

## LA FICCIONALIDAD: LAS MODALIDADES FICCIONALES

FRANCISCO ÁLAMO FELICES  
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

La cuestión de la *ficcionalidad*<sup>1</sup> en tanto que cualidad específica y medular de la ficción es, ya desde los planteamientos aristotélicos con su fundamental concepto de *mimesis*,<sup>2</sup> uno de los problemas angulares y fundamentales de la poética y la teoría literaria a lo largo de la historia del pensamiento literario, dado que,

como indica Pozuelo (1993), afecta a la vez a la ontología (qué es), la pragmática (cómo se emite y recibe) y la retórica (cómo se organiza) del texto literario; por ello la profundidad y multiplicidad de facetas del concepto ha sido abordado, a partir de la preocupación por él de la filosofía analítica, por numerosos teóricos como Pratt (1977), Dolezel (1980,1990,1998,1999), Martínez Bonati (1992), Genette (1983, 1991), Eco (1979, 1990), Mignolo (1978), Hamburger (1957),

<sup>1</sup> Puede entenderse, en un primer acercamiento, como aquel “término utilizado en teoría de la literatura para designar uno de los rasgos específicos de la literariedad: la posibilidad de crear, mediante la imaginación artística, mundos de ficción, diferentes del mundo natural, que se configuran a través del lenguaje literario. El término *ficcionalidad* se utiliza también en Pragmática y en Semántica textual para aludir al sistema de reglas con las que el receptor de una obra literaria puede poner en relación el *mundo posible* que en ella aparece con el mundo exterior al texto” (Estébanez, 1999: 412).

<sup>2</sup> Para Aristóteles, tal y como lo articula en su texto de la *Poética*, la *mimesis* es, como representación imitativa de la realidad (por tanto, asimismo como la característica ficcional que la distingue de ella), el principio configurador de la obra artística (González, 1987: 437).

Albaladejo (1991) y el referido Pozuelo Yvancos, entre los más destacados (Valles, 2002: 371).

Además, tal y como detalla Carlos Reis (1996),

Dadas, sin embargo, sus características estructurales y semiodiscursivas es posible afirmar que son sobre todo los textos narrativos los que mejores condiciones reúnen para escenificar la *ficcionalidad* a través de la construcción de *mundos posibles*; pero eso no implica que la ficcionalidad sea una condición exclusiva de los textos narrativos o que la *ficcionalidad* se verifique solamente en los textos literarios. De este modo, en el espacio de los textos ficcionales caben igualmente *novelas* y *anécdotas*; a su vez la *ficcionalidad* que caracteriza, por ejemplo, un *drama romántico*, se concreta independientemente de la vigencia de la narratividad (Reis, 1996: 97).

Pues bien, junto al estatuto ontológico ficcional del texto literario, la teoría de la ficcionalidad aborda, a su vez, las dos cuestiones siguientes relevantes:

a) En primer lugar hay que referirse a la situación comunicativa que se establece en el mismo acto de la enunciación y la relación pragmática que se deriva entre el locutor y alocutor, entre autor y lector, enmarcada por el denominado *pacto narrativo*.<sup>3</sup> Y es que, como subraya el profesor Pozuelo (1993),

La cuestión de la *ficción* no es metafísica, no es ontológica, es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de poeticidad: lo creíble lo es si es estéticamente convincente. Lo maravilloso no es verdadero ni falso, lo fantástico se dirime en la credibilidad de la obra poética (Pozuelo, 1993: 51).

Todo lo cual vendría a estar girando en torno, también, al propio concepto de *verosimilitud*.<sup>4</sup> De la misma manera, y derivado de lo

<sup>3</sup> “Un acuerdo contractual de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales” (Valles, 2002: 371).

<sup>4</sup> De acuerdo con el siguiente postulado de Rodríguez Pequeño (2008): “En cualquier caso, la verosimilitud a la que me refiero, la literaria, no depende de su posibilidad de realización sino de la apariencia de verdad que el autor pretende y consigue. Esto no quiere decir que el lector se convenza de que lo que se le cuenta en una obra sea posible en la realidad. Simplemente ha de recibir como posible unos hechos que el autor cree como tales. Se trata de un pacto literario similar al que lleva

anterior, se desprende la creación de un espacio ficcional de enunciación intertextual, que vendría a caracterizarse y conformarse de acuerdo con las siguientes cuestiones teórico-narrativas: la constitución de un *yo* ficcional o locutor imaginario en el *yo* del narrador; la presencia de déicticos; un sistema pronominal; tiempos; voz narrativa; contexto narrativo; empleo de las oraciones o proposiciones y de los modalizadores para crear determinadas *modalidades*<sup>5</sup> (*alética, epistémica, deóntica y axiológica*).

b) En esta segunda cuestión se inscribirían las dimensiones lógico-semánticas de la ficcionalidad así como el conjunto de mecanismos que modelizan a los *mundos ficcionales* en los textos narrativos, básicamente en torno a la configuración de los *mundos posibles* o ficcionales en los textos narrativos y que desarrollaremos más adelante.

En conclusión:

El interés de la teoría literaria actual por la ficcionalidad nace fundamentalmente de este cambio de paradigma que sustituye una poética del mensaje-texto, por una poética de la comunicación literaria. La lengua literaria no será tanto una estructura verbal diferenciada como una comunicación socialmente diferenciada. Lo literario se indaga, tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en el conjunto de rasgos verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa. Y en esa modalidad ocupa lugar preeminente la ficcionalidad (Pozuelo, 1993: 64-65).

Expuesta, de manera somera, esta tarjeta de presentación acerca de la concepción de la *ficcionalidad*, pasemos a detallar, que es el objeto de nuestra reflexión, las diversas modalidades ficcionales en su

---

al lector a aceptar un narrador omnisciente o al que se establece con los hechos de ficción verosímiles, que el lector percibe más fácilmente como reales aunque sea consciente de que nunca han ocurrido y probablemente nunca ocurrirán” (Pequeño, 2008: 124).

<sup>5</sup> *Modalidad* es un concepto que Greimas toma de la lógica “para referirse, en su modelo semiótico que intenta formalizar inmanentemente la narrativa, a la forma en que el locutor se relaciona con su mundo y que puede articularse en la modificación de un predicado de un enunciado –descriptivo- por otro predicado –modal- o bien en un enunciado cuyo actante objeto es otro enunciado” (Valles, 2002: 439). Por lo demás, cuatro son los dominios básicos en los que operan las modalidades: el *alético* (o del *deber ser*), el *veridictorio* (o del *ser del ser*), el *deóntico* (o del *deber-hacer*) y el *epistémico* (o del *saber-hacer*).

representación textual. Junto a las ya consensuadas –*autoficción* (*aloficción*); *metaficción* (*metanovela*); *autobiografía*; *biografía*; *mundos posibles/mundos ficcionales*; *modelos de mundo*– se han desarrollado, recientemente, otras aportaciones teóricas tales como la *figuración del yo/voz reflexiva* que realiza el profesor Pozuelo Yvancos y el término de *relato real* que lleva a cabo en su obra novelesca Javier Cercas. Así pues, entendemos que, dada la importancia que la *ficcionalidad* tiene en el contexto científico de la teoría literaria y de la filosofía (fenomenología, ontología, pragmática, retórica, cuestiones narratológicas, etc.) -no olvidemos que, tras la puesta en cuestión del domino lingüístico-estructuralista y su consideración de la obra literaria como un conjunto de rasgos verbales a la actual visión centrada en la consideración de la misma como una modalidad de producción y de recepción comunicativa, en donde, además, la *ficcionalidad* se presenta como determinante- deviene, creemos, fundamental atender a las diferentes propuestas que sobre su estatuto se han desarrollado, junto a sus diversos modelos de representación textual. Procedamos, pues, a abordar cada una de estas modalidades.

#### 1. AUTOFICCIÓN / ALOFICCIÓN.

Siguiendo al teórico francés Gerard Genette (1991), el cual redefine este término que ya fuera propuesto por Doubrovsky, la estructura:

«yo, autor real, os voy a contar una historia protagonizada por mí, que nunca tuvo lugar» define perfectamente esta modalidad narrativa en la que el autor empírico aparece como un narrador homodiegético y personaje homonominado y relata en primera persona, no obstante, una historia ficticia. El *Quijote* (1605-1615) de Cervantes, por su desdoble como autor de un relato ficcional, ha sido uno de los ejemplos resaltados de autoficción. La autoficción engarza así con toda la literatura del *maqamat*<sup>6</sup> y, en general, de la autobiografía –más que falsa– ficticia, que tiene en España un excelente exponente en el *Libro de Buen Amor* (s. XIV) de Juan Ruiz, el arcipreste de Hita; el caso paralelo, en la biografía, que podríamos denominar

<sup>6</sup> El *maqama(t)* es una modalidad literaria propia de la literatura árabe desde la que se trasladó a otras, como la persa o la hebrea. Se caracteriza por una serie de narraciones breves, independientes unas de otras, que tienen un mismo protagonista.

analógicamente *aloficción*, sería, pues, el de la biografía ficticia, como la famosa de *Josep Torres Campalans* (1958) de Max Aub (Valles, 2002: 238).

Debe tenerse en cuenta, pues, que la especificidad discursiva de la ficción autobiográfica se centra en que siendo, antes que nada, un discurso estético-lúdico, no debe ignorarse su componente pragmático, ya que muchos de sus componentes técnico-narrativos conforman un estatuto intencional que no coincide con el específicamente novelesco. Será, por consiguiente, el esquema de lo metaliterario el predominante frente a lo histórico y psicológico que son medulares en la novela. De la siguiente manera define Molero de la Iglesia (2006) la *autoficción*, atendiendo a su estructura creativa:

[...] la autoficción surge de la intención de abrir dudas en el lector por parte de un escritor poéticamente interesado en hacer caer las barreras entre discurso histórico y ficticio. En la práctica, se trata de anteponer un artilugio retórico donde tenga cabida lo biográfico (hechos, evocaciones y reflexiones personales); de este modo el discurso referido a sí mismo tendrá lugar dentro de una situación narrativa supuesta, convirtiendo el enunciado en una ficción. Luego, el diferente estatuto de lectura que establece la autonovelación, respecto al enunciado autobiográfico, reside en la imposibilidad de que en este último quede solapado el autor, dejando de hablar en su propio nombre para recurrir al fingimiento de voces, como hace en la novela (Molero, 2006).

## 2. METAFICCIÓN / METANOVELA.

Esta noción viene a referirse a esa especificidad propia de la narrativa cuando recurre a la autorreferencialidad, a la inserción en el propio texto novelesco de las preocupaciones acerca del estatuto de la narrativa, esto es, todo lo que afectaría a lo que podría denominarse como “metatextualidad interna”:

Se trata, pues, en general, de toda narrativa que se interroga o versa sobre la naturaleza de la escritura, ontología o estructura de la narrativa y, en particular, la narrativa que habla sobre sí misma, el discurso que aborda su propio acto de enunciación (Valles, 2002: 435).

O en palabras de Pozuelo Yvancos (1993):

*Castilla. Estudios de Literatura*, 3 (2012): 299-325

Discurso propio sobre la construcción artística como artificio, sobre la imposibilidad de captar una compleja y múltiple dimensión de lo real que escapa inexorablemente al entramado artificial del espejo realista, de la cámara o la escritura (Pozuelo, 1993: 228).

Como señala Platas Tasende (2000: 472), ya Laurence Sterne, en su sorprendente texto *Vida y opiniones de Tristram Shandy* (1760-1767), tras la evidente estela de la poética cervantina, usa la *metaficción* en esos diálogos que mantiene el narrador con sus imaginarios lectores.

Suele, también, utilizarse, de forma homónima a los anteriores, el término de *metanarración* con el que se alude

al «discurso narrativo que trata de sí mismo, que narra cómo se está narrando» (Villanueva, 1992). Ejemplos de este tipo de discurso se producen cuando el narrador, o el autor implícito, se interfieren para aclarar pormenores o peculiaridades de ese discurso narrativo (Calderón, 1999: 666).

Aunque el tratamiento de lo metanarrativo en la praxis textual goza de un vasto y diacrónico repertorio de autores (desde el Sterne dieciochesco, pasando, entre otros, por André Gide –*Los monederos falsos* [1925]–, Julio Cortázar –*Rayuela* [1963]–, Juan José Millás –*El desorden de tu nombre* [1988]–, o José María Merino –*El centro del aire* [1991]–), lo cierto es que, como estudia A. M. Dotras (1994), puede establecerse una línea distintiva entre la narrativa metafictional moderna y contemporánea y la denominada postmoderna: así, la primera se caracterizaría por centrarse en la cuestión del autor y la obra, en tanto que la segunda incidiría más notablemente en el proceso creativo y la reacción lectorial.

### 3. AUTOBIOGRAFÍA.<sup>7</sup>

El concepto, su tratamiento textual y los diversos intentos de conformar un estatuto narratológico de lo autobiográfico conlleva un

<sup>7</sup> Otras modalidades de relato autobiográfico vendrían a ser las *memorias*, las *confesiones*, el *diario íntimo*, el *autorretrato*, la propia *biografía*, el *poema autobiográfico* o la *novela autobiográfica*.

amplio y complejo discurso teórico (Romera, 1981, 1991)<sup>8</sup> que, obviamente, solo atenderemos en sus principales y más significativas aportaciones, y es que

[...] la discusión sobre la autobiografía es un campo de batalla donde se enfrentan otras muchas y variadas cuestiones: singularmente la lucha entre ficción/verdad, los problemas de referenciabilidad, la cuestión del sujeto, la narratividad como constitución de mundo, etc. Es también interesante que este género esté situándose en un lugar a caballo entre las cuestiones que tradicionalmente preocuparon a la filosofía y las que vienen preocupando a los teóricos de la literatura (Pozuelo, 1993: 180-181).

Partiendo de J. Starobinski (1970:257), la autobiografía se trazaría como la “biografía de una persona hecha por ella misma”. Darío Villanueva (1989), por su parte, detalla que se trata de aquella

narración retrospectiva autodiegética que un individuo real hace de su propia existencia, con el propósito de subrayar la constitución y el desarrollo de su personalidad. Una novela autobiográfica se diferenciaría de la autobiografía propiamente dicha tan sólo por un rasgo pragmático: el carácter ficticio del narrador autodiegético (Villanueva, 1989: 185).

Otro de los grandes teóricos del autobiografismo, Philip Lejeune (1975, 1980, 1986) concibe esta modalidad narrativa como “un relato retrospectivo en prosa que hace una persona real de su propia existencia, cuando coloca la tónica en su vida individual, en particular en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1975:4).

Añadiendo, además, los siguientes cuatro componentes radiales de la escritura autobiográfica:

- Forma de lenguaje: narración/ prosa.
- Tema: vida individual/ historia de una personalidad.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Como señala Pozuelo (1993: 66), “[...] a la autobiografía como fenómeno discursivo, le es esencial la discusión sobre la ficcionalidad tanto, que actúa como género-frontera, como uno de los límites en la consideración teórico-literaria del fenómeno”.

<sup>9</sup> “La necesidad de reivindicar la razón individual por encima de la social, por un lado, y la presión que ejercen las ideas sobre la imposible relación de identidad entre el sujeto y su representación escrita por otro, van a estimular al escritor autobiográfico hacia una búsqueda personal del propio autodiscurso que lo

- Situación autoral: identidad del autor real y el narrador<sup>10</sup>/ identificación del narrador con el personaje principal/ perspectiva retrospectiva.<sup>11</sup>

Planteamientos teóricos que, de manera esquemática, formarían el siguiente trípode interpretativo de lo autobiográfico (Pozuelo, 1993: 185-186):

a) Los que piensan que toda narración de un *yo* es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso (Nietzsche, Derrida, Paul de Man, Barthes).

b) Los que niegan el autobiografismo como ficción (Gusdorf, Starobinski, Lejeune).

c) Los más recientes planteamientos deconstruccionistas y psicoanalíticos que han dinamitado la creencia en el principio de identidad del *yo* como el centro consustancial del discurso autobiográfico.<sup>12</sup>

En consecuencia, tal y como expone Carlos Reis (1996):

en sentido estricto, se encuentran implicadas en estas definiciones las características dominantes de la autobiografía: la centralidad del sujeto de la enunciación colocado en una relación de identidad con el sujeto del enunciado y con el autor empírico del relato; el pacto referencial, que instituye la representación de un camino biográfico factualmente

---

desconecte del paradigma moderno [...] [por otro lado] el tono tiene siempre algo que decir a la hora de marcar los distintos tipos de enunciado, ya que en el autobiográfico tiene continuidad el elegiaco, dada su pretensión apologética” (Molero, 2000: 531).

<sup>10</sup> “El narrador casi siempre actúa subjetivamente en la configuración de la *autobiografía*, en una clara e inevitable *focalización omnisciente*” (Reis, 1996: 25).

<sup>11</sup> “Hablar en este contexto de *distancia* es implicar en la narración autobiográfica no sólo la distancia temporal, sino también otras distancias (afectiva, ética, ideológica, etc.) que hacen del sujeto de la enunciación (yo-narrador) una entidad diferente del protagonista (yo-personaje) que fue en el pasado” (Reis, 1996: 25).

<sup>12</sup> “En realidad la lectura deconstruccionista que ha tendido a una ficcionalización del ‘yo’ ha hecho prevalecer el fenómeno de la escritura en su dimensión de cronotopo interno, de la relación del sujeto –a través del texto- con su vida, en el espacio interno de la identidad construida. Lejeune y las lecturas pragmáticas hacen hincapié, en cambio, en el cronotopo externo, de la publicación y escritura como relación con los otros como pacto o contrato de lectura que propone la imagen de sí mismo como verdadera y los hechos contados como reales, desde el testimonio del ‘yo’, testigo privilegiado de su existencia, ofrece” (Pozuelo, 1993: 212).

comprobable; la acentuación de la experiencia vivencial poseída por ese narrador que, al perfilar una situación expresa o camufladamente autobiográfica, proyecta esa experiencia en la dinámica de la narrativa; el tenor casi siempre ejemplar de los acontecimientos relatados, concebidos por el autor como experiencia merecedoras de atención [...]. La clasificación de una narrativa como autobiografía tiene el relieve de un pacto autobiográfico implícita o explícitamente establecido (Lejeune, 1975: 26 y ss.), según el cual se observa la relación de identidad entre autor, narrador y personaje (Reis, 1996: 24).<sup>13</sup>

Así pues, puede establecerse el siguiente catálogo de características conformadoras/escriturales en el discurso autobiográfico (E. Calderón, 1999: 66-67):

- a) Narración en prosa, frente al *poema autobiográfico*, escrito en verso.
- b) El objeto de tratamiento es la historia de una vida individual, la del propio narrador, con lo que se distingue de las *memorias*, que traspasan los límites de la individualidad personal.
- c) La persona del autor, que se identifica con el narrador del discurso, es real, con lo que la *autobiografía* se separa del campo de ficción de la *novela autobiográfica*, en la que el narrador no es una personalidad real.
- d) Se trata de un relato retrospectivo, con lo que se distancia del *diario* y el *autorretrato*, que se atienen a una narración de los acontecimientos vividos en el transcurso de la jornada o en un pasado inmediato o a una descripción de la prosopografía y etopeya de sí mismo, realizada por el autor sobre su realidad presente.
- e) La modalidad más próxima es la llamada *confesión*, modalidad ésta que podría considerarse como modelo e inicio (con las de San Agustín y Rousseau) de dicha *autobiografía*.

A lo que puede añadirse, como colofón, las siguientes palabras de Carlos Reis:

<sup>13</sup> Especificidades en tanto que modo narrativo que Estébanez Calderón (1999: 67) condensa en estos cuatro apartados: 1) Relato autodiegético, narrado, normalmente, en primera persona, aunque puede estarlo en segunda e, incluso, en tercera; 2) Se estructura en torno a una forma de *anacronía* (la *analepsis* o retrospectión); 3) Presencia de un *narratario*, el cual puede ser, en algunos casos, un desdoblamiento del autor en un *tú*, reflejo del *yo*; 4) En cuanto a su amplitud, puede abarcar desde un relato parcial de la propia existencia hasta la narración de una vida entera.

Sean cuales sean las específicas opciones técniconarrativas delineadas en una *autobiografía*, conviene no olvidar que es éste un género narrativo afín a otros géneros de índole confesional (*diario*, *memorias*), así como de subgéneros como el *roman fleuve* o la *novela de formación*: también es estas es a veces el desarrollo de una vida el que rige la construcción y representación del universo diegético, cuya concepción es con frecuencia indisoluble de la experiencia personal del escritor. En parte en virtud de aproximaciones como estas (y también por la contribución de textos epistolares, de textos de reflexión ensayística, etc.) se puede hablar de un vasto *espacio autobiográfico* (Lejeune, 1975: 41-43), dominando ciertamente por la *autobiografía* en sentido estricto, pero ilustrado también por otras contribuciones sobre todo de carácter ficcional, igualmente tributarias de las vivencias biográficas del escritor (Reis, 1996: 25).

Otras perspectivas de estudio acerca de la *autobiografía* vienen dadas, y citando las más significativas, por la aplicación de las tesis lacanianas sobre el inconsciente estructurado como el discurso del otro y el envés del lenguaje. Destacan, también, las propuestas de Mijaíl Bajtín (1937-1938) sobre la construcción que de su propia imagen realiza Sócrates en su biografía y, más recientemente, la hipótesis de Paul de Man (1979) acerca de la “ilusión de referencia” de la autobiografía.

Señalemos, también, que el corpus de obras autobiográficas en la literatura española es ciertamente escaso. Partiendo del modelo que establecen los libros de Santa Teresa (en especial, el *Libro de su vida* (1588), puede citarse, por ejemplo, en el siglo XVIII, el peculiar texto de Diego de Torres Villarroel (*Vida* [1742-1758]). En 1830 aparece en inglés la *Vida del Reverendo José Blanco White escrita por sí mismo*, a la que había precedido su *Diario privado* (1812) y las *Cartas desde España* que complementan aquella autobiografía. Ya en el siglo XX pueden anotarse las *Confesiones de un pequeño filósofo* (1904) de Azorín, aparte de otras de Unamuno, Corpus Barga, Baroja, etc; *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo* (1915); la *Automoribundia, 1888-1948* (1948), de Gómez de la Serna o la *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún. A este respecto Valles escribe lo siguiente:

Sin embargo, la novela autobiográfica, como precisa Villanueva, se distingue de la autobiografía pura por el aspecto pragmático del

carácter ficticio del narrador autodiegético. Este hecho posibilita la existencia de falsas novela autobiográficas, como es el caso de *Autobiografía del general Franco* (1992) de Vázquez Montalbán (Valles, 2002: 238).

Es interesante, además, resaltar que, a partir de 1975, en España se desarrolla un amplio tratamiento de lo autobiográfico impulsado tanto por una demanda editorialista como por las nuevas circunstancias ideológicas que han facilitado el dominio de un alternativo paradigma teórico-literario: “proponiendo en sus prólogos la ficcionalidad de una autoescritura, que lo único que pretende es experimentar otras formas de dicción del yo, al margen de la autobiografía clásica” (Molero, 2000: 535).

De lo expuesto da su medida la lista de autores que se dedican a esta nueva práctica; citemos, entre otros, a Torrente Ballester (*Dafne y ensueño* [1983]), Carlos Barral (*Penúltimos castigos* [1983]), Luis Goytisolo (*Estatua con palomas* [1992]), Muñoz Molina (*El jinete polaco* [1991]), Enriqueta Antolín (*Gata con alas* [1991]); *Regiones devastadas* [1995]); *Mujer de aire* [1997]) y J. Marías (*Negra espalda del tiempo* [1998]).

Pueden señalarse, por último, siguiendo a Molero de la Iglesia (2000), los siguientes tres tratamientos discursivos que de lo autobiográfico destacan en la actualidad:

1. Aquellos textos que pretenden narrar hechos de la vida de quien escribe y cuyo interés radica exclusivamente en el contenido de esa existencia.

2. Los que no sólo buscan contar la vida, sino desarrollar conjuntamente una perspectiva artística de lo vivido.

3. Las novelas cuyo personaje representa al escritor, si bien en este último apartado, que comprende el ámbito de la autoficción, no pueden incluirse aquellos autorretratos en los que no aparezcan elementos que modifiquen referencialmente el pacto ficcional.

#### 4. BIOGRAFÍA.

Puede definirse como la narración de la vida de una persona de la que se tiene, normalmente, un cierto conocimiento, con la que se suelen pretender diversos objetivos o fines en el lector: divulgativos, culturalistas, morales, ejemplarizantes...etc., dada su vertiente significativamente pragmática.

Como ensayo (Lejeune, 1975: 35-41), la *biografía* se diferenciaría de la *autobiografía*, sobre todo, porque, en la primera, la relación que se establece entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado (biógrafo/biografiado; narrador/ protagonista) no permite la alteridad, así como porque el sujeto de esa enunciación se encuentra en una extrema exterioridad en relación al protagonista, pudiendo, por lo demás, esa exterioridad ser representada ora por una narrador “heterodieético” –alejado del universo del biografiado–, ora por uno “homodieético” que sí va a ser testigo directo de las experiencias vitales del personaje en cuestión:

El vector dominante de una estrategia narrativa de carácter biografista es, ante todo, el respeto por la temporalidad eventualmente reelaborada por el discurso; además de eso, la *biografía* se construye en términos de revelación, haciendo patentes gradual y calculadamente diferentes etapas en el desarrollo de una vida; tal construcción exige con frecuencia una actitud selectiva por parte del biógrafo, que elige los eventos dignos de mención y desprecia los irrelevantes. Todo esto tiene que ver con la vertiente pragmática de la *biografía*: su proyección sobre el destinatario, que normalmente lee en la *biografía* las marcas de una ejemplaridad (moral, social, política, cultural, etc.) que importa retener (Reis, 1996: 31-32).

La escritura autobiográfica presenta, por lo demás, diversas modalidades narrativas. Así, K. Frank (1980: 505-507) diferencia entre la *biografía analítica* –ensayística e interpretativa– y la *biografía narrativa* –en la que se subrayan las etapas vitales y los méritos del biografiado–. También el teórico ruso Mijaíl Bajtín ofrece otros dos modelos denominados *platonianos* y *retóricos*:

Ya Bajtín, al estudiar el *cronotopo* en las biografías clásicas, distingue entre las biografías *platonianas* en las que el tiempo biográfico se vincula al modelo de la metamorfosis mítica como profundización en el conocimiento, y las *retóricas*, basadas en el testimonio (encomio) o en el elogio fúnebre y en la que adquieren la misma trascendencia las coordenadas espacio-temporales de la vida representada como el tiempo espacio público en la medida en que el encomio y el elogio son actos de este tipo. En tanto que biografía novelada, esta comparte las características ficcionales y narrativas comunes, y se relaciona con la novela histórica y de formación (Valles, 2002: 247).

Carlos Reis (1996) habla, por su parte, de *biografía novelada* cuando la *biografía* queda irremediabilmente inmersa dentro de las estrategias de carácter ficcional:

el mundo actual del biografiado se puede hacer entrar en un mundo posible [...]. Además de esto, la *biografía novelada* recurre a técnicas de caracterización del personaje, de tratamientos del tiempo, de ilustración de espacios, etc., consolidados por la tradición novelística propiamente dicha; de este modo, la *biografía* acaba por ser tributaria de subgéneros como la *novela de educación*, el *roman fleuve*, la *novela histórica*, etc. [...], e incluso con la *hagiografía* o la *historiografía* (Reis, 1996:31-32).

Con respecto a sus manifestaciones literarias a lo largo de la historia, Estébanez Calderón (1999: 100-101) anota que, si bien los elementos que conforman a la *crónica*, al *relato* y a la *semblanza* pueden rastrearse en la *biografía*, este subgénero quedará institucionalizado en el siglo XVIII<sup>14</sup> con la aparición de la obra de James Boswell, *Vida de Samuel Johnson* (1791). Pero será ya en el siglo XX cuando lo biográfico alcance su más amplio tratamiento, ya que un mejor acceso y conocimiento a los datos y fuentes de información repercutirá, de manera positiva, en la fiabilidad y rigor de la misma.

En España, los primeros ejemplos de tono biográfico van a presentarse en las *Crónicas* de los siglos XIII y XIV (las de Pedro I, Enrique II, Juan I, Enrique III, Canciller Ayala, entre otras). Un modelo de biografía ensayística podría atribuirse a las obras de Gregorio Marañón; es el caso de las que dedica al *Conde-Duque de Olivares* (1936) o a *Antonio Pérez* (1947). También la practicaron M. Fernández Almagro (*Vida y obra de Ángel Ganivet* (1925); R. Gómez de la Serna (*Goya* (1928); Salvador de Madariaga (*Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón* [1949]) o la famosa biografía apócrifa –*aloficción*– de *Josep Torres Campalans* (1958), de Max Aub.

<sup>14</sup> Dicho término puede datarse, por primera vez, en una obra de J. Dryden sobre Plutarco (1683) en la que se registra la denominación culta –*Biographia*–, junto a la inglesa de *Biography* (Calderón, 1999: 100).

## 5. MUNDO(S) POSIBLE (S) / MODELOS DE MUNDO.

Este concepto, de enorme calado operativo en el marco de los estudios narrativos y literarios,<sup>15</sup> es originario de la filosofía del lenguaje y de la semántica formal en donde se plantea la existencia de mundos, paralelos y alternativos al real objetivo, ya sean psicometales (los sueños, el deseo, el temor) o hipotéticos:

Desde que Kripke en 1963 toma el concepto de *mundo posible* de Leibniz como base para un modelo de las modalidades lógicas, todo el sistema de la lógica formal fue interpretado desde el presupuesto de que nuestro mundo actual está rodeado de una infinidad de otros mundos posibles. Ello proporcionó un punto de vista radicalmente nuevo al problema filosófico de las relaciones entre literatura y realidad desde el momento en que el propio Leibniz ejemplificó el concepto con la literatura ficcional (Pozuelo, 1993: 134).

El filósofo y teórico de la ciencia Karl Popper ya estableció la diferencia entre tres tipos de mundo: el físico, el de los estados mentales y el de los productos mentales (en el que se incluiría la ficción artística). Escribe lo siguiente, al respecto, U. Eco (1979):

Definamos como *mundo posible* un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones en el que, para cada proposición, *po*[+/-]*p*. Como tal, un mundo consiste en un conjunto de *individuos* dotados de *propiedades*. Como algunas de esas propiedades o predicados son *acciones*, un mundo posible también puede interpretarse como un *desarrollo de acontecimientos*. Como un desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las *actitudes proposicionales* de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, lo prevé, etc. (Sullà, 1996: 242).

Así pues, partiendo de este desarrollo, podemos considerar que cualquier texto literario y/o narrativo construye semióticamente, en tanto que texto imaginario, un *mundo posible*, de carácter ficcional, más o menos próximo al mundo de la realidad física y objetiva, si bien, siempre alternativo y ontológicamente distinto, ya que su existencia solo es posible en el marco textual:

<sup>15</sup> Ha sido desarrollado, en su aplicación a la literatura y la narrativa y su transformación en *mundo ficcional*, por teóricos como Pratt, Hamburger, Dolezel, Bonati, Genette, Eco, Pozuelo, Villanueva o Albaladejo, entre los más destacados.

Son mundos posibles, por tanto, los que se apoyan en el mundo efectivo –sean factibles o no–, aunque sólo se consideran ficcionales los plasmados en los textos (los cuales pueden ser literarios o no). [...] En suma, cada universo de ficción encierra una serie de acontecimientos, personajes, estados, ideas, etc., cuya existencia se mantiene al margen de los criterios de verdad o falsedad y de su posibilidad o imposibilidad en la realidad efectiva. La ficción posee su propio estatuto: los mundos posibles (Garrido, 1996: 31).

Exposición que viene a emparentarse con la que proponen Carlos Reis (1996: 149) y A. J. Greimas (1991):

[el concepto de *mundo posible*] se opone binariamente y por definición al de mundo natural. Mientras que el mundo natural –por una comunidad cultural– se presta a ser articulado por un conjunto abierto e infinito de descripciones controladas, es decir, de metalenguajes diferentes (lo que relativiza el valor de verdad de cada descripción que se le aplique e invita a la constitución de un metalenguaje epistemológico que analice las condiciones de probabilidad de tal o cual tipo de descripción), el mundo posible está constituido por una articulación descriptiva única y singular, en principio: el mundo posible es, pues, por definición, el mundo semántico descrito por una *ficción* (Valles, 2002: 452).<sup>16</sup>

Además, y como señala Reis (1996), también:

en el interior de la historia surgen aún los llamados *mundos epistémicos*, definidos en función de las creencias y presuposiciones de los personajes (ideologías, actitudes ético-morales, opciones axiológicas, etc.) (Reis, 1996: 150).

<sup>16</sup> Por consiguiente: “En virtud de las citadas convenciones al autor de un texto literario se le permiten crear mundos posibles habitados por personajes de ficción, a los que se configura una existencia ‘verosímil’, vivida en unas circunstancias espacio-temporales y en un marco de relaciones sociales libremente diseñado por la fantasía demiúrgica del poeta. A dicho creador únicamente se le exige: 1. Que la obra se mantenga dentro de un sistema coherente de relaciones entre lo posible y lo imposible. 2. Que la presencia de elementos imposibles quede dentro de una lógica narrativa que pueda ser asumida como válida dentro del sistema dado (Segre, 1985). De hecho, en toda obra de ficción, y más si es de carácter fantástico o maravilloso, se crea un mundo imaginario, diferente del mundo de la experiencia real y, sin embargo, resultará creíble si se respetan las propias leyes de coherencia interna de dicho mundo ficcional” (E. Calderón, 1999: 411).

En relación con los *mundos posibles*, Tomás Albaladejo (1986, 1991) ha confeccionado su teoría de los *modelos de mundo*:

En 1986 Tomás Albaladejo publica su *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, donde recupera el pensamiento en materia de mundos posibles de Leibniz y Baumgarten, para quienes –y esto es importante también en lo referente a la ficcionalidad– los mundos maravillosos, los más alejados de la realidad, son creaciones poéticas perfectamente legítimas. Siguiendo la distinción de Baumgarten entre ficciones verdaderas y ficciones absolutas, y, dentro de las últimas, en heterocósmicas y utópicas, como relaciones entre la realidad y la creación poética, parte Tomás Albaladejo de la idea de mundo posible como “la construcción semántica consistente en la serie de inclusiones que rigen el referente representado por un texto”, válida tanto en el ámbito de la realidad efectiva como en el ámbito de la realidad textual. Dependiendo de esa relación con la realidad objetiva distingue tres tipos de modelo de mundo, que se definen por las reglas de las que se componen (Rodríguez Pequeño, 2008: 125-126),

Para el teórico español, son tres: el de lo “verdadero”, el de lo “ficcional verosímil” y el de lo “ficcional inverosímil”, según el texto se construya respectivamente con instrucciones de la realidad efectiva, semejantes o distintas a ella:

Los modelos de mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales. Los modelos de mundo de lo ficcional verosímil, por su parte, contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real, efectivo, pues están construidas de acuerdo con éste; por último, los modelos de mundo de lo ficcional no verosímil los componen instrucciones que no corresponden al mundo real objetivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo (E. Calderón, 1999: 412).

Y elabora la *ley de máximos semánticos*, que consta de siete secciones y está determinada por cinco restricciones, para establecer el modelo de mundo básico que surge de la combinación de instrucciones propias de cualquiera de los tres modelos de mundo:

La ley, no obstante, cuenta con una serie de *restricciones* que suspenden su aplicación en determinados casos. Así, en combinaciones de modelos de mundo de tipo I, II o I y III los de nivel más alto dejan de imponerse cuando se inscriben en el ámbito de lo *imaginario*: submundos soñados, deseados, temidos o imaginados. En los casos reseñados dominarán en la interpretación las instrucciones correspondientes al modelo de tipo I (y lo mismo cabría decir de combinaciones de los modelos de mundo de tipo II y III). El tipo de modelo de mundo inferior se impone en estas circunstancias (Garrido, 1996: 32).

Por último, la teoría de Albaladejo es desarrollada por Rodríguez Pequeño (2008) que dispone, por su parte, dos macrotipos de modelos de mundo: el “macromodelo de mundo real” y el “macromodelo de mundo fantástico”, que se diferenciarían ora por la mimesis, ora por la transgresión de las reglas del mundo real y objetivo. Esquemáticamente se representaría así:

MACROMODELO DE MUNDO REALISTA		TRANSGRESIÓN	MACROMODELO DE MUNDO FANTÁSTICO	
TIPO I	TIPO II		TIPO III	TIPO IV
No ficcional/ mimético/ verosímil	ficcional/ mimético/ verosímil		ficcional/ no mimético/ verosímil	ficcional/ no mimético/ inverosímil

De acuerdo con la siguiente diferenciación:

- a) La diferencia entre los tipos I (*lo verdadero*) y II (*lo ficcional verosímil*), es la ficción.
- b) La diferencia entre los tipos II y III (*lo fantástico verosímil*), es la transgresión.
- c) La diferencia entre los tipos III y IV (*lo fantástico inverosímil*), es la verosimilitud.

Y concluye matizando lo siguiente:

Finalmente, esta ampliación sobre el sistema de mundos no afecta sustancialmente a la ley de máximos semánticos, formulación teórico literaria que regula la ficción, de tal modo que el máximo nivel semántico-extensional que posea una de las reglas que conforman el modelo de mundo es el que determina el tipo de éste, siendo el mayor nivel semántico extensional el correspondiente al tipo III y el menor el correspondiente al tipo I, determinando el máximo y el mínimo nivel

de ficcionalidad, ni las restricciones a dicha ley, las cuales matizan la pertenencia de esas reglas a sus correspondientes modelos de mundo, salvo en la consiguiente ampliación en lo que respecta al nuevo tipo de modelo de mundo, en el caso de considerarlo como tal modelo y no como una sección del tipo III de Tomás Albaladejo (Rodríguez Pequeño, 2008: 128).

Señalemos, como epílogo del apartado, las tres tesis principales que se podrían desprender en la explicación de cómo una semántica ficcional literaria deviene en un modelo estructural de mundos posibles (Pozuelo, 1993: 138-140):

1. *Los mundos ficcionales son posibles estados de cosas*: Con lo que se legitima la existencia de personajes, acontecimientos, atributos, etc., ni verdaderos, ni existentes.

2. *La serie de los mundos ficcionales es ilimitada y los más variada posible*: Lo literario no admite restricción alguna.

3. *Los mundos posibles son accesibles desde el mundo real*: Dada la imposibilidad de acceso físico, se realiza el mismo a través de canales semióticos.

#### 6. FIGURACIONES DEL YO / VOZ REFLEXIVA.

El punto de partida de la teoría que plantea el profesor José María Pozuelo (2010) acerca de su nuevo concepto de *figuración del yo* arranca de su efectividad textual, ya que, según su planteamiento teórico-decriptivo, aquél se presenta como más general y comprensivo que el clásico de *autoficción*.

Pozuelo sitúa el inicio de la narración autoficcional con la aparición de la novela *Fils* (1977) de Serge Doubrovsky:

[...] lo que Serge Doubrovsky postula en el fondo, cuando habla de autoficción, es la quiebra de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y por consiguiente del personaje y de la persona representada en ella. Singular y explícitamente referido al caso de una historia autobiográfica convencionalmente forzada a presentarse como un todo narrativo, y no unos fragmentos disjuntos (Pozuelo, 2010: 13).

La *autoficción*, siguiendo su recorrido diacrónico del concepto, se presenta como alternativa al término, más consagrado en los estudios de teoría de la narrativa, de *pacto autobiográfico* de Ph.

Lejeune y, también, a la crisis, por otro lado, que de la figura del personaje habían realizado los novelistas-teóricos del *Nouveau roman* francés:<sup>17</sup>

También estas narraciones se caracterizarán [...] por la desaparición del héroe novelesco dotado de una biografía, la ausencia de intriga, la negación de cualquier dato psicológico, la intertextualidad y la utilización de figuras abstractas. Fácilmente se observa que esta forma de presentación más que explicación de la realidad está influida por la técnica cinematográfica; es significativo resaltar que muchos de estos autores colaboran activamente en la realización de películas en las que intentan desprenderse a la vez del lastre literario y discursivo en beneficio del simple impacto de la imagen (recordemos la participación de Robbe-Grillet como co-guionista con Alain Resnais en el film *El año pasado en Marienband* (1961) (Álamo, 2011: 99).

Además, la autobiografía de Roland Barthes, que apareció dos años antes que el relato de Doubrovsky, y titulada *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), ya había realizado lo que la novela autobiográfica *Fils* (1977) dejaba a las claras: la fragmentación del sujeto. Todo lo cual lleva al catedrático de la Universidad de Murcia a considerar que:

[...] tal presunción y énfasis en la correlación de una relación texto-vida, ha reducido notablemente el panorama de posibilidades de *representación de un yo figurado de carácter personal*, que no tiene por qué coincidir con la autoficción, ni siquiera cuando se establece como personal, puesto que la figuración de un *yo personal* puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que puedan hacerse de la *presencia* de ambas) (Pozuelo, 2010: 21-22).

Reflexión, la anterior, que queda perfectamente justificada por la praxis escritural que, de manera significativa y sintomática, están

<sup>17</sup> Teoría literaria paralela que encabeza Jean Ricardou, con títulos como *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), *Pour une théorie du Nouveau Roman* (1971), *Le Nouveau Roman* (1973) y *Nouveaux Problèmes du Roman* (1978), y en la que los propios novelistas objetivistas colaboraron, es el caso de N. Sarraute –*L'ère du soupçon* (1956)-, M. Butor –*Essais sur le roman* (1969)- y Alain Robbe-Grillet –*Pour un Nouveau Roman* (1963)-.

realizando en la actualidad algunas de las mejores plumas de este país, como Javier Marías, Enrique Vila-Matas,<sup>18</sup> Félix de Azúa, Cristina Fernández Cubas, Antonio Muñoz Molina o Soledad Puértolas:

El yo figurado que escribe una ‘falsa novela’ es indecible, aunque lleve el nombre propio de Javier Marías. Cuando se convierte ese texto, *en un yo que no es yo*, es un él representado mientras escribe, aunque comparta sus atributos (Pozuelo, 2010: 195. El subrayado es mío).

Así pues, este teórico de la narrativa puede confirmar y sustentar su tesis acerca de la *multiplicidad del yo figurado* en la voz narrativa, no únicamente en tanto que objeto de representación sino, y esto es la clave, como figuración ella misma:

Una de las razones que me han llevado a establecer distancia entre el mecanismo de la autoficción respecto de la figuración del yo (que no se le opone pero sí se le diferencia) radica [...] en la consciente mistificación que estos dos autores [J. Marías y E. Vila-Matas] hacen de un yo figurado que, si bien posee virtualmente algunos rasgos de un autor, es un narrador que ha enfatizado precisamente los mecanismos irónicos [...] que marcan la distancia respecto de quien escribe, hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada, literaria en suma (Pozuelo, 2010: 29).

En relación directa con todo el dispositivo anteriormente desplegado y segregado de esas figuraciones principales del yo, José María Pozuelo termina desarrollando el concepto de *vox reflexiva*, esto es, un yo reflexivo que funciona, al unísono, como tiempo *presente y narrante* junto a la vivencia del tiempo:

Tal voz reflexiva realiza esa *figuración personal*, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo, resulta enajenada de ellos en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vehiculado por sus narradores. [...] Tipo de voz que siendo personal, no es autobiográfica y que me parece a mí está

<sup>18</sup> “De manera que figuraciones presentes en novelas y cuentos [suyos] han sido adelantados en artículos, conferencias y ensayos, existiendo un trasvase continuo entre una parcela de su producción literaria y la otra, hasta que en algún momento su juego *personal* ha hecho indistinguible el yo ficticio y el yo real en los distintos géneros, los ficcionales y los que aparentemente no lo eran” (Pozuelo, 2010: 144).

constituyendo una de las vías más poderosas de renovación de la narrativa contemporánea (Pozuelo, 2010: 30).

Novedoso planteamiento técnico que se rastrea en las páginas de, junto a los ya citados, Marías y Vila-Matas, Claudio Magrís, G. W. Sebald, Sergio Pitol, John Maxwell Coetzee e, incluso, en narradores de siglos anteriores como Sterne, Kafka o Thomas Bernhard.

Todo este despliegue de nuevas posibilidades del yo figurado encuentra en la obra de Javier Marías uno de sus más afortunados e inteligentes tratadistas, hasta el punto de que Pozuelo considera que incluso aporta una nueva categoría narrativa que denomina *voz escrita*: “[en la que] se establece una continuidad sin fisuras entre los estatutos narrativo y reflexivo” (Pozuelo, 2010: 66).

## 7. RELATO REAL.

Su propio creador, el novelista Javier Cercas (2005), indica lo siguiente:

Acuñé ese marbete [...], para acoger bajo su protección un puñado de crónicas –textos de naturaleza híbrida, que a su modo, como ya vez toda crónica, aspiraban a participar de la condición del poema, de la del ensayo y, quizá sobre todo, de la del relato– que había ido yo publicando, más o menos desde finales de 1997 hasta finales de 1999, en la edición catalana del diario *El País*. El libro se llamó *Relatos reales* (Cercas, 2005: 91).

Efectivamente, en un primer momento, el *relato real* se manifiesta como una novedosa modalidad de crónica o ensayo periodístico en la que los temas narrados aparecen ficcionalizados y dentro de cuya estructura el “yo narrador” refiere un suceso, más o menos relacionado con su quehacer cotidiano, que le sirve como motivo de análisis o de crítica:

[...] un relato real es el que surge de una conciencia lo más acusada posible de sus limitaciones [...] y empieza a operar una vez se ha hecho cargo de ellas y, por así decirlo, sin perderlas nunca de vista. En un sentido laxo, un relato real sería una especie de crónica o reportaje escrito por alguien que, pese a perseguir encarnizadamente la verdad de los hechos, posee la suficiente conciencia de su oficio como para conocer las limitaciones de su instrumental, que carece de las potencialidades de la ciencia, y la suficiente humildad [...] como para

seguir trabajando a partir de ello, pero sobre todo a pesar de ello (Sanz Villanueva, 2000: 92).

Estaríamos, sin embargo, y desde una perspectiva narratológica, ante una posible manifestación de la, ya tratada, *autoficción* en la que se desdibuja el límite de la frontera entre lo novelesco y lo real y que va a desembocar en el específico tratamiento que de lo autoficcional (también está hermanada esta técnica de Cercas con la anglosajona del *faction*, que ha sido traducida, entre nosotros, como *factición*)<sup>19</sup> lleva a cabo en las dos novelas más famosas –de crítica y de lectores– que escribe dentro de ésta su concepción del “relato real”, *Soldados de Salamina* (2001) y *Anatomía de un instante* (2009):

Es pues un narrador en primera persona, que se presenta a sí mismo como novelista y que está escribiendo la novela que el lector está leyendo, quien lleva la voz cantante de la autoficción, un narrador cuyas señas de identidad se toman prestadas del autor (digamos real) que lo ha imaginado como personaje y que escribe la novela (digamos verdadera) que contiene todo este juego retórico. Esto es, en esencia, un relato real, que es el género que cultiva, como él mismo explica continuamente, el personaje Javier Cercas en *Soldados de Salamina* desde que dejó de escribir novelas (Viñas, 2009: 497).

O como remarca Pozuelo Yvancos (2003) al respecto:

*Soldados de Salamina* es a la vez la historia de cómo un novelista ha hecho una novela y la misma novela que leemos. De ese modo el lector tiene ante sí tanto la historia de una novela que se está haciendo como el fruto de esa misma novela. Al final son lo mismo y en esa

<sup>19</sup> “Traducción nuestra del término de reciente acuñación anglosajona *faction*, construido en relación y por oposición al de *ficción* –*fiction*– para referirse a los textos narrativos de una muy alta referencialidad, a los relatos que se construyen basándose en la realidad e integrando hechos históricos, como *A sangre fría* (1966) de Truman Capote. Se trata en realidad más de una formulación para diferenciar la narrativa que parte del llamado por Villanueva (1992) ‘realismo genético’ o incluso la que reconstruye literariamente un hecho real, con una posición de objetividad e investigación próxima al reportaje periodístico pero también a la actitud de Zola, que de un concepto teóricamente aceptable, ya que, en cualquiera de los casos y por muy mimética que sea la obra artística, se enraza ontológicamente en el campo de la *ficción*. Puede entenderse, sin embargo, como un término especialmente idóneo para otra narrativa no literaria, la informativa, particularmente en sus modalidades del reportaje y la crónica” (Valles, 2002: 367-368).

indistinguibilidad se halla la fuerza de su unidad estructural y poética (Pozuelo, 2003: 285).

Lo que sí es cierto es que, al calor de las continuas alteraciones e hibridismos que se vienen produciendo, de especial e insistente manera en los últimos años, dentro del campo de los géneros literarios y de los subgéneros novelescos, esta concepción del *relato real*, entendida como una frontera porosa entre el periodismo y la literatura, comienza a tener un gran predicamento editorialista. Así las cosas, Random House Mondadori, desde la editorial Debate, abre una colección titulada *Crónicas* con el significativo subtítulo de “ficción real” con tres títulos paradigmáticos del periodismo literario, *Torres de piedra* (2011) del polaco Wojciech Jagielski, *La mujer de tu prójimo* (2011) del norteamericano Gay Talese y la mexicana *Desde el País de Nunca Jamás* (2011) de Alma Guillermopietro. Operación contestada por Alfaguara que acaba de publicar la “ficción realista”, *Aguirre, el magnífico* (2011), de Manuel Vicent, sobre la vida del anterior duque de Alba, Jesús Aguirre. Todo esto no es sino la punta de lanza de un nuevo revival literario, que también afecta a América Latina, que ya anuncia un amplio catálogo de próximas apariciones de esta submodalidad narrativa:

¿Encaja hoy mejor la sociedad la mezcla entre realidad y ficción y eso explicaría el auge de este tipo de libros? “Esa mezcla está incluso en las series de televisión: las más reputadas, como *Los Soprano*, *Mad men* o *The Wire*, tienen cargas de realidad inmensas”, observa Reyes. “No, lo que ocurre es que hay una serie de periodistas que tienen la sensibilidad y el talento para abrir en canal las entrañas ficcionales de aquello que llamamos realidad”, lanza Chillón. Las frágiles fronteras, sí existen (Geli, 2011).

Y concluyamos observando que, como señalábamos al principio, la noción de *ficcionalidad* -uno de los rasgos básicos en la concepción de la *literariedad* -mediante la cual se desarrollan los mundos de ficción alternativos al empírico y natural y en el que utilizando su sistema de reglas relacionamos ambos mundos, ha conformado un vasto dominio de estudio en el que han intervenido tanto la teoría literaria como la reflexión filosófica e, incluso, algunos autores contemporáneos en sus propuestas novedosas y alternativas en la configuración que realizan de las figuraciones del “yo” narrativo. Todo esto nos ha movido a esta exposición de lo ficcional y sus

modalidades que muestra el interés que siempre ha tenido esta cuestión, como elemento fundamental para entender la estructura de lo literario, junto a las nuevas propuestas actuales que enriquecen su campo de actuación y aplicación y que se seguirán, sin duda, ampliando. Pues, sin más dilaciones, nos encontramos en el centro medular de la literatura: la presentación de seres y acontecimientos que se desarrollan en mundos imaginarios.

### BIBLIOGRAFÍA

- Álamo Felices, Francisco (2011), *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*, Almería, Universidad.
- Albaladejo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructuras narrativas. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad.
- (1991), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- Bajtín, Mijaíl (1989), “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, pp. 237-409.
- Cercas, Javier (2000), *Relatos reales*, Barcelona, Tusquets.
- (2005), “Relatos reales”, en *Quimera (El alfabeto de los géneros)*, 263-264, pp. 91-93.
- Dolezel, Lubomir (1979), “Extensional and Intensional Narrative Worlds”, en *Poetics*, 8, pp. 193-212.
- (1980), “Truth and Authenticity in Narrative”, en *Poetics Today*, 1, pp. 7-25.
- (1985), “Pour une Typologie des mondes fictionnels”, en H. Parret y H. G. Ruprecht, *Exigences et perspectives de la sémiotique (Recueil d’Hommage pour A. J. Greimas)*, Amsterdam, Benjamin, pp. 7-23.
- (1990), *Breve historia de la poética occidental*, Madrid, Síntesis.
- (1998), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco/Libros.
- (1999), *Estudios de poética y teoría de la ficción*, Murcia, Universidad.

- Dotras, Ana María (1994), *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar.
- Eco, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- (1990), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- (1992), *Segundo diario íntimo*, Barcelona, Lumen.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1999), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial.
- Fank, Kar (1980), “Writing lives: theory and practice in literary biography”, en *Genre*, 1980, XIII, pp. 499-516.
- Garrido Dpmínguez, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Geli, Carles (2011), “Periodismo, literatura y viceversa”, en *El País*, 2011, <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Periodismo/literatura/viceversa/elpepicul/2011> (27 de febrero de 2012).
- Genette, Gérard (1983), *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- (1991), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- González, Antonio (1987) (ed. e introd.), *Aristóteles. Horacio. Artes poéticas*, Madrid, Taurus.
- Hamburger, Käte (1995), *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
- Iser, Wolfgang (1978), *Implied Reader: Patterns of communication in prose fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros ensayos*, Madrid, Megazul.
- (1980), *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil.
- (1986), *Moi aussi*, Paris, Seuil.
- Loureiro, Antonio (1991a), “Problemas teóricos de la autobiografía”, en VV.AA., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos (Suplementos, 29), 1991, pp. 2-8.
- (1991b), “Bibliografía selecta sobre teoría de la autobiografía”, en VV.AA., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos (Suplementos, 29), 1991, pp. 137-142.
- Man, Paul de (1979), *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen.
- Martínez Bonati, Félix (1992), *La ficción narrativa*, Murcia, Universidad.
- Mignolo, Walter (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.

- Molero de la Iglesia, Alicia (2000a), *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Suiza, Peter Lang.
- (2000b), “Autoficción y enunciación autobiográfica”, en *Signa*, 9, pp. 531-551.
- (2006), “Figuras y significados en la autonovelación”, en *Espéculo*, 33, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html> (27 de febrero de 2012).
- Platas Tasende, Ana María (2000), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa Calpe.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- (2003), “La configuración ética de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas”, en José María Pozuelo, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica siglos XX y XXI*, Barcelona, Península, pp. 277-286.
- (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa*, Valladolid, Universidad/ Cátedra Miguel Delibes.
- Pratt, Mary Louise (1977), *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina M., (1996), *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.
- Romera Castillo, José (1981a), “La literatura, signo autobiográfico”, en José Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, pp. 13-56.
- (1981b), “Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1981)”, en VV.AA. *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos (Suplementos, 29), pp. 170-183.
- Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (1998), *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor.
- Sánchez Zapatero, Javier (2010), “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica”, en *Ogigia*, 7, pp. 5-17.
- Sanz Villanueva, Santos (2000), “Relatos reales”, en *El Mundo* (suplemento *El Cultural*), desde

[http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/2347/Relatos\\_reales](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/2347/Relatos_reales) (obtenido el 27 de febrero de 2012).

- Segre, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- Starobinski, Jean (1974), *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus/ Cuadernos para el Diálogo.
- Sullà, Enric, (2000) (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- Valles Calatrava, José (2002) (dir.), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia.
- Villanueva, Darío (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar.
- Viñas Piquer, David (2009), *El enigma best-seller*, Barcelona, Ariel.
- Waugh, Patricia (1984), *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, London, Taylor&Francis.