son aserciones fingidas, puesto que la veracidad de su enunciado no puede ser asumida en serio por el autor, Genette añade que los textos ficticios no solo constituyen un acto de habla fingido del autor, sino que este, además, hace otra cosa añadida al enunciarlo: producir una obra de ficción. Teniendo esto

en cuenta, Marie Darrieussecq (1997, 2012) se plantea el estatuto pragmático de la autobiografía y de la autoficción. En este sentido, no puede decirse que la primera constituya un acto de habla “doble” en el sentido que propone Genette, puesto que el autor se limita a emitir aserciones serias sin producir una obra ficcional; pero sí constituye, a juicio de Darrieussecq (2012: 76-77), un acto de habla de dos maneras complementarias:

es una aserción que tiene como base una declaración. Parafraseando a Genette, un enunciado del tipo “nacé el...” es una aserción seria (sincera), pero también una petición (“creedme cuando digo que nacé el...”), una declaración (“declaro seriamente —sinceramente— que nacé el...”), incluso otra aserción, seria por descontado, como: “Por la presente deseo suscitar en vuestro espíritu la historia verídica de mi vida, etcétera”.

Esta petición de confianza, este llamamiento incesante a la adhesión del lector, no es otra cosa que lo que Philippe Lejeune ha designado como el “pacto autobiográfico”. Cualquier autobiografía, al mismo tiempo que afirma, solicita que se establezca, entre el autor-narrador y el lector, un pacto de confianza (“crea usted que”); así como cualquier ficción, al mismo tiempo que afirma, reclama que se establezca entre el narrador y el lector un pacto novelesco (“imagine usted que”).

Pero, ¿cuál es el estatuto pragmático de la autoficción? Gérard Genette (1993: 70) la entiende como un relato en el que el autor advierte: “Yo, autor, voy a contaros una historia, cuyo protagonista soy yo, pero nunca me ha sucedido”. Darrieussecq, por su parte, expone que la autoficción “solicita ser creída y solicita no ser creída; o, por decirlo todavía de otra forma, la autoficción es una aserción que se presenta como fingida y *al mismo tiempo* como seria” (2012: 79). Dado que se presenta a la vez como novela en primera persona y como autobiografía, la autoficción no permite que el lector distinga claramente los enunciados de realidad de los enunciados de ficción. Por ello, Darrieussecq concluye que la escritura autoficcional, que se sitúa entre dos prácticas de escritura a la vez pragmáticamente opuestas y sintácticamente indistinguibles (las de la novela en primera persona y la autobiografía), *siempre* es ambigua. A juicio de Darrieussecq, la ambigüedad desaparece cuando “un acontecimiento factualmente inverosímil aparece en la narración. Se transforma entonces en novela en primera persona” (2012: 81). A mi modo de ver, conviene matizar en dos sentidos las afirmaciones de Darrieussecq: por un lado, en algunos casos en los que el autor protagoniza acontecimientos verosímiles es posible deducir que no son verdaderos (o que no todos lo son), lo que en cierta forma puede contrarrestar, al menos parcialmente, la

ambigüedad de ese tipo de autoficción;¹ por otro lado, el hecho de que el autor de una obra autoficcional experimente sucesos fantásticos o inverosímiles no la convierte en una “novela en primera persona” propiamente dicha, ya que la naturaleza de ambos tipos de textos seguiría siendo distinta.

Por lo que respecta a los tipos de autoficción, Vincent Colonna (1989, 2012) propuso cuatro posibilidades: 1) la *autoficción fantástica*, que se produce cuando el autor protagoniza sucesos fantásticos o inverosímiles (como Dante en *La divina comedia*, o Borges en *El Aleph*); 2) la *autoficción biográfica*, que se da cuando el autor protagoniza eventos verosímiles, técnica cada vez más frecuentada en la literatura contemporánea; 3) la *autoficción especular*, en la que el autor no es el protagonista de la obra ni ocupa en ella un lugar central, y 4) la *autoficción intrusiva (autorial)*, en la que el autor no se convierte en personaje ni forma parte de la trama, pero está presente en el texto a través de sus comentarios y digresiones.

Para Colonna, en el primer caso, el de la *autoficción fantástica*, el autor que se proyecta en el texto se convierte “en puro héroe de ficción, del que a nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor” (2012: 86). En el segundo caso, el de la *autoficción biográfica*, el autor suele ingeniárselas para que el lector comprenda que los hechos expuestos constituyen “mentiras-verdaderas”, y “modela su imagen literaria, la esculpe con una libertad que no permitiría la literatura íntima, vinculada al postulado de sinceridad” (2012: 95-96). Y Colonna relaciona el tercer caso, el de la *autoficción especular*, con la *metalepsis* y la *mise en abyme* (que se produce, esta última, cuando se incluye una obra en otra, como cuando hay teatro dentro del teatro, o narración dentro de la narración).

En cualquier caso, y por lo que respecta a los casos de *autoficción fantástica*, a la que Colonna también denomina *autofabulación*, cabría precisar que el autor no se convierte en un “puro héroe de ficción” similar al de otras obras estrictamente ficcionales, puesto que, aun protagonizando sucesos inverosímiles, sigue existiendo una relación entre el personaje que

¹ Sirva como ejemplo la letra de la canción «Pacto entre caballeros», de Joaquín Sabina, en la que el autor narra que unos delincuentes le atracaron por la calle y le robaron el dinero y el reloj, pero, al darse cuenta de quién era (“oye, colega, / te pareces al Sabina, ese que canta” —dice uno de los ladrones—), le devolvieron lo robado y le convidaron a unos tragos para celebrar el encuentro. Y al final de la canción, se dice lo siguiente: “Hoy venía en el diario / el careto del más alto, / no lo había vuelto a ver desde aquel día; / escapaba del asalto / al chalé de un millonario / y en la puerta le esperó la policía”. Aunque los hechos narrados en la canción son verosímiles, hay al menos un elemento que delata su carácter ficticio, puesto que las fotos de los delincuentes habituales no salen en los diarios. Eso hace sospechar que otros de los acontecimientos narrados también puedan ser inventados. Se trata de un relato autoficcional en el que se mantiene la ambigüedad entre lo factual y lo ficcional, pero al menos es posible deducir que un elemento verosímil es ficticio, lo que contrarresta en parte la incertidumbre.

experimenta esos hechos y el autor que no se da en la ficción convencional, y que se relaciona, como veremos, con determinados procesos psicológicos.²

En los casos de *autoficción biográfica*, es posible que el autor quiera hacer ver al lector que los hechos relatados no son reales, pero, al tratarse de sucesos verosímiles, puede persistir la ambigüedad, de manera que algunos lectores perciban la intención del autor y otros tomen lo expuesto por verdadero.

Por lo demás, los casos de *autoficción especular* solo se diferencian de los dos anteriores por la menor presencia en la obra del autor como personaje, y podrían atañer tanto a la *autoficción fantástica* (si el autor tiene un papel secundario y protagoniza sucesos inverosímiles) como a la *autoficción biográfica* (cuando el autor, teniendo un papel secundario, protagoniza hechos ficticios de carácter verosímil), por lo que no constituyen un caso específico de autoficción (de hecho, puede haber obras en las que el autor aparezca tanto o casi tanto como otro personaje importante, y en ellas no sería fácil determinar si constituirían casos de *autoficción fantástica* o *biográfica* o de *autoficción especular*). Por otra parte, la *metalepsis* como forma de ruptura de la lógica ficcional no es exclusiva de la *autoficción espectacular*, sino que se produce necesariamente, como veremos, en todas las formas de *autoficción* (incluidas la *autoficción fantástica* y *biográfica*).

En cuanto a la que Colonna denomina *autoficción intrusiva (autorial)*, no constituye un caso de ruptura de la lógica ficcional, puesto que el autor no entra en contacto de forma imposible con los personajes ficcionales ni protagoniza hechos fictios, por lo que no debería entenderse, a mi modo de ver, como un caso de autoficción, sino como la simple inclusión de comentarios del autor-narrador por medio de *frases no miméticas del narrador* (Martínez Bonati, 1983).

En su obra *La estructura de la obra literaria*, publicada en 1960, Martínez Bonati distinguió tres estratos en la ficción: las *frases miméticas del narrador* (por medio de las cuales el narrador expone los sucesos que ocurren a los personajes, y tienen el atributo de veracidad, pues el lector ha de tomarlas por verdaderas, considerando que enuncian lo que realmente

² A juicio de Serge Doubrovsky (2005: 28), “Es un abuso inadmisible asimilarla [la autoficción], como hace Vicent Colonna, a la autofabulación, según la cual un sujeto dotado del nombre del autor se inventaría una existencia imaginaria, tal como Dante cuando narra su descenso a los infiernos o Cyrano cuando relata su vuelo a la luna”. Doubrovsky, que propuso el término *autoficción* para su novela *Fils*, pretende limitarlo a los casos en los que el autor protagoniza hechos reales o verosímiles. A nuestro juicio, y aunque la *autofabulación* no se acomode a la obra de Doubrovsky, debe ser explicada como un fenómeno claramente emparentado con la *autoficción biográfica* y complementario de la misma, puesto que una y otra comparten el mismo mecanismo estructural (consistente en hacer protagonizar al autor sucesos que no ha vivido, ya sean verosímiles o fantásticos) y se relacionan, como veremos, con procesos psicológicos afines.

ocurre en el universo ficcional de la obra); las *frases no miméticas del narrador* (que constituyen opiniones, juicios o sentencias del narrador sobre lo que relata, y no tienen el atributo de veracidad, ya que el lector puede estar o no de acuerdo con ellas) y las *frases de los personajes* (que son los enunciados de los personajes ficticios, y pueden tener o no el atributo de veracidad). Por mi parte, he tratado de ampliar el concepto de *frases no miméticas del narrador*, incluyendo en ellas otras posibilidades no contempladas por Martínez Bonati, y de adaptar su sistema a la generalidad de las obras literarias (Martín Jiménez, 2015a: 119-136). Así, cabría distinguir entre las *frases del enunciador*, las *frases miméticas del enunciador* y las *frases de los personajes*. Las *frases del enunciador* pueden desplegar contenidos de tipo lírico (si se trata de textos poéticos) o argumentativo (en los textos didáctico-ensayísticos), así como, en el caso de los textos narrativos, todos los tipos de frases no miméticas del narrador (que incluyen, como estableciera Martínez Bonati, las opiniones del narrador, pero también la expresión de sus emociones; sus posibles actos de fingimiento sobre la realidad de la historia que narra; las frases destinadas a comparar la situación presente con el pasado; las frases organizativas que nos llevan por la historia indicándonos los cambios de espacio o temporalidad, y las metaficcionales, que nos advierten sobre el carácter literario de la historia y sobre su construcción), y, eventualmente, en el caso de los textos dramáticos, las frases equivalentes a estas del enunciador dramático (al que podríamos denominar *dramatizador*). De esta forma, el sistema literario incluye la posibilidad de desplegar las frases del enunciador, las frases miméticas del enunciador y las frases de los personajes. Pues bien, lo que Colonna denomina *autoficción intrusiva (autorial)* no es más que la inclusión en la obra de frases del enunciador (o más específicamente, en el caso de los textos narrativos, de frases no miméticas del narrador), y ese procedimiento no tiene que ver con la autoficción propiamente dicha, entendida como el fenómeno que se produce cuando el autor real protagoniza sucesos ficticios. Se trata de recursos claramente diferentes, y no conviene confundirlos, por lo que resulta preferible reservar el término *autoficción* para denominar los casos en los que se produce una ruptura de la lógica ficcional.

Philippe Gasparini (2004, 2008, 2012) propone el concepto de *autonarración*, que define de la siguiente forma: “*Texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia*” (Gasparini, 2012: 193). Dentro de la autonarración, que constituye una forma contemporánea de archigénero relacionado con el espacio autobiográfico, se encuadrarían la autofabulación, entendida, en el sentido que

le otorgara Vicent Colonna, como la narración de una serie de hechos inverosímiles protagonizados por el autor, y la autoficción, que se produciría cuando los sucesos acontecidos al autor tienen un carácter verosímil. Y Philippe Forest (2001, 2007, 2012) describe el proceso de despersonalización que va desde la que denomina *ego-literatura* (la cual tiene el “yo” como objeto, entendido como una realidad), pasa por la *autoficción* (que también tiene el “yo” como objeto, pero “descubre en él una «ficción» que la novela construye”) y llega a la *Novela-del-yo* o *heterografía* (en la que un personaje ficcional narra su propia historia y el yo es concebido plenamente como otro) (Forest, 2012: 231-232).

Para tratar de esclarecer los tipos de autoficción, Manuel Alberca (2007, 2012) establece una interesante clasificación de las que denomina —usando una expresión similar a la de Philippe Forest, pero otorgándola un sentido diferente— “novelas del yo”. Estas se sitúan a medio camino entre las obras autobiográficas, que se sustentan en el “pacto autobiográfico” de Lejeune, y los relatos ficcionales, que se rigen por el “pacto novelesco”. A su juicio, si el pacto autobiográfico se adecua al doble principio de *identidad* (el autor, el narrador y el personaje son la misma persona) y de *veracidad* (lo narrado en el texto trata de ajustarse a lo ocurrido en la realidad), el pacto novelesco establece el distanciamiento del autor con respecto a su narrador:

El novelista comienza por borrarse o desaparecer del texto y cede su protagonismo al narrador, ese sosias, que ya no es él, pero que ocupa su lugar y asume la función de contar. Así, el autor se distancia y se des-identifica de su narrador y de los personajes de la novela.

Este principio formal de distanciamiento entre narrador y autor conlleva implícitamente una declaración de no-responsabilidad por parte de este, pues quien allí habla, opina, sanciona o actúa no es él sino otro, y por tanto no se le debe responsabilizar de aquello que no le es atribuible (Alberca, 2012: 131).

A mi modo de ver, estas palabras requieren una matización, basada en la distinción realizada por Gérard Genette (1989) entre relatos con narrador *heterodiegético* (es decir, enunciados por un narrador que no forma parte de la historia) y relatos con narrador *autodiegético* u *homodiegético* (expuestos por un narrador que es un personaje de la historia, ya sea o no el protagonista de la misma). Si se puede afirmar con toda propiedad que hay un claro distanciamiento entre el autor y el narrador en los casos de los relatos autodiegéticos u homodiegéticos, en los que se cede la palabra a un personaje completamente independiente del autor que ejerce la función de narrador, no puede decirse lo mismo en el caso de los relatos heterodiegéticos, cuyo narrador, como he explicado detalladamente en otro lugar

(Martín Jiménez, 2015a: 112-113), cumple una doble función: como enunciador de la historia por medio de sus frases miméticas, adquiere una naturaleza ficcional, pero como enunciador de las frases no miméticas mantiene una clara relación de identidad con el autor, de manera que las opiniones o emociones vertidas en esas frases miméticas pueden atribuirse al autor.

En cualquier caso, Alberca considera las “novelas del yo” como propuestas voluntariamente indeterminadas que tratan de negar o debilitar los límites entre la autobiografía y la ficción, pero que no alcanzan a abolirlos, ya que funcionan y pueden ser interpretados gracias a ellos. Y establece el siguiente cuadro sobre las clases de “novelas del yo” (Alberca, 2012: 136):

PACTO AMBIGUO LAS NOVELAS DEL YO		
<i>Novela autobiográfica</i> (próxima a la autobiografía)	<i>Autoficción</i> (equidistancia de ambos pactos)	<i>Autobiografía ficticia</i> (próxima a la novela)
1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identidad nominal ficticia o anonimato: N = P // N ≠ P	1. <i>Principio de identidad</i> A = N = P Identidad nominal expresa	1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identificación nominal ficticia: N = P // A = editor
2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo transparente	2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo simulado

Figura 2. Tabla sobre las “novelas del yo” de Manuel Alberca

La *autobiografía ficticia* (o las *memorias ficticias*) corresponden al caso de un personaje ficcional que se convierte en narrador autodiegético y cuenta su propia historia, presentándola como una autobiografía o unas memorias verdaderas. Este tipo de obra puede crear la ilusión de que “el apócrifo autor del relato (su narrador-protagonista) es su verdadero autor y el que firma en la portada, un simple mediador o editor” (Alberca, 2012: 137). El pacto novelesco de ficción que rige este tipo de textos se revela por el hecho de que en su portada figure el verdadero nombre de su autor, que lo presenta como una novela ficcional. Las novelas de este tipo suelen llevar un título que hace referencia a la autobiografía o las

memorias del personaje y al nombre del narrador-protagonista (así ocurre en *Autobiografía del general Franco*, de Manuel Vázquez Montalbán, en *Sonata de otoño. Memorias del Marqués de Bradomín*, de Ramón María del Valle-Inclán, o en *Memorias de Adriano*, de Margarite Yourcenar). Y ya sean protagonizadas por un personaje histórico o inventado, estas obras constituyen novelas, pues los sucesos que en ellas se narran corresponden total o parcialmente a la invención del autor.

La *novela autobiográfica*, que puede estar narrada en primera persona (narrador auto u homodiegético) o en tercera persona (narrador heterodiegético), se da cuando el autor atribuye aspectos de su propia vida a un personaje ficcional, pero dando a entender de alguna forma al lector que los sucesos narrados corresponden a la biografía del autor. Este tipo de novelas podrían relacionarse con la segunda casilla vacía del cuadro comentado de Lejeune, resultante del cruce del pacto autobiográfico y de un nombre de personaje distinto al del autor, posibilidad que Lejeune consideraba “un juego al que no se juega con intenciones serias”, pero que es perfectamente realizable. En palabras de Alberca (2012: 143), “es un relato que esconde primero, para mostrar disimuladamente después, la relación entre la verdadera biografía y personalidad del autor empírico y la biografía y personalidad del narrador o del protagonista ficticio”. Un caso particular relacionado con este tipo se produce cuando el nombre del personaje se mantiene en el anonimato, ya que da lugar a la ambigüedad, pues el lector no puede saber, a partir exclusivamente del contenido de la obra, si el protagonista coincide con el autor o es un personaje ficcional. Esa ambigüedad se rompe si el personaje ficticio tiene un nombre diferente al del autor (aunque en ocasiones puede ser similar), ya que eso implica que el autor no ha querido atribuirse directamente a sí mismo el protagonismo de los hechos que narra.

Conviene recordar que ni este tipo de novela autobiográfica ni la autobiografía ficticia constituyen casos de ruptura de la lógica ficcional, y no pueden considerarse formas autoficcionales. Alberca sitúa la *autoficción* propiamente dicha a medio camino entre las mismas.

La *autoficción* se produce cuando el autor protagoniza acontecimientos ficticios, aunque también puede darse una mezcla de sucesos factuales y ficcionales. En cualquiera de ambos casos, se caracteriza por su indeterminación, puesto que el lector, basándose en el propio texto, no puede determinar si los sucesos narrados son verdaderos o no, o cuáles de ellos lo son. El mismo término *autoficción*, acuñado afortunadamente por Doubrovsky, resalta la ambigüedad, pues proviene de dos étimos, uno griego (*auto*) y otro latino (*ficción*), sin que

se pueda determinar, “sino por una explicación perifrástica, qué es lo sustantivo y qué lo adjetivo” (Alberca, 2012: 144). Mientras que en las autobiografías ficticias y en las novelas autobiográficas hay un sustantivo acompañado de un adjetivo que lo matiza,

el neologismo “autoficción” no permite en su forma sintética una sola explicación, al contrario, por su sincretismo abre al menos dos posibilidades interpretativas: ¿se trata de una autobiografía *sensu lato* con la forma y el estilo de una novela (que bien podría introducir incluso algunos elementos ficticios)? O, por el contrario, ¿se trata de una ficción (novela del yo), en la que el autor, con su propio nombre se convierte en el protagonista de una historia totalmente fabulada? (Alberca, 2012: 144).

A juicio de Alberca, la autoficción permite esas dos posibilidades interpretativas, pues “no es una novela autobiográfica más, sino una propuesta ficticia y/o autobiográfica más transparente y más ambigua que su pariente mayor” (2012: 145). Un pilar básico de la autoficción es la identidad del nombre del autor y del personaje, que puede ocasionar una alteración inquietante de las expectativas del lector, ya que el autor se afirma y se contradice al mismo tiempo: “Es como si nos dijese: «Este soy y no soy yo, parezco yo pero no lo soy. Pero, cuidado, porque podría serlo» (2012: 146).

Por ello, y a diferencia de lo que ocurre en la novela autobiográfica, la autoficción no se caracteriza por la simple inclusión de elementos biográficos en el relato, sino que necesita además “una estrategia para auto-representarse de manera ambigua” (146). Aunque habría que matizar, nuevamente, que la ambigüedad solo se produce en el caso de que los sucesos narrados sean verosímiles, y se pierde si los acontecimientos son fantásticos o inverosímiles.

Una vez revisados algunos planteamientos sobre la autoficción y sus formas afines, pasamos a abordar el asunto desde la perspectiva que proporciona nuestro modelo textual de los géneros literarios, propuesto para explicar los tipos de géneros en relación con la ficcionalidad, así como los casos de ruptura de la lógica ficcional. En otros lugares he argumentado por extenso la constitución de ese modelo (Martín Jiménez, 2015, 2015a), que queda configurado así:

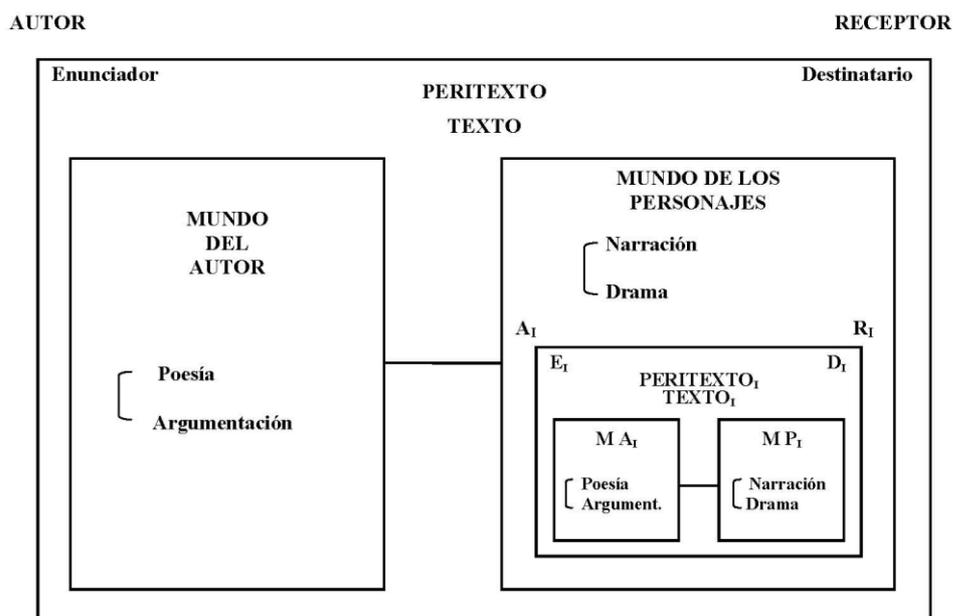


Figura 3. Modelo textual de los géneros literarios

En el exterior del texto se sitúan el *autor* y el *receptor*. El enunciado del texto puede ser expresado por un *enunciador* intratextual que se dirige a un *destinatario* intratextual. El enunciado atañe tanto al *texto* propiamente dicho como al *peritexto*, propuesto por Gérard Genette (2001: 10) como el conjunto de elementos que rodean al texto y que figuran en el propio volumen (título, prefacio, títulos de los capítulos, notas...), y que, junto al *epitexto* o conjunto de mensajes relacionados con la obra que se sitúan fuera del texto (entrevistas, cartas, diarios...), constituye el *paratexto*. El texto y el peritexto pueden estar formados por el *mundo del autor* (que integra la poesía y la argumentación) y el *mundo de los personajes* (en el que se sitúan la narración y el drama). El modelo contempla la posibilidad de que un personaje del mundo de los personajes se convierta a su vez en un *autor inserto* (A_I) que dirija a un *receptor inserto* (R_I) un nuevo texto, cuyas características son las mismas que las del texto originario: puede tener un *enunciador inserto* (E_I) que se dirige a un *destinatario inserto* (D_I), un *peritexto inserto* (PERITEXTO_I), un *texto inserto* (TEXTO_I), un *mundo del autor inserto* (MA_I) y un *mundo de los personajes inserto* (MP_I).

El modelo está pensado para explicar todas las formas literarias existentes o imaginables. Las formas genéricas tradicionales (poesía, argumentación, narración y drama) encuentran fácil acomodo en las categorías del mundo del autor y del mundo de los personajes, y algunas formas literarias de carácter híbrido o compuesto (García Berrio, Huerta, 1992: 147-150), cuya naturaleza resultaba difícilmente definible por medio de la

teoría tradicional de los géneros, se explican con facilidad atendiendo a que pueden desarrollar distintas partes del modelo. Así, podemos considerar que las novelas cuyo narrador heterodiegético no se limita a exponer los hechos de los personajes, sino que formula además frecuentemente sus opiniones (mediante las frases no miméticas del narrador), desarrollan conjuntamente el mundo del autor en su vertiente argumentativa y el mundo de los personajes en su forma narrativa. Asimismo, la denominada “novela en primera persona”, enunciada por un narrador homodiegético o autodiegético, consiste en la creación inicial de un mundo de los personajes en el que hay un personaje que se convierte en autor inserto, escribiendo un texto inserto que puede desarrollar a la vez el mundo del autor inserto en su faceta argumentativa (si el personaje-narrador formula frecuentemente sus opiniones, como ocurre en algunas novelas picarescas) y el mundo de los personajes inserto en su vertiente narrativa. Otras formas genéricas híbridas, como las baladas, las églogas o los diálogos, pueden ser explicadas con facilidad: las baladas o las églogas consisten en la creación inicial de uno o varios personajes que se convierten en autores insertos de textos insertos que desarrollan el mundo del autor inserto en su faceta poética, mientras que en los diálogos los personajes que se convierten en autores insertos crean conjuntamente un texto inserto que desarrolla el mundo del autor inserto en su vertiente argumentativa. Y otro tipo de textos heterogéneos, como los denominados “amasijos” o “entreveros”, los cuales integran distintos tipos de fragmentos de diversa naturaleza (poemas, ensayos, relatos, dramas...), despliegan conjuntamente el mundo del autor en sus facetas poética y argumentativa y el mundo de los personajes en sus vertientes narrativa y dramática (e incluso podrían desarrollar nuevos textos insertos en el mundo de los personajes del texto original).

Para explicar la naturaleza del mundo de los personajes, puede resultar de gran utilidad la teoría de los mundos posibles, y especialmente las consideraciones formuladas en España por Tomás Albaladejo (1986, 1992), quien distingue tres tipos de modelo de mundo que rigen todos los textos narrativos:

— *El tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero*, y a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente (autobiografías, libros de viajes, memorias...)

— *El tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil*, al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas, sin ser las del mundo real objetivo, están construidas de acuerdo con estas (novela realista, novela naturalista...)

— *El tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil*, al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas implican una trasgresión de las normas del mundo real objetivo (novelas de ciencia ficción, cuentos maravillosos...).³

En las obras narrativas suelen aparecer elementos correspondientes a los tres tipos de modelo de mundo, por lo que, en conformidad con la *ley de máximos semánticos*, el tipo de modelo de mundo de una obra corresponde al del máximo nivel semántico alcanzado por alguno de sus elementos, de manera que si una obra tiene elementos del tipo I y del tipo II pertenecerá al tipo II; si presenta elementos del tipo II y del tipo III corresponderá al tipo III, y si presenta elementos del tipo I, del tipo II y del tipo III, se ajustará al tipo III.

La clasificación de los tres tipos de modelo de mundo puede extenderse sin dificultad a la categoría del mundo de los personajes, pues es susceptible de ser aplicada tanto a los textos narrativos como a los dramáticos. El mundo de los personajes puede regirse por un modelo de mundo de tipo I (caso de las autobiografías, memorias, biografías o diarios), por un modelo de mundo de tipo II (como ocurre con las novelas o los dramas realistas) o por un modelo de mundo de tipo III (en el caso de los relatos o dramas fantásticos o inverosímiles).

El modelo propuesto también sirve para explicar los distintos tipos de ruptura de la lógica ficcional, o *metalepsis*. Gérard Genette (2006) emplea el término *metalepsis* en sentido amplio, para denominar tanto a algunas figuras retóricas relacionadas con la intromisión del narrador en el texto por medio de frases no miméticas, como a los casos en los que se produce una auténtica ruptura de la lógica ficcional, puesto que se ponen en contacto elementos pertenecientes a niveles que, en rigor, no podrían comunicarse. Por mi parte, considero necesario distinguir ambos procedimientos, pues son claramente distintos, y voy a centrarme en los casos de ruptura de la lógica ficcional. Esta se produce, por ejemplo, cuando el autor se introduce de manera imposible en el mundo de los personajes, como ocurre en la “nivola” *Niebla*, cuyo protagonista, Augusto Pérez, entabla un diálogo imposible con el propio autor, Miguel de Unamuno, el cual, situado en el mundo real, recibe la visita de su personaje ficticio. Es Augusto Pérez quien va a visitar a Unamuno, pero lo atrae hacia su propio mundo ficcional, de manera que Unamuno entra en contacto de forma imposible

³ Sobre la distinción dentro del modelo de mundo de tipo III entre “construcciones que presentan grado cero de verosimilitud y otras que presentan cierto grado de verosimilitud”, cfr. Rodríguez Pequeño, 1995: 191. Vid. además Rodríguez Pequeño, 1990, 1997, 2008: 184.

con el *mundo de los personajes*, convirtiéndose él mismo en un ser parcialmente ficcional, como se trata de reflejar en la figura 4.

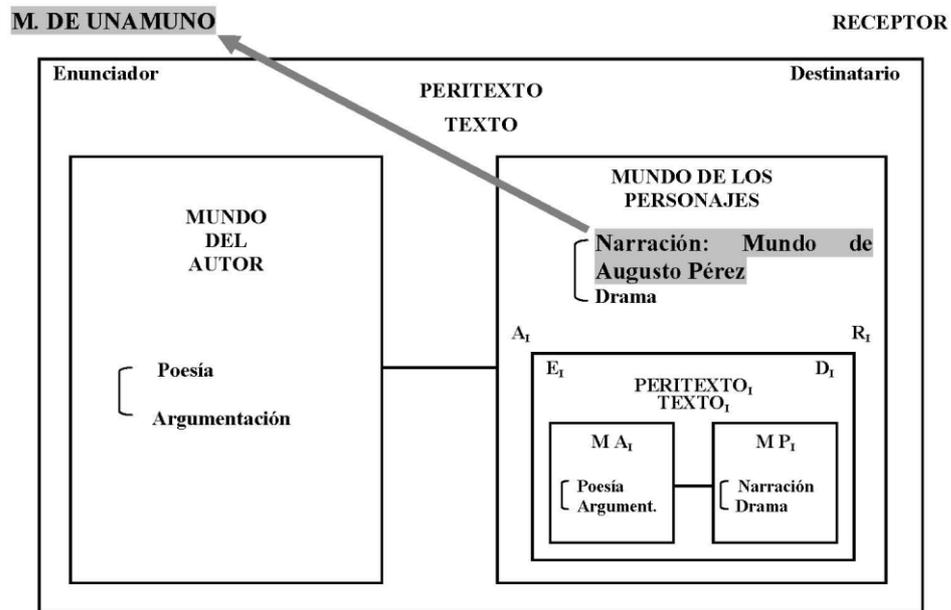


Figura 4. «Niebla» de Miguel de Unamuno

En el *Rāmaiaṇa*, poema épico y fabuloso de la India, se cuenta que su protagonista, Rāma, repudia a su esposa Sītā, la cual se refugia en la ermita del sabio Vālmīki y tiene dos hijos, a los cuales Vālmīki enseña, precisamente, el *Rāmaiaṇa*, que él mismo ha compuesto. Así, Vālmīki es el autor de la obra, pero entra en contacto de forma imposible con los personajes ficcionales de Rāma y Sītā, como se aprecia en la figura 5.

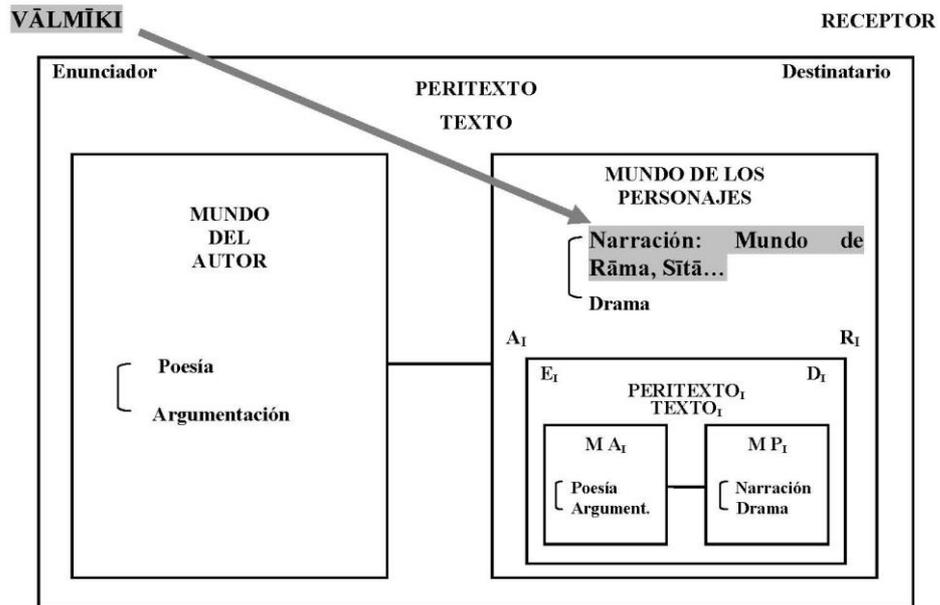


Figura 5. «Rāmāiṇa» de Vālmīki

Otro caso de ruptura de la lógica ficcional se produce en el relato titulado *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar.

J. CORTÁZAR

RECEPTOR

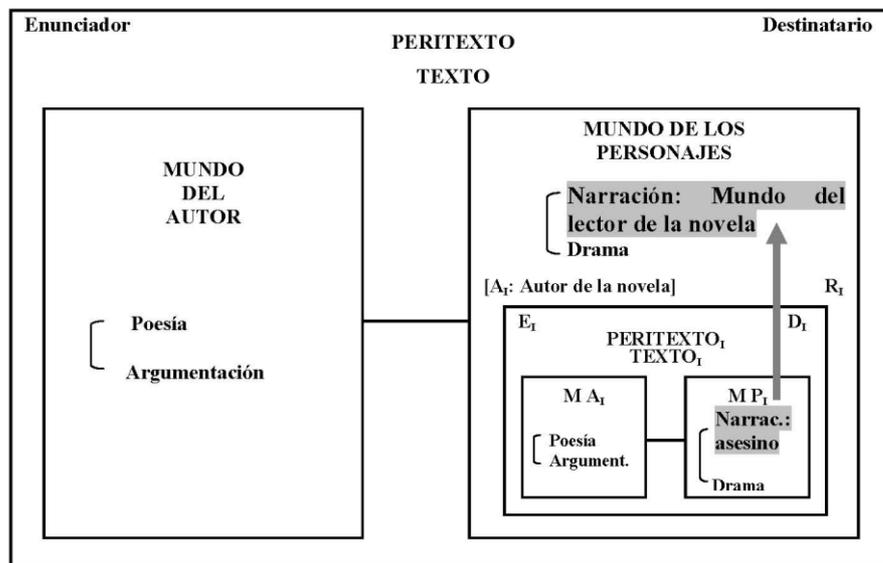


Figura 6. «Continuidad de los parques», de Julio Cortázar

En dicho relato, un hombre sentado en un sofá de terciopelo verde lee una novela, en la cual se describe cómo una pareja de amantes se pone de acuerdo para matar al marido

de la mujer, y el amante se dirige a apuñalar por la espalda a su víctima, que resulta ser el hombre sentado en el sofá de terciopelo verde que lee la novela. En este caso, el lector que lee la novela se sitúa en el *mundo de los personajes* del texto originario, y la novela que lee constituye un texto inserto, en cuyo *mundo de los personajes inserto* se sitúa el amante-asesino. Y ese amante-asesino salta de forma imposible hasta el *mundo de los personajes* del texto originario para matar al lector de la novela, como se trata de reflejar en la figura 6.

Para explicar estos casos y otros similares, he propuesto ampliar la teoría de los mundos posibles, elaborando una teoría complementaria de los mundos imposibles, que contempla tres tipos de modelo de mundo de lo imposible:

— El *tipo I de modelo de mundo* es el de lo verdadero-imposible, al cual corresponden las obras que se rigen por un modelo de mundo de tipo I, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas categorías del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, deberían ser independientes.

— El *tipo II de modelo de mundo* es el de lo ficcional verosímil-imposible, al que corresponden las obras que se rigen por un modelo de mundo de tipo II, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas categorías del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, deberían ser independientes.

— El *tipo III de modelo de mundo* es el de lo ficcional no verosímil-imposible, al que corresponden las obras que se rigen por un modelo de mundo de tipo III, pero que transgreden los límites de lo posible al poner en contacto algunas categorías del modelo textual que, desde un punto de vista lógico, deberían ser independientes.

Desde este punto de vista, *Niebla*, de Unamuno, o el relato *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, se regirían por el tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible, mientras que el *Rāmaiaṇa*, en el que hay ejércitos de monos parlantes y otros elementos fantásticos, pertenecería al tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible.

Existen otros casos de ruptura de la lógica ficcional, relacionados con el polo de la recepción. Así, los personajes del mundo de los personajes del texto primario pueden dirigirse de forma imposible a los destinatarios, como ocurre en los “apartes” de las obras teatrales; y cabe imaginar que un autor inserto se ponga en contacto con las criaturas del mundo de los personajes inserto, o que estas se dirijan al destinatario inserto o al destinatario

real. Las posibilidades de ruptura de la lógica ficcional, explicadas detalladamente en otro lugar (Martín Jiménez, 2015a: 233-297), se recogen en la figura 7.⁴

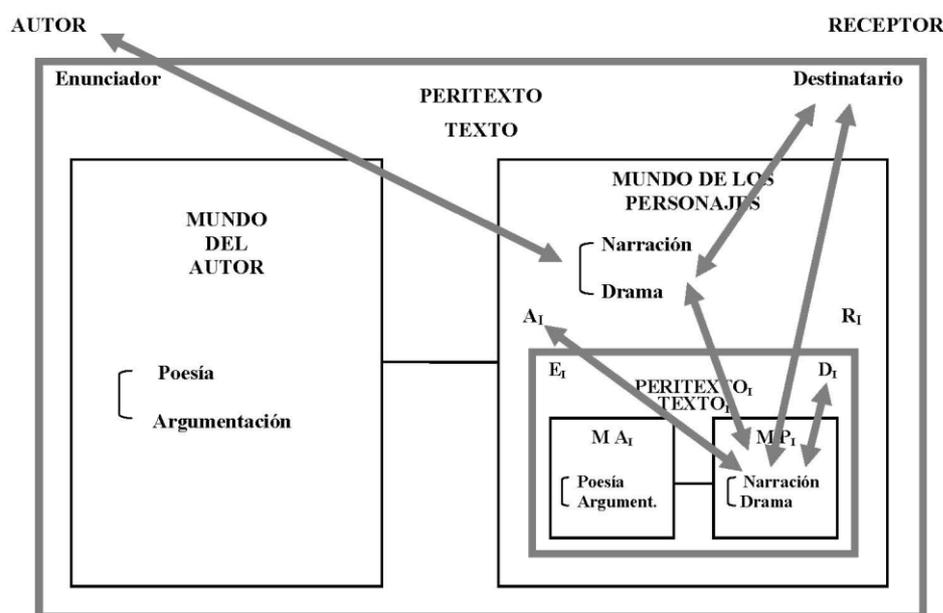


Figura 7. Mundos imposibles

Pues bien, los distintos casos de autoficción pueden explicarse fácilmente a través de este modelo. Hay que insistir en algo que no ha sido suficientemente destacado por los estudiosos: en todos los casos de autoficción, entendidos como aquellos en los que el autor protagoniza sucesos ficticios, ya sean verosímiles o inverosímiles, se produce una ruptura de la lógica ficcional, con la consiguiente creación de mundos imposibles. Además, la autoficción puede atañer a una obra en su totalidad, o tan solo a una parte de la misma. Por ejemplo, en *Niebla*, de Unamuno, se produce un caso de autoficción, pero tan solo afecta al final de la novela (o “nivola”), que es cuando el autor, Unamuno, entra en contacto con su

⁴ También puede producirse una ruptura de la lógica ficcional si el texto originario se identifica con el texto inserto, lo que se trata de reproducir en el esquema de la figura 7 mediante los trazos gruesos con que se dibujan las líneas que conforman dichos textos. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el caso del *Ramaiaña*, que presenta dos partes bien diferenciadas: “por un lado, los sucesos que tienen lugar en el mundo de los personajes del texto primario, en el que se sitúan Rāma, su esposa Sītā, sus hijos, Lava y Kuśa, y el propio Vālmiki; por otro, el texto inserto creado por Vālmiki, que recoge las hazañas pasadas y la vida futura de Rāma, pero en el que no pueden tener cabida los sucesos protagonizados por Lava, Kuśa y el propio Vālmiki: cuando Sītā es repudiada, va a vivir a la ermita de Vālmiki, donde da a luz a Lava y Kuśa, a los que Vālmiki enseña el *Ramaiaña*, es decir, el texto inserto que él mismo ha creado. En ese texto inserto, lógicamente, no podría figurar que Vālmiki se lo enseña a Lava y Kuśa, puesto que, antes de enseñárselo, tendría que estar compuesto. Así pues, el texto inserto creado por Vālmiki es necesariamente diferente al texto real que llega a los lectores, pese a lo cual, en el interior de la obra, se produce una identificación imposible entre los mismos” (Martín Jiménez, 2015a: 239).

personaje. En otras ocasiones, sin embargo, la autoficción puede afectar a la totalidad de la obra.

Para explicar los casos de autoficción, hay que tener en cuenta su relación con otros que resultan menos llamativos. Aunque en el caso de *Niebla* o en el del *Rāmaiaṅa* se produce un claro contacto entre el autor y un personaje ficcional, hay otro tipo de obras en que se da una relación similar, si bien no tan directa, lo que origina que el mundo imposible que se crea resulte menos chocante. Es un recurso frecuente que el autor de una obra ficcional finja en el prólogo que la historia que va a contar no la ha inventado él, sino que la halló escrita en un manuscrito que estaba en un viejo baúl, o en una botella que fue arrojada al mar. Así, el autor no entra en contacto directo con un personaje ficcional, pero sí con el manuscrito que ha escrito ese personaje.

Este tipo de prólogo es denominado *denegativo* por Gérard Genette (2001: 157), debido a que el autor niega ser el auténtico creador de la obra, y atribuye su autoría a otra persona, que habría escrito el manuscrito hallado en el baúl o en la botella. Este recurso tiene por finalidad dotar de verosimilitud al relato, presentándolo como algo que el propio autor ha hallado en su vida real. Se trata de atraer el texto ficticio al mundo real, lo que supone una forma de ruptura de los límites entre la ficción y la realidad.

Otras veces, no es en el prólogo donde el autor finge que ha encontrado el manuscrito, sino que lo hace en el propio cuerpo de la novela. Así ocurre en la primera parte del *Quijote*, en la que el autor, Miguel de Cervantes, entra en contacto de forma imposible con el universo ficcional de sus personajes. En efecto, Cide Hamete se presenta en la obra como el biógrafo de don Quijote, por lo que habita su mismo universo ficticio. Y en el capítulo noveno de la primera parte, se cuenta que el mismo Cervantes encuentra y compra el manuscrito de Cide Hamete en el mercado del Alcaná de Toledo, por lo que se introduce de forma imposible (aun sin entrar en contacto directo con ellos) en el universo ficcional de don Quijote y su biógrafo (Martín Jiménez, 2015a: 251-262). Por lo tanto, el *Quijote*, considerado en su conjunto, no pertenece al tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil, sino al tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible.

El mecanismo puesto en juego en *Niebla* o en el *Quijote* se relaciona claramente con la autoficción, ya que el autor entra en contacto de forma imposible con sus personajes y protagoniza sucesos ficticios, aunque sea de una manera parcial que solo afecta a una pequeña parte de esas obras (lo que no impide que en su conjunto se rijan por modelos de mundo de lo imposible). Y en el caso del *Quijote*, como el de tantas otras obras que tienen un prólogo

denegativo, se advierte claramente que se intenta atraer el mundo ficticio hacia el mundo real, para dar al primero una apariencia de verosimilitud. Naturalmente, es un intento imposible, y así es advertido por los lectores, pero que tiene su lógica y su razón de ser en el universo de la creación literaria. Y en la generalidad de los casos de autoficción, ocurre algo similar: se trata de atraer el mundo ficticio hacia el mundo real en el que habita el autor, aparentando que los sucesos ficticios han ocurrido en la realidad. Esa apariencia se puede producir con mayor facilidad en los casos que se rigen por el tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible que en los que se ajustan al tipo III de lo ficcional no verosímil-imposible, ya que en los primeros es posible la ambigüedad, de manera que el lector no pueda saber si lo que se le expone son hechos verdaderos o ficticios, y esa incertidumbre queda excluida en los segundos.

Pues bien, a través de nuestro modelo podemos explicar con claridad la naturaleza de los distintos casos relacionados con la autoficción que hemos comentado. Así, Vicent Colonna distinguió cuatro tipos de autoficción: 1) la *autoficción fantástica*; 2) la *autoficción biográfica*; 3) la *autoficción especular*, y 4) la *autoficción intrusiva (autorial)*. Los dos primeros casos son prototípicos de la autoficción, y en ellos se produce una ruptura de la lógica ficcional, ya que, al protagonizar sucesos ficticios, el autor de la obra se integra en un mundo de los personajes de carácter ficcional. Es posible que en el mundo de los personajes ficcional haya otros personajes ficticios, o incluso verdaderos, junto a los cuales el autor protagonice los hechos que no han ocurrido en la realidad. Por lo tanto, basta con que los hechos narrados sean ficcionales, aun en el caso de que estén protagonizados por personajes verdaderos, para que se produzca un mundo ficcional en el que se incluye el propio autor. Y la inclusión del autor en un mundo de los personajes ficcional determina que la obra se rija por un modelo de mundo de lo imposible: como se aprecia en la figura 8, la autoficción fantástica se rige por el tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible, y la autoficción biográfica por el tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible.

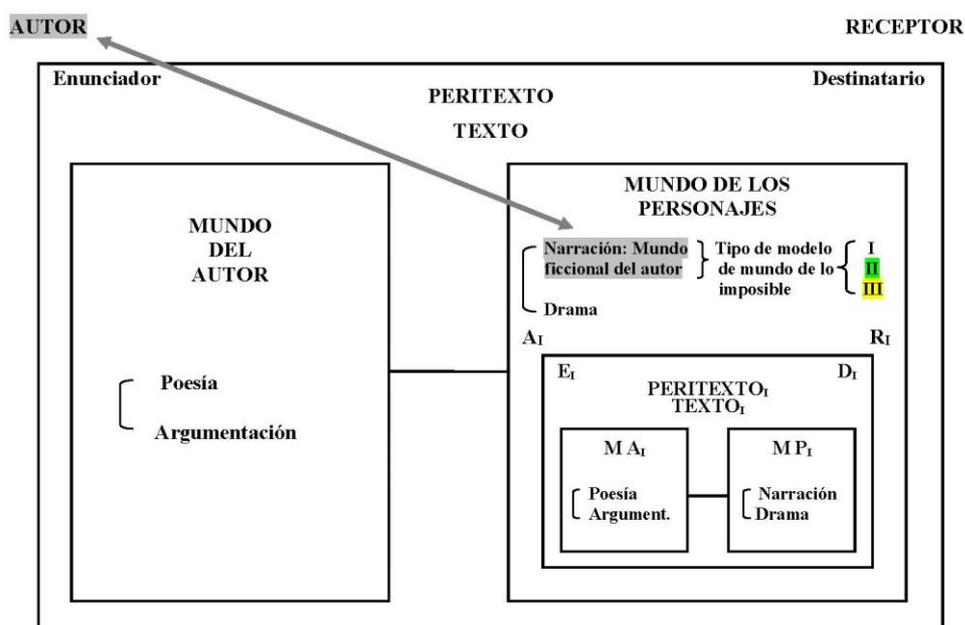


Figura 8. Autoficción biográfica y autoficción fantástica (o autofabulación)

Colonna opina que en los casos de autoficción fantástica el autor se convierte en un “puro héroe de ficción”. No obstante, si algo caracteriza a la autoficción es el diseño de hacer protagonizar al propio autor hechos ficticios y de atraer, consecuentemente, el mundo de los personajes ficcional hacia el universo real en el que se sitúa el autor, y ese propósito sigue operando incluso en los casos en los que las obras se ajustan al tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible. El hecho de que sea el propio autor quien protagonice sucesos fantásticos sin duda tiene un propósito determinado, que puede estar relacionado con la expresión de sus temores o la satisfacción de sus deseos, y constituye una elección diferente a la de la creación de un universo fantástico independiente del autor.

El caso 3 de *autoficción especular* es un caso particular de los casos 1 y 2 (ya que puede atañer tanto a la autoficción biográfica como a la fantástica), y solo se diferencia de estos en la mayor o menor presencia que tenga el autor en el mundo ficcional: en los casos de autoficción biográfica y fantástica de Colonna el autor sería el protagonista de la obra, y en los casos de autoficción especular tendría un papel menor (como ocurre en *Niebla*, en la que Unamuno solo se pone en contacto con Augusto Pérez al final de la obra, o en el *Quijote*, donde el contacto entre Cervantes y el mundo ficcional de don Quijote se limita al capítulo IX de la primera parte). Y aunque Colonna solo relaciona la autoficción especular con la metalepsis, hay que precisar que la ruptura de la lógica ficcional afecta a todos los casos de autoficción.

En cuanto a la que Colonna denomina *autoficción intrusiva (autorial)*, en la que el autor está presente en el texto por medio de sus comentarios y digresiones (realizados a través de sus frases no miméticas), no constituye un auténtico caso de ruptura de la lógica ficcional. Los comentarios del narrador se integran en el mundo del autor (ya sea en su faceta argumentativa o en la poética), sin que se produzca una irrupción imposible del autor en el mundo de los personajes ficcional. Se trata de un procedimiento usual, que nada tiene que ver con los casos prototípicos de autoficción, por lo que preferimos reservar el término para las obras en las que el autor pasa a formar parte de un mundo de los personajes ficcional.

Philippe Gasparini incluye dentro de la *autonarración* la autoficción propiamente dicha, entendida como el relato de una serie de hechos verosímiles protagonizados por el autor, y la autofabulación, que tiene lugar cuando los sucesos que le acontecen al autor tienen un carácter inverosímil. Esas dos posibilidades corresponden a la autoficción biográfica y a la autoficción fantástica de Colonna, y se rigen, respectivamente, por el tipo II y por el tipo III de modelo de mundo de lo imposible.

Philippe Forest se refería al proceso de despersonalización que va desde la *ego-literatura* (o escritura autobiográfica), pasa por la *autoficción* y llega a la *Novela-del-yo* o *heterografía*. En conformidad con nuestro modelo, la ego-literatura despliega un mundo de los personajes regido por un modelo de mundo de tipo I de lo verdadero, y puede desarrollar además el mundo del autor a través de las frases no miméticas del narrador (las cuales suelen consistir en opiniones que se relacionan con su vertiente argumentativa, pero también podrían tratarse de emociones relacionadas con la faceta poética). La autoficción, como hemos visto, se ajusta al tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible o al tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible (pudiendo, igualmente, desplegar el mundo del autor). Y la heterografía equivaldría a la llamada novela en primera persona, escrita por un personaje, la cual, en conformidad con nuestro modelo, corresponde a la creación inicial de un personaje ficcional que se inscribe en el mundo de los personajes del texto originario (regido por el tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil o por el tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil), el cual se convierte en autor inserto y crea un texto inserto, en el que despliega un mundo de los personajes inserto regido por un modelo de mundo de tipo I de lo verdadero (ya que cuenta su verdadera historia, de manera que el carácter ficticio de la obra deviene de la naturaleza ficcional del mundo de los personajes del texto originario en el que se inscribe el personaje), y puede desarrollar además el mundo del autor inserto por medio de sus frases no miméticas. Puesto que en la figura 8

ya hemos reflejado los casos de autoficción, en la figura 9 recogemos los de *ego-literatura* y *novela-del-yo*, en los cuales no se produce una ruptura de la lógica ficcional (debido a su carácter opcional, no se señala la posibilidad de desarrollar el mundo del autor inserto o el mundo de los personajes inserto).

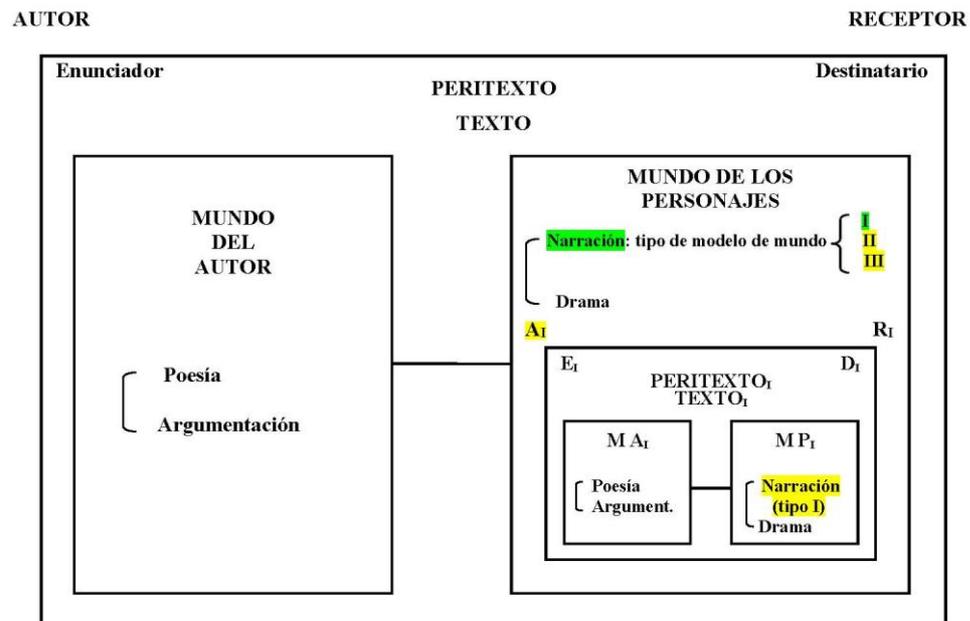


Figura 9. Ego-literatura y Novela-del-yo

Manuel Alberca, por su parte, contempla la *novela autobiográfica*, la *autoficción* propiamente dicha y la *autobiografía ficticia*. La *novela autobiográfica* (que viene a rellenar el segundo cuadro vacío de la tabla de Lejeune) puede estar narrada en tercera o en primera persona, y se produce cuando el autor atribuye aspectos de su propia vida a un personaje ficcional, pero dando a entender de alguna forma al lector que los sucesos narrados son autobiográficos. Estas novelas autobiográficas en tercera o en primera persona no se diferencian estructuralmente de las novelas tradicionales con narrador heterodiegético y autodiegético: en conformidad con nuestro modelo, la novela autobiográfica escrita en tercera persona desarrollaría un mundo de los personajes regido por el tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil o por el tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil, y podría además desplegar, eventualmente, el mundo del autor; y la novela autobiográfica en primera persona consistiría en la creación de un personaje ficcional, inscrito en un mundo de los personajes regido por el tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil o por el tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil, el cual

se convierte en autor inserto de un texto inserto, en el que desplegaría un mundo de los personajes regido por el tipo I de modelo de mundo de lo verdadero (pues contaría su verdadera historia), y podría además desarrollar el mundo del autor inserto. La diferencia entre las novelas autobiográficas y las novelas tradicionales reside en que en las primeras se da a entender que los hechos descritos corresponden a la biografía del autor por medio de una serie de indicios, los cuales pueden colegirse del propio texto o ser apuntados de forma más o menos explícita en el paratexto. En cualquier caso, el designio del autor consiste en camuflar su propia vida, al menos parcialmente, bajo la apariencia de una novela ficcional, y de ahí que la estructura de la novela autobiográfica haya de ajustarse a la de las novelas tradicionales.

La *autobiografía ficiticia*, o las *memorias ficiticias*, corresponden a un narrador autodiegético que cuenta su propia historia. El personaje en cuestión puede ser real (como ocurre en *Autobiografía del general Franco*, de Manuel Vázquez Montalbán, o en *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar) o ficcional (caso de *Sonata de otoño. Memorias del Marqués de Bradomín*, de Ramón María del Valle-Inclán). En el primer caso, al personaje real se le suelen atribuir, al menos en parte, hechos ficcionales, por lo que suele protagonizar una mezcla de hechos factuales y ficticios; y, en el segundo caso, el mismo personaje es ficcional, como lo son los sucesos que vive. En conformidad con nuestro modelo, ambos casos consistirían en la creación inicial de un personaje real o ficcional inscrito en un mundo de los personajes regido (generalmente) por el tipo II de modelo de mundo, el cual se convierte en autor inserto de un texto inserto en el que despliega un mundo de los personajes inserto que se ajusta al tipo I de modelo de mundo de lo verdadero, de manera que el carácter ficcional de la obra deviene de la naturaleza ficticia del mundo de los personajes del texto originario. Además, el personaje convertido en autor inserto puede desarrollar el mundo del autor inserto. Cabría matizar que, en los casos de personajes reales, el mundo de los personajes inserto suele estar constituido por una mezcla de sucesos factuales y ficticios.

Y con respecto a la *autoficción*, Manuel Alberca establece una interesante precisión, al considerar que se produce cuando el autor protagoniza sucesos ficticios o cuando hay una mezcla de acontecimientos factuales y ficcionales. En ambos casos, y en conformidad con la *ley de máximos semánticos* (que establece que el tipo de modelo de mundo de una obra corresponde al del máximo nivel alcanzado por alguno de sus elementos), el tipo de modelo de mundo sería ficcional. Si todos los acontecimientos son ficticios y verosímiles, la obra se regiría por el tipo II de modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible, y lo mismo

cabría decir, como consecuencia de la ley de máximos semánticos, en el caso de que hubiera una mezcla de sucesos factuales y verosímiles. Si todos los acontecimientos fueran de carácter inverosímil, la obra correspondería al tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible, y sucedería lo mismo, en virtud de la ley de máximos semánticos, si hubiera una mezcla de sucesos factuales e inverosímiles, o de acontecimientos factuales, verosímiles e inverosímiles. Por lo tanto, y aun teniendo en cuenta la apreciación de Manuel Alberca sobre la posibilidad de que en las obras autoficcionales se mezclen elementos de distintos tipos de modelo de mundo, su representación gráfica sigue correspondiendo a la recogida en la figura 8. Debido a que en los distintos tipos de autoficción puede haber una mezcla de elementos verdaderos con otros que no lo son (ya sean del tipo II o del III), siempre puede producirse la ambigüedad, pues el lector, a partir exclusivamente del texto que se le presenta, no siempre puede discernir qué elementos son reales y cuáles no. Y, aunque se suele decir sin más distinguos que la indeterminación no afecta a las obras autoficcionales de tipo fantástico, cabe ahora precisar que en ellas puede haber una ambigüedad parcial, pues, si hay una mezcla de elementos factuales e inverosímiles, o de elementos factuales, verosímiles e inverosímiles, el lector será capaz de apreciar qué elementos son inverosímiles, pero puede verse incapaz de discernir si los restantes elementos son reales o inventados.

Aunque los casos comentados de autoficción corresponden a textos narrativos, pues la autoficción ha solido desarrollarse a través de la narración, también puede darse en las obras dramáticas. No se trata de una posibilidad que haya sido muy explorada en el ámbito literario, pero la teoría de la literatura, además de su carácter descriptivo, posee una faceta proyectiva destinada a anticipar las formas literarias que podrían desarrollarse en el futuro. De igual forma que un autor irrumpe en el mundo ficcional de los personajes de una obra narrativa, puede hacerlo en el universo ficticio de las obras dramáticas o cinematográficas. En el caso de las obras dramáticas, la inclusión del autor en el universo ficticio de sus personajes puede realizarse con facilidad en el texto escrito, e incluso el autor podría representarse a sí mismo saliendo a escena en el texto representado (cabiendo también la posibilidad intermedia de que sea representado por un actor). Y lo mismo puede decirse de las obras cinematográficas: aunque en ellas es relativamente frecuente que el director aparezca en pantalla haciendo el papel de un personaje, también puede representarse a sí mismo protagonizando sucesos ficticios. Por ello, ampliamos el gráfico de la autoficción

(figura 10) para incluir en él la posibilidad de que se produzca en las obras dramáticas (o cinematográficas).

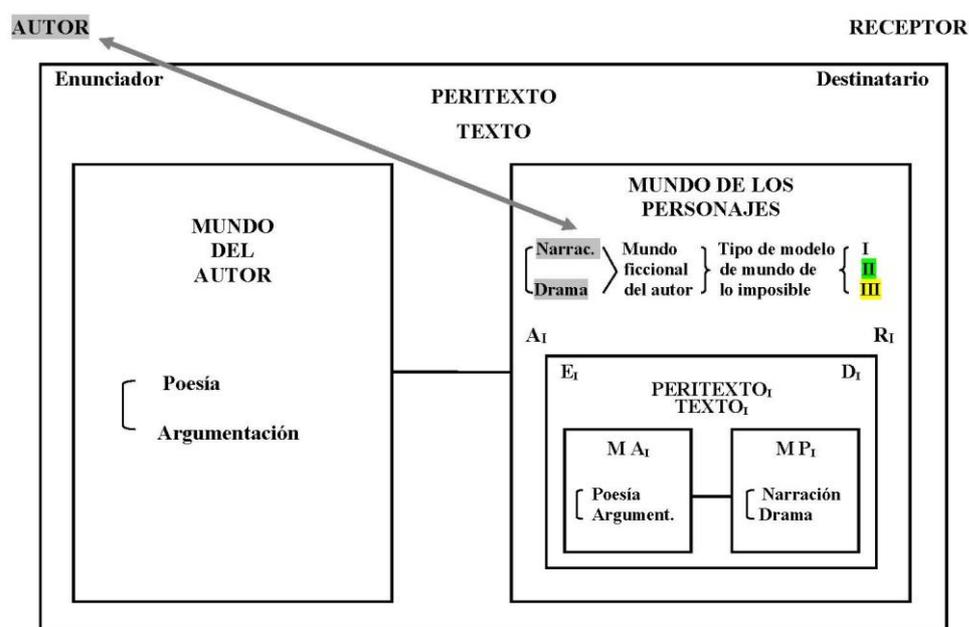


Figura 10. La autoficción **ficcional verosímil-imposible** y **ficcional no verosímil-imposible** en la narración y el drama

*

Para finalizar, cabría establecer una relación entre la autoficción y determinados procesos psicológicos. Como es bien sabido, la literatura comparte muchos elementos con el mundo onírico, que han sido explicadas por la crítica psicoanalítica (Paraíso, 1994, 1995). Como ya evidenciara el mismo Freud, los mecanismos que emplean los sueños, tales como la *condensación* (consistente en unir varias cadenas asociativas en una sola imagen), la *dramatización* (que transforma una idea en una situación dramática) o el *desplazamiento* (que traslada el interés desde una representación hasta otra), son los mismos de los que se sirve la literatura, y, especialmente, son propios de las principales figuras retóricas, como la metáfora o la metonimia (Arduini, 2000).

Pero, en el caso de la *autoficción*, se da una curiosa semejanza con dos procesos psicológicos a los que la crítica psicoanalítica ha prestado gran atención: la *ensoñación* (que se produce cuando imaginamos, estando despiertos, que nos ocurren cosas que no han sucedido, con la finalidad de compensar nuestra frustración ante la realidad) y los *sueños*.

Tanto en la ensoñación como en los sueños, la propia persona que sueña o ensueña suele ser el protagonista, y experimenta una serie de sucesos que no han ocurrido en la realidad, y que tiene, por lo tanto, una apariencia ficcional. Y en los sueños suelen aparecer otros personajes distintos de la persona que sueña y que no siempre representan a personas reales, sino que al menos en parte son inventados, por lo que tienen una apariencia ficticia. Es decir, que en nuestras ensoñaciones y en nuestros sueños nosotros mismos somos los protagonistas y experimentamos sucesos ficcionales junto a personajes seudoficticios. Y algo muy parecido pasa en la autoficción: como si se tratara de un sueño, o de una ensoñación, el autor se convierte en el protagonista de una serie de sucesos que no han ocurrido en la realidad, y se introduce de manera imposible en un universo poblado por personajes ficticios. Además, los contenidos de las ensoñaciones y de los sueños pueden ser verosímiles o no verosímiles, como ocurre en la autoficción verosímil y en la inverosímil, lo que establece una clara relación psicológica entre ambas formas (y de ahí que no sean afortunados los intentos de limitar la autoficción, como quería Doubrovsky, a los casos en los que se exponen sucesos verosímiles).

Por ello, la *autoficción*, que tanto se está desarrollando en la literatura actual (Molero, 2000; Soubeyroux, 2003; Gasparini, 2008; Gómez Trueba, 2009, 2009a, 2009b; Toro, Schlickers, Luengo, 2010), puede considerarse una forma artística claramente emparentada con nuestras ensoñaciones y nuestros sueños, puesto que el mecanismo que despliega es el mismo que rige en nuestro mundo onírico. Si la autoficción rompe los límites entre la realidad y la ficción, seguramente lo hace porque, cuando soñamos, o ensoñamos, también tendemos a romper esos límites, buscando satisfacer en el mundo onírico o ensoñado los deseos que no vemos cumplidos en la realidad. La autoficción trata de acercar el mundo ficticio a la realidad porque se relaciona con el deseo de exorcizar nuestros temores o de ver satisfechos nuestros anhelos en el mundo real, y cabe sospechar que persigue, a través de la creación artística, objetivos similares a los sueños y la ensoñación.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel (1990): *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8ª ed., 2ª reimpr.
- Albaladejo, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (1992): *Semántica de la narración: La ficción realista*, Madrid, Taurus.
- Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel (2012), «Las novelas del yo», Ana Casas (comp.) (2012): 123-149.
- Arduini, Stefano (2000): *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Barthes, Roland (1975): *Roland Barthes, par Roland Barthes*, Paris, Seuil (versiones en español: *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. española de Julieta Sucre, Barcelona, Kairós, 1978 y *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. española de Julieta Sucre, Barcelona, Paidós, 2004).
- Casas, Ana (2012): «El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual», en Ana Casas (comp.) (2012): 9-42.
- Casas, Ana (comp.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros S. L.
- Colonna, Vincent (1989): *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Lille, École des Hautes Études en Sciences Sociales, tesis de doctorado, accesible en <http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> (fecha del último acceso 25 de octubre de 2016).
- Colonna, Vincent (2012): «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», en Casas (comp.) (2012): 85-122.
- Darriesussecq, Marie (1997): *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine: l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, Paris, Université Denis Diderot-Paris VII, tesis de doctorado.
- Darriesussecq, Marie (2012): «La autoficción: un género poco serio», en Casas (comp.) (2012): 65-82.
- Dubrovsky, Serge (1977): *Fils*, Paris, Galilée.
- Dubrovsky, Serge (1979): «L'imitative aus maus. Écrire sa psychanalyse», *Cahiers Confrontation*, 1: 95-113.

- Dubrovsky, Serge (2005): «Ne pas assimiler autofiction et autofabulation», *Le magazine littéraire*, 440: 26-28.
- Dubrovsky, Serge (2012): «Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis» [1980], en Casas (comp.) (2012): 46-64.
- Dubrovsky, Serge, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (dirs.) (1994): *Autofictions & Cie*, número monográfico de *Ritm*, 6.
- Forest, Philippe (2001): *Le Roman, le Je*, Nantes, Pleins Feux.
- Forest, Philippe (2007): *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Éditions Cécile Defaut.
- Forest, Philippe (2012): «Ego-literatura, autoficción, heterografía», en Casas (comp.) (2012): 213-235.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- Gasparini, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- Gasparini, Philippe (2008): *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Gasparini, Philippe (2012): «La autonarración», en Casas (comp.) (2012): 177-209.
- Genette, Gérard (1989): «Discurso del relato», en Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen: 75-321.
- Genette, Gérard (1993): *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard (2001): *Umbrales*, México - Buenos Aires, Siglo XXI.
- Genette, Gérard (2006): *Metalepsis*, Barcelona, Reverso.
- Gómez Trueba, Teresa (2009): «“Hay vida en la frontera”: mestizaje entre géneros y novela contemporánea», *Novelas híbridas*, número monográfico de *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 754: 2-5,
http://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA_754.html
(fecha del último acceso: 23 de octubre de 2016).
- Gómez Trueba, Teresa (2009a): «Narrativa española del 2008: explorando “nuevos” caminos para la ficción», *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, 7: 77-97, <https://doi.org/10.1080/14753820802696782>.
- Gómez Trueba, Teresa (2009b): «“Esa bestia omnívora que es el yo”: el uso de la “autoficción” en la obra narrativa de Javier Cercas», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 86. 1: 67-83.
- Lejeune, Philippe (1994): «El pacto autobiográfico» [1975], en Lejeune (1994b): 49-87.

- Lejeune, Philippe (1994a): «Autobiografía, novela y nombre propio», en Lejeune (1994b): 149-189.
- Lejeune, Philippe (1994b): *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. española de Ana Torrent, Madrid, Megazul-Endymion.
- Lejeune, Philippe (2004): «El pacto autobiográfico, veinticinco años después», en Celia Fernández y M.^a Ángeles Herмосilla (eds.): *Autobiografía en España: un balance. Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor: 159-172.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015): «A Theory of Impossible Worlds (*Metalepsis*)», en *Castilla. Estudios de Literatura*, 6: 1-40,
<http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/article/view/385/585> (fecha del último acceso: 23 de octubre de 2016).
- Martín Jiménez, Alfonso (2015a): *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.
- Martínez Bonati, Félix (1983): *La estructura de la obra literaria* [1960], Barcelona, Ariel.
- Martínez Bonati, Félix (1992): *La ficción narrativa (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Molero de la Iglesia, Alicia (2000): *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.
- Paraíso Almansa, Isabel (1994): *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Madrid, Cátedra.
- Paraíso Almansa, Isabel (1995): *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.
- Pozuelo Yvancos, José María (2012): «“Figuración del yo” frente a autoficción», en Casas (comp.) (2012): 151-173.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1990): «La ciencia-ficción: una definición semántico-extensional», *Diacritica*, 5: 53-78.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1995): *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1997): «Mundos imposibles: ficciones posmodernas», *Castilla. Estudios de Literatura*, 22: 179-187,
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136237> (fecha del último acceso: 26 de octubre de 2016).
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008): *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Encida.

- Sánchez Zapatero, Javier (2010): «Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica», *Ogigia*, 7: 5-17.
- Schmidt, Siegfried J. (1987): «La comunicación literaria», en José Antonio Mayoral (comp.): *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros: 195-212.
- Searle, John. R. (1975): «The logical Status of Fictional Discourse», *New Literary History*, 6: 319-332, <https://doi.org/10.2307/468422>.
- Soubeyroux, Jacques (dir.) (2003): *Le Moi et l'espace autobiographique et autofiction dans les littératures d'Espagne et d'Amérique Latine*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne.
- Toro, Vera, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.) (2010): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2012): «La autoficción y el fantasma», en Casas (comp.) (2012): 237-258.

SOBRE EL AUTOR

Alfonso Martín Jiménez

Alfonso Martín-Jiménez is Professor of Literary Theory and Comparative Literature at the University of Valladolid (Spain). He has taught in Theory of Literature, Literary Criticism, Comparative Literature and Rhetoric. His research interests are related to the analysis of temporality in literary texts, the Poetics of the Imagination, the relationship between Rhetoric and Literature, the theory of literary genres and fictionality and the analysis of intertextual and hypertextual relations between the works of various authors of Spanish Golden Age (Cervantes, Lope de Vega, Mateo Alemán, Mateo Luján de Sayavedra, Pasamonte, Avellaneda...). He has published several articles on these lines of research, as well as the books *Tiempo e imaginación en el texto narrativo* (1993), *Mundos del texto y géneros literarios* (1993), *Retórica y Literatura en el siglo XVI: El Brocense* (1997), *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y “Avellaneda”* (2001), *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda* (2005), *«Guzmanes» y «Quijotes»: dos casos similares de continuaciones apócrifas* (2010), *Las dos segundas partes del «Quijote»* (2014) y *Literatura y ficción: la ruptura de la lógica ficcional* (2015).

Contact information:

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Valladolid
Plaza del Campus, s/n
47011 Valladolid (España)
00 34 983 42 30 00, ext. 6796
alfonso@fyl.uva.es
<http://alfonsomartinjimenez.blogs.uva.es/>